

Francisco Gomes de Andrade

O DEMÔNIO INTERIOR EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

São Cristóvão – SE
2011

Francisco Gomes de Andrade

O DEMÔNIO INTERIOR EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Texto de dissertação apresentado como requisito à obtenção do grau de mestre na Linha de Pesquisa Língua, Cultura, Identidade e Ensino, do Núcleo de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe.

Orientadora: Profa. Dra. Josalba Fabiana dos Santos

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

A553d Andrade, Francisco Gomes de
 O demônio interior em Grande Sertão: Veredas / Francisco Gomes de
 Andrade. – São Cristóvão, 2011.
 139 f.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Núcleo de Pós- Graduação em
Letras, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Universidade Federal de Sergipe,
2011.

Orientador: Prof^ª Dr^a Josalba Fabiana dos Santos.

1. Rosa, João Guimarães. Grande Sertão : Veredas - Personagens. 2.
Rosa, João Guimarães – Crítica e interpretação. 3. Diabo na literatura. 4.
Literatura brasileira – Crítica e interpretação. I. Título.

CDU 821.134.3(81).09

Francisco Gomes de Andrade

O demônio interior em *Grande sertão: veredas*

Texto de dissertação apresentado como requisito à obtenção do grau de mestre na Linha de Pesquisa Língua, Cultura, Identidade e Ensino, do Núcleo de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe.

Examinado por:

Profa. Doutora Josalba Fabiana dos Santos - Presidente

Prof. Doutor Paulo Astor Soethe (UFRP) – 1º Examinador

Prof. Doutora Jacqueline Ramos (UFS) – 2ª Examinadora

São Cristóvão - SE
25/03/2011

Para meu pai Eurico Andrade *In memoriam*,
cuja imagem heróica sacraliza-se nas veredas
de minha recordação, com imenso amor e
carinho.

Agradeço:

A minha mãe Maria Leonesa, por ter me auroreado nesta intensa vida. À Mary, minha esposa, pelo seu espírito guerreiro de mulher do sertão. Ao meu filho Rilke, para o qual desejo ser um exemplo como amante curioso dos livros e do conhecimento adquirido por meio da experiência do meu devir-travessia.

À professora Josalba Fabiana, com imenso carinho, pelo refinado zelo e competente orientação, respeitando minhas limitações de conhecimento e de tempo. Ao professor Antônio Fernando Sá, a quem sou grato pelas aulas sobre estudos culturais e sobre história, literatura e memória, voltadas exclusivamente para o sertão, que auxiliou bastante o bom andamento deste trabalho. Aos professores Celso e Jacqueline Ramos pela força e incentivo. De um modo geral, a todos que fazem o Núcleo de Pós-Graduação em Letras, que direta ou indiretamente contribuíram para esta dissertação.

Ao meu irmão, amigo e colega Hernany Donato, que dividiu comigo as alegrias e os sofrimentos pelos quais passamos juntos desde os tempos de Graduação, comendo o pão que o diabo amassou. Aos amigos-irmãos filósofos Sergio Ricardo “Dedão” e Clark Bruno que contribuíram para o meu despertar, desde os tempos de preleções nietzschianas por intermédio do grupo de estudos *Ecce homo*, realizado por nós nas tardes de sábados, regado a vinho e discussões blasfemas. Aos amigos Humberto Barros e Raimundo Valdeleno pelos bate-papos informais muito proveitosos. Aos colegas Miguel e Israel “Jacó” pelas discussões calorosas. À amiga Francesca Morgana, por seu espírito belamente inquieto e mítico-pagão.

E, por último, ao velho “prosista” Tio Antônio, por ter narrado, para mim, dois contos que tratam respectivamente de possessão e pacto demoníacos no sertão, o que me proporcionou a constatação da permanência do passado cultural no imaginário sertanejo. Ao são Erílio Mauricio, pela sua simplicidade e sabedoria rústica. A sua esposa, Dona Maria Helena, em virtude de sua alma cheia de força e valentia.

Dando no meu corpo, aquele ar me falou em gritos de liberdade. Mas liberdade – aposto – ainda só alegria de um pobre caminhozinho, no dentro de grandes prisões. Tem uma verdade que se carece de aprender, do encoberto, e que ninguém não ensina: o bêco para a liberdade se fazer.

Guimarães Rosa

La vida del Llano, esa fuerza irresistible con que atrae su imponente rudeza, ese exagerado sentimiento de la hombría producido por el simple hecho de ir a caballo a través de la sabana inmensa, pondría en peligro la obra de sus mejores años, consagrados al empeño de sofocar las bárbaras tendencias del hombre de armas tomar, latente en él.

Rómulo Gallegos

Quando poderemos começar a naturalizar os seres humanos com uma pura natureza, de nova maneira descoberta e redimida?

Friedrich Nietzsche

A vida é breve e aqueles que investigam alturas fora do alcance dos olhos deixarão escapar os bens terrenos. (...) Feliz é quem consegue superar as provações ao longo desta vida!

Eurípedes

RESUMO

O objetivo da presente dissertação foi analisar a concepção de diabo no romance *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa. Procuramos averiguar os vestígios culturais do processo de demonização, realizando um estudo histórico-cultural e literário, desde a tradição cristã até a época contemporânea, estabelecendo uma co-relação com o referido romance. Neste, constatamos a figura do Satã infernal, de caráter obsedante, como representação mental restrita ao imaginário coletivo do sertão. Verificamos uma nova perspectiva, tanto no autor quanto no personagem Riobaldo, a respeito da noção de diabo interior simbolizando a personificação do mal vinculado à condição humana. Por esse viés, liberto das crenças demonológicas, o sujeito, na condição de espírito livre, parece tornar-se autônomo, como dono de suas ações e detentor de seu próprio destino.

Palavras-chave: *Grande sertão veredas*, diabo, sujeito, espírito livre.

ABSTRACT

The present dissertation had aimed to analyze the concept of devil in the novel: *Grande sertão: veredas* (1956), by Guimarães Rosa. It was attempted to verify the cultural traces in the process of demonification, accomplishing a historic-cultural and literary study, from the Christian tradition until the contemporaneity, establishing a correlation with the previously mentioned novel. In it, we observed Satan's infernal character, in an obsessing manner, as the mind's representative restricted to the collective imaginative of backlands. In the author and in Riobaldo, the narrator, both we notice a new perspective concerning the idea of inner devil symbolizing the personification of evil linked to the human condition. In this direction, I unleash the subject from demonological creeds, in the status of free spirit, it seems to become autonomous, as the possessor of its own actions and the detainer of its own fate.

Key-words: *Grande sertão: veredas*, devil, subject, free spirit.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
1. O PROCESSO DE DEMONIZAÇÃO: DO OCIDENTE À AMÉRICA PORTUGUESA.....	14
1.1 Formação e desenvolvimento cultural: do diabo burlesco ao diabo infernal.....	14
1.2 O judeu e a mulher como faces do diabo.....	22
1.3 Pacto demoníaco e nova concepção de diabo.....	30
CAPÍTULO II: PROCESSO DE DEMONIZAÇÃO NO BRASIL: DO LITORAL AO SERTÃO.....	41
2.1 Os índios e os colonos como agentes do diabo.....	41
2.2 O sertão e a natureza como <i>locus horrendus</i>	48
2.3 O sertão e o diabo em algumas obras regionalistas do século XIX e início do século XX.....	52
2.3.1 <i>O Cabeleira</i>	54
2.3.2 <i>Dona Guidinha do Poço</i>	58
2.3.3 <i>Os sertões</i>	65
3. A IMAGEM DO DIABO EM GRANDE SERTÃO VEREDAS.....	74
3.1 Fortuna crítica sobre o pacto e a figura do diabo.....	74
3.2 Guimarães Rosa em perspectiva: compromisso e utopia.....	81
3.3 Riobaldo em perspectiva: entre a encruzilhada e o espírito livre.....	91
3.3.1 <i>Narração, experiência e memória</i>	91
3.3.2 <i>Demonização da natureza e da humanidade</i>	98
3.3.3 <i>Trajectoria do narrador-protagonista</i>	106
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	127
REFERÊNCIAS.....	131

INTRODUÇÃO

A pretensão desta dissertação, enquanto abordagem interdisciplinar de literatura, história (da mentalidade e do imaginário) e teoria cultural, consiste de certa forma num engajamento pessoal por força das experiências e vivências no sertão (região agreste do São Francisco, Sergipe) que ficaram para sempre na memória: história de confrontos e vinganças, lendas de encruzilhadas e de encostos, o João Valentin que se transformava em bicho, o fogo corredor (duas tochas de fogo zanzando pela noite e que representam a relação maldita do compadre com a comadre), a rasga-mortalha que sobrevoava a velha casa de taipa em noites sem lua e, ao longe, o canto amedrontador do urutau (ou mãe-da-lua) e o assobio ameaçador da caipora traquina. Tudo isso era transmitido pelos mais velhos através das veredas do sertão. E, por analogia, tudo isso foi revivido nas leituras de *Grande sertão: veredas* (1956). O mergulho em seu universo narrativo significa um retorno àquele sertão mágico dos tempos e experiências da infância. Essas narrativas orais e de cunho popular são, sem dúvida, vestígios sociais da herança cultural. Mas, agora, o olhar do retorno já não é mais o mesmo. Alguma coisa mudou.

Por conseguinte, é tentador pensar, em termos de contribuição, se é possível viver num mundo emancipado do assombramento dos demônios ou pelo menos livre do clima angustiante forjado pelas instituições político-religiosas. Talvez, diante dessa utópica possibilidade, o sujeito possa voltar-se para suas condições de vida sócio-históricas mais concretas, com noções e soluções materialistas na esperança de recriar o paraíso na terra, como bem-estar da civilização. Isso significa compreender seus problemas, suas contradições, suas misérias reais bem como a idéia do mal como resultante do *daímon* de cada ser humano e de cada cultura em particular.

A pesquisa pretende acender a chama da memória dos oprimidos, referente a todos os injustiçados do passado, quer sejam crianças, homens ou mulheres, que tiveram o espírito torturado ou foram mortos pelas instituições religiosas da Europa e da América, por força de seus discursos e alegorias terrivelmente diabólicas, marcados pela colonização exploratória não só do espaço, mas também do espírito.

No tocante à condição de cânone do referido romance na historiografia literária tradicional, é preciso enfatizar sempre que, em primeiro lugar, por mais que uma obra seja largamente pesquisada ela nunca será esvaziada, dependendo do tipo de abordagem interpretativa. Por outro lado, o seu conteúdo social e cultural contém um caráter ao mesmo

tempo erudito e popular. Até porque Guimarães Rosa foi um pensador e um pesquisador curioso das experiências sociais sempre procurando desvendar o sertão exterior (sócio-cultural) por meio do sertão interior (o espírito do homem sertanejo). Em suas travessias pelas veredas, “dominado pela vida e paisagem sertanejas”, o escritor afirmou que “o sertão é de suma autenticidade, total” (Rosa, 2003, p. 90); ele que, montado em seu cavalo, enveredou-se pelas brenhas sertanejas na companhia dos vaqueiros e interagindo com sua gente, catalogando nomes da fauna e da flora, ouvindo, vivenciando e registrando as histórias orais, causos, mitos, lendas, os dizeres e todo o conteúdo do sertão real e do sertão mítico. O resultado foi a transposição do sertão dos “gerais” para o romance *Grande sertão: veredas* que se constituiu como um complexo de significados e valores que se percebe ao longo dessas travessias.

No mais, a contribuição desta pesquisa, tomando *Grande Sertão: Veredas* como objeto referencial de estudo, reside justamente em analisar, interpretar, explicar e compreender a visão de mundo do sertão em face dos vestígios ritualizados por imagens sobrenaturais sobre o Demônio, que sempre foram uma obsessão não só da imaginação popular, mas também do interesse de estudiosos e artistas. Enfim, sua relevância consistirá, em termos acadêmicos, na sua disponibilização para os estudantes das várias áreas das ciências humanas, interessados nos fenômenos que envolvem a sociedade rural sertaneja.

No primeiro capítulo, faremos um breve percurso histórico a fim de acompanhar a origem e o desenvolvimento da noção de diabo em face da construção de uma incipiente demonologia nas primícias do Cristianismo, encorpadas em termos teóricos pelos padres da Igreja ao longo dos séculos, a exemplo de Agostinho de Hipona. O multifacetado processo de demonização irá se desdobrar no decorrer da Idade Média na passagem do diabo burlesco, presente nas sociedades camponesas, ao diabo medonho e infernal, construído pela cultura dominante ao longo da história ocidental. Se nos primeiros tempos da Idade Média, o maligno não era tão assustador - visto que os seres humanos se sobrepunham a ele - a partir do final do medievo, o Demônio tornou-se, pela primeira vez na história da humanidade, poderoso e medonho diante da intensificação dos conflitos políticos e religiosos. Não obstante, diante do crescimento do poder do Satã medonho, os judeus e as mulheres foram identificados como os seus agentes na terra. Ao mesmo tempo em que se deu sua primazia, a concepção de pacto demoníaco também sofre mutações nos inícios da Idade Moderna, de tal modo que a emergência de Mefistófeles significará a desgraça do próprio ser humano. Em detrimento do ideal renascentista, os primeiros séculos da Modernidade refletiram o espírito barroco e manierista (na Itália) em face do profundo pessimismo diante do destino da humanidade. Por

consequente, começa a se esboçar, já em meados do século XVII, a emergência de uma nova concepção de diabo, em detrimento do Satã todo-poderoso. Assim, o diabo passará a ser interiorizado, agindo na consciência do ser humano, por alguns pequenos círculos de intelectuais. Diversas causas são inferidas para essa emergência, tais como: o fim das guerras religiosas, ascensão de Estados nacionais rivais, os surgimentos das novas idéias do iluminismo, os progressos da razão e os avanços da ciência, dentre outros acontecimentos. Essa nova perspectiva seria a pré-condição para o aparecimento do demônio interior cuja transição simbólica é, segundo Robert Muchembled, representada pelo *Fausto* (1808), de Goethe. Os aspectos delineados ao longo desse capítulo serão correlacionados com o romance *Grande sertão veredas*, visto que existem marcas do passado cultural, na forma de vestígios que persistem na narrativa. A fundamentação histórico-cultural terá como base o livro *História do medo no Ocidente* (1989), de Jean Delumeau, bem como a obra *Uma história do diabo: séculos XII-XX* (2001), de Robert Muchembled, cujos estudos realizam uma trajetória histórica da formação e propagação do imaginário demoníaco a partir da Idade Média nos diversos tipos de representação e veículos de comunicação.

No segundo capítulo, verificaremos o processo de demonização do Novo Mundo, em função do qual a imagem demoníaca foi introduzida no Brasil Colônia como instrumento de dominação da Coroa portuguesa através de seu sistema religioso católico. Aqui, o território da colônia brasileira – do litoral ao sertão – sofreu a invasão do Satã infernal dos colonizadores europeus, desencadeando o processo de demonização de índios, colonos (negros e mulatos, homens e mulheres, judeus e até clérigos) além do meio físico e do bestiário. A própria denominação de *brasil* foi infernalizada por causa da cor de tinta vermelha, de modo que a ação do diabo, responsável pela mudança do nome, serviu para mostrar a decepção e revelar o interesse ideológico de missionários e cronistas. Todos eles preocupados com a ação do maligno na colônia. O sertão, em especial, passa a ser visto como espaço do desconhecido, da barbárie, da selvageria transformando-se numa espécie de *locus horrendus*, onde o Demônio reinava. A análise da demonização no período colonial será fundamentada nas obras *O diabo e a terra de Santa Cruz* (1986) e *Inferno Atlântico - demonologia e colonização séculos XVI – XVIII* (1993), da historiadora cultural Laura de Melo e Souza, em conformidade com a literatura jesuítica, de Manuel da Nóbrega, Frei Vicente do Salvador e José de Anchieta, além de estudos historiográficos como a *História da história do Brasil* (1979), de José Honório Rodrigues. Por sua vez, no último item, abordaremos a imagem do diabo em três obras representantes do século XIX e início do século XX: *O Cabeleira* (1876), de Franklin Távora,

Dona Guidinha do Poço (1891), de Manuel de Oliveira Paiva e *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha. Nelas, não teremos a representação personificada da entidade maléfica, mas se fará presente na consciência mágica da sociedade rural, configurada pelo modo de ver e agir de alguns personagens rústicos, além da presença de alguns resquícios do diabo burlesco por meio de atributos e expressões populares. Os três escritores analisados buscam interpretar o sertão com base nas idéias deterministas em voga na época, embora neste aspecto seja salientada a reflexão crítica de Euclides da Cunha na última parte de seu ensaio em que o homem sertanejo passa a ser antes de tudo “um forte”, contrariando em certo sentido as teses naturalistas. De um modo geral, na perspectiva laica de tais intelectuais, o mal ou a barbárie podem advir das influências do meio em função de causas naturais (raça, clima, ambiente inóspito, isolamento geográfico) ou culturais (atraso, temperamento, ignorância, misérias, educação, credulidades) que despertam as pulsões instintivas e violentas da sociedade camponesa. Enfim, o objetivo deste capítulo tem como escopo averiguar os vestígios do passado cultural e ao mesmo tempo verificar as mutações da concepção de diabo com o intuito de estabelecer um contraponto com o romance de Guimarães Rosa.

O terceiro capítulo será inteiramente dedicado às análises de *Grande sertão: veredas* em torno do problema da existência do Satã infernal, produto teológico-demonológico do passado cultural. Em princípio, faremos um levantamento da fortuna crítica no tocante à questão do diabo e do pacto maldito, apresentando de modo mais ou menos descritivo as interpretações de vários teóricos da literatura. Por conseguinte, abordaremos as concepções do autor quanto ao seu compromisso humanista e sua compreensão do diabo, com base na sua entrevista a Günter Lorenz, para quem ele transmite suas concepções literárias, esclarecedoras em muitos aspectos no que diz respeito a sua visão de mundo e de homem, revelando-se então como um continuador do espírito humanista. Temos de salientar, neste ponto, que as interpretações do escritor Rosa não são tomadas como sendo a verdade, até porque são somente interpretações e não fatos, mas que devem ser levadas em consideração como auxílio importante no estudo do romance em questão. Aliás, não existe ninguém mais conhecedor de sua obra do que o próprio escritor, que dormiu, suou e comeu o pão que o diabo amassou para reinventar cada vereda da linguagem, cada rabisco da alma do sertanejo e de seus conflitos. Dar atenção somente aos estudos dos críticos e teóricos, sem levar em conta as palavras de um escritor, principalmente quando ele se refere a sua visão de mundo, marcadamente representada na tessitura de seu universo narrativo, pode significar uma desfaçatez demoníaca. Trata-se antes de tudo das interpretações de um intelectual, sem inferir qualquer valor de

verdade, que guarda uma percepção de vida e de mundo, geralmente não explicitada diretamente em suas invenções narrativas. Por isso, não basta ler e analisar a obra de um escritor, mas entender este como um pensador preocupado com o destino dos homens e do mundo nas veredas da existência. Tal propedêutica não quer dizer que esse tipo de análise sirva para estudar outros escritores.

Enfim, analisaremos as reflexões do velho narrador Riobaldo com relação ao problema do mito demoníaco, tendo em vista sua perspectiva questionadora face à sua história individual atravessado pela história coletiva (e o imaginário). O narrador Riobaldo expõe sua narrativa por meio da memória redentora, na qual emerge a própria experiência vivida, bem como os contos simples (ouvidos e conhecidos) que retratam a visão de mundo da sociedade camponesa com relação ao fenômeno da demonização. Mediante a premissa geral de que o diabo se encontra em todas as esferas da existência, iremos analisar, primeiramente, o contar, a experiência e a memória de Riobaldo na medida em que tais aspectos são teorizados pelo próprio narrador. Em seguida, abordaremos a demonização da natureza e da humanidade (de homens, mulheres e crianças) com base no relato dos contos simples, de caráter coletivo. Finalmente, enfocaremos a história individual, isto é, o trajeto-enredo do personagem com base no estudo de alguns episódios-guias: o encontro com o Menino, a morte da mãe Bigrí, a cena nas Veredas-Mortas, o caso de nhôr Constâncio Alves e do homem da égua, o episódio do Tamanduá-tão, o combate do Paredão e o curto episódio das Veredas-Altas. A finalidade de estudar a travessia de Riobaldo consiste em trazer o drama vivenciado pelo protagonista – ascensão e queda - mapeando o sentimento do medo e a necessidade da coragem, seus desejos, ambição e orgulho, além de suas incertezas e ambiguidades no calor do vivido. Por conseguinte, traçar uma reflexão relativa ao pacto diabólico como fator fundamental de seu desejo de negar a existência do diabo infernal, configurado como produto da tradição teológico-demonológica, e verificar a compreensão do mal por meio da emergência da noção de demônio interior. No caso da história de Riobaldo, trataremos das concepções de solidão, aurora e espírito livre como metáforas constitutivas da idéia interiorizada do demoníaco, compreendidos como aspectos desencadeadores de sua reflexão e do despertar (positivo e negativo) do personagem como uma forma de (auto)conhecimento, que se iniciara durante a sua vida de jagunço letrado.

Da interpelação reflexiva e crítica de Riobaldo emerge novos significados e valores em face da concepção de *demônio interior*, simbolizando o mal como condição da natureza humana. Esta nova perspectiva no romance parece sugerir a libertação do sujeito por meio da

expulsão do diabo infernal como entidade exterior, *re-produzida* pelos teólogos e doutos ao longo da cultura Ocidental. Nesse sentido, Guimarães Rosa, indiretamente, parece romper com um aspecto da história teológico-demonológica, para dar lugar à história como vontade dos homens a partir das suas ações, condições e necessidades individuais e coletivas. Além do mais, a concepção de demônio interior, aquilo que há de *daímon* no indivíduo, se estabelece como uma forma de conhecimento. Este pode ter possibilitado, a Riobaldo, a descoberta de si mesmo, intuindo e meditando com mais clareza, a matéria vertente (ira, ódio, gana, ambição, amor, soberba, ignorância, vingança, crueldade) que rege o sertão-mundo e os crespos dos instintos irracionais. Entretanto, essa interpretação não pretende se tornar uma verdade dogmática e absoluta. Apenas, pretende estabelecer relativamente uma perspectiva interpretativa, possível no romance *Grande sertão: veredas*, entre tantas já realizadas.

1. O PROCESSO DE DEMONIZAÇÃO: DO OCIDENTE À AMÉRICA PORTUGUESA

1.1 FORMAÇÃO E DESENVOLVIMENTO CULTURAL: DO DIABO BURLESCO AO DIABO INFERNAL

A genealogia da figura do Demônio no Ocidente cristão remonta à tradição hebraica. Os antigos hebreus, através de suas narrativas religiosas, sem demonologia sistematizada, viam Jeová como um Deus superior aos deuses pagãos das populações circunvizinhas. Os espíritos malignos destas últimas eram vistos como enviados de Deus para castigar e punir o próprio povo. A presença de Satanás no Antigo Testamento é unicamente explicitada no *Livro de Jó*, que se constitui como uma forma de ensinamento moral de resistir às iniquidades mundanas. Nele, Satã (que significa hostilizar, acusar, caluniar) tem permissão de Jeová para causar a ruína do servo Jó. Ele surge apenas na parte inicial da narrativa e não possui ainda um caráter definido. Na consciência de Jó, seus males foram enviados pelo Deus Todo-Poderoso. Aliás, Deus aparece mais terrível e temível do que o próprio Satanás, que desempenha apenas um simples papel de mensageiro. Não obstante, o problema do mal já se introduz aqui, conferindo imortalidade à figura satânica. Essa idéia da permissão divina vai perdurar em toda a posteridade tanto na perspectiva teológica quanto na literária e artística.

Gradualmente, Satã torna-se o diabo (*diábolos*) por excelência, passando de acusador a tentador, transformando-se na entidade do mal como adversário de Deus. No contato com outras culturas pagãs – por força das relações político-econômicas, das invasões de sua terra e por consequência das constantes diásporas - as crenças judaicas foram inundadas de espíritos malfazejos. Tais crenças sobre o mal foram assimiladas pelo Cristianismo por meio dos textos apócrifos no Novo Testamento. Para Nogueira, este:

é o primeiro momento de glória de satã: a sua grandiosidade, negada no Antigo testamento, será devidamente estabelecida pela literatura apócrifa e posteriormente reconhecida pelos Evangelhos e pelo *Apocalipse* de São João onde Satanás assume o lugar de príncipe das trevas, responsável pela perdição do gênero humano (NOGUEIRA, 2000, p. 14).

Diante desse poder que lhe foi atribuído, Satã e suas hostes demoníacas, ao longo dos primeiros séculos, passam a integrar o dogma cristão relacionados agora ao pecado original, ao dogma da queda do homem e da redenção pela morte do Messias na cruz. Depois, Satã incorpora-se na serpente do Jardim do Éden. Esta seria um disfarce para que aquele pudesse exercer sua ação maligna. Esse vínculo surge pela primeira vez em alguns textos apócrifos do

século I d. C. A vinculação entre serpente, pecado, queda e demônio persistirá ao longo da cultura ocidental, principalmente nos dois primeiros séculos da Modernidade, momento de crises políticas e guerras religiosas.

Os primeiros padres da Igreja formularam elementos teóricos para definir a natureza do Demônio, a exemplo de Agostinho de Hipona. Este afirmara que os deuses ocupam as regiões mais elevadas, os homens as mais baixas, os seres demoníacos a região intermediária. Estes têm a imortalidade do corpo, mas por meio das paixões da mente são iguais aos homens. Agostinho (apud SAGAN, 1996, p. 123) os define como “animais aéreos [...] muitos ansiosos por infligir dano. Eles se disfarçam como anjos mensageiros do Senhor, armadilha que leva o humano à destruição. Assumem qualquer forma, e sabem muitas coisas, particularmente sobre o mundo material”. De um modo geral, essas características formuladas por Agostinho definem o caráter dos diabos como seres exteriores ao humano, com existência própria e mestres do disfarce. Tal caráter irá predominar na cultura ocidental posterior, mais ou menos até o século XVIII. No universo de *Grande sertão: veredas*, não temos essa representação do Demônio como entidade maligna autônoma que desce para tentar os homens, mas - a tirar pelas descrições e relatos dos contos simples - é inegável a presença desse diabo tradicional na consciência mágica do povo sertanejo. Contudo, o que prevalece na perspectiva do personagem Riobaldo é a natureza do diabólico nos casos, nas situações ou realidades vividas ou interpretadas, pois o próprio protagonista é quem afirma em sua velhice: “e o demo existe? Só se existe o estilo dele, solto, sem um ente próprio – feito remanchas na água” (ROSA, 2001, p. 499). O estilo do qual nos fala Riobaldo são os atributos ou qualificativos que denotam ou conotam o modo de ser diabólico no âmbito da travessia da vida. Nos casos ou causos, a essência maléfica se faz sentir pelos atributos e apanágios das forças do mal, por meio das vicissitudes ou contingências da vida, o que configura a presença do diabo ali entranhado nos seres e nas coisas, cujos sinais são dados por algumas marcas caracterizadas pelas superstições populares. O caso do bezerro anômalo é ilustrativo neste ponto: “um bezerro branco, eroso, os olhos de nem ser – se viu –; e como máscara de cachorro... cara de gente, cara de cão: determinaram – era o demo. Povo prascóvio! Mataram” (2001, p. 23). Aqui, o relato retrata o modo fantástico que o povo tem para interpretar fenômenos anormais. Para o interlocutor de Riobaldo, podia tratar-se apenas de uma anomalia, mas a mentalidade rústica viu a máscara do diabo nesse aleijão cujos atributos residem na aparência bestial híbrida com feições de cão e gente.

Podemos supor que o caso do bezerro no romance seja um vestígio entre outros da visão de mundo das sociedades camponesas da Idade Média. Robert Muchembled nos informa que, no primeiro milênio cristão, havia uma visão mais popular da noção de diabo principalmente nas comunidades camponesas, onde a visão teocrático-demonológica, restrita aos círculos intelectuais da Igreja, não tinha ainda produzido impactos na cultura rural. Assim, a aparição do maligno nas narrativas do monge Raoul Glaber (†1044) configura-se como um diabo humano, deformado, mau e agressivo, dando uma idéia de anormalidade: “no fundo, não é mais que um diabinho, um homem transviado, um reflexo negativo do bom monge da época” (MUCHEMBLED, 2001, p. 23) ao invés de um príncipe do mal reinando num inferno sulfuroso. Na aparência do pobre homem está o estilo de ser diabólico.

Além disso, até os séculos XII e XIII, existiam numerosas e variadas descrições populares do Demônio provenientes dos povos mediterrâneos, celtas, germânicos, eslavos e escandinavos que foram sofrendo reformulações parciais com a penetração de idéias cristãs. E, inversamente, a noção cristã de diabo foi fortemente influenciada por elementos folclóricos. De todo modo, diante de um universo ainda não dominado pela Igreja, os principais traços demoníacos, dispersos e variados, permaneceram integrados “nos sistemas de crenças mais ou menos sincréticos vividos localmente pelas populações” (MUCHEMBLED, 2001, p. 24). Diante dessa confluência variada, o diabo assumia múltiplos nomes populares e muitos deles designavam demônios menores: Old Horny, Black Bogey, Lusty Dick, Dickon, Dickens, Gentleman Jack, the Good Fellow, Old Nick, Robin Hood, Robin Goodfellow em inglês; Charlot em francês; Knecht Ruprecht, Federwisch, Hinkebein, Heinekin, Rumpelstiltskin, Hämmerlin em alemão. O uso de diminutivos (Charlot, Old Horney) tornava esses diabos mais próximos dos humanos, minimizando o medo deles. Para Muchembled, a imagem do diabo construída pela teologia cristã via-se obscurecida diante da vertente popular, pelo menos nos séculos referidos acima:

um poderoso veio cultural, de familiaridade com o sobrenatural, atravessa a Idade Média. O diabo dos teólogos, uma ficção sem maior graça, encontrava-se freqüentemente encoberto por imagens bem mais concretas, mais locais, de pequenos demônios quase semelhante aos seres humanos (MUCHEMBLED, 2001, p. 22).

No *Grande sertão: veredas*, é preciso observar que a sociedade rural do sertão vive localmente traços variados da imagem do diabo, sob múltiplos nomes populares. O protagonista Riobaldo em suas andanças pelos Gerais recorda vários nomes de jagunços que são referidos como seres demoníacos: “Por mim, tantos vi, que aprendi. Rincha-Mãe, Sangue-d’Outro, o Muitos-Beijos,

o Rasga-em-Baixo, Faca-Fria, o Fanchinho, um Treziciano, o Azinhavre... o Hermógenes... Deles, punhadão” (ROSA, 2001, p. 26). Na mentalidade rural, geralmente, os bandidos são referenciados como agentes do próprio demo, o que parece ser um vestígio cultural pelo fato de Robin Hood ter sido nomeado de tal modo. Em outro trecho do romance, o protagonista enumera diversos termos populares referentes ao diabo:

O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Côxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Preto, o Canho, o Dubá-Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos... (ROSA, 2001, p. 55)

Percebe-se que o imaginário popular sempre partiu de suas próprias experiências locais para nomear a figura do maligno, a tirar pela demonização específica de homens, em face de suas condutas ou ações, como no caso dos fora-da-lei. Assim, por exemplo, análogo a Robin Hood demonizado, temos os jagunços, Fanchinho, Treziciano e Hermógenes como encarnações do diabo. Essas nomeações variadas do maligno remetem à tradição oral popular, arraigadas nas experiências cotidianas das populações. A diferença reside no fato de que, no *Grande sertão: veredas*, essas nomeações diabólicas se configuram como expressões de medo para a mentalidade do sertão.

Também na tradição popular das sociedades camponesas da Idade Média, sobressai-se o tema do diabo burlesco que sobreviveu na cultura ocidental retornando com força depois da caça às bruxas. Essa entidade folclórica do medievo era tratada com escárnio e ridicularização pelos seres humanos, que a dominavam como um modo eficaz contra a angústia e o medo. Segundo Muchembled:

A história do diabo enganado tinha, no caso, extraordinária importância. Derivada de narrativas sobre as tolices dos trolls ou dos gigantes, e estendida ao conjunto do reino demoníaco, ela produzia um sentimento comum de superioridade do homem sensato e corajoso sobre o pretensso Maligno. *Fabliaux* e outros contos medievais com frequência puseram em cena pessoas comuns capazes de impor-se ao Príncipe das Trevas. (MUCHEMBLED, 2001, p. 30).

Assim, a luta do bem contra o mal dependia da coragem cotidiana, da vontade reta e da astúcia dos seres humanos. No *Grande Sertão: Veredas* surgem vestígios desse tema medieval do diabo ludibriado. Em uma passagem de sua narrativa, Riobaldo Urutú Branco depara-se com uma situação vexatória, no momento em que ele está dominado pelos avessos: “o doido afã de matar” (ROSA, 2001, p. 486), sugerindo a idéia de que o diabo estivesse exigindo sangue. Logo depois de um vilarejo chamado Chapéu-do-Boi, o chefe jagunço encontra com o homem da égua, acompanhado de um cachorro. Como prometera aos seus comandados que daria fim

ao primeiro que encontrasse, o chefe Urutú Branco decide matá-lo. Estava em jogo, nesse episódio, a honra de chefe valente para mostrar do que era capaz, de cumprir o prometido e ser digno de sua posição. Ele supunha que o diabo astuto ria no invisível de sua embaraçosa situação. Mas Riobaldo encontrava-se num dilema: sua consciência acusava a validade da justiça daquele ato: “como era que eu podia atirar numa triste pessoa daquelas?” (ROSA, 2001, p. 491). Então, diante de uma idéia sutil para ludibriar o demo, o chefe Urutu Branco alegou que viu primeiro o cachorro e não o homem, agora quem teria de morrer seria o animal. Dessa vez, quem ria dele era Riobaldo. Porém, receoso de matar o cão enforcado, porque segundo o jagunço Alaripe ele “chora lágrimas” (p. 493), o protagonista desiste e lança outra artimanha, dizendo que foi a égua quem primeiro deu nas suas vistas. Riobaldo pronuncia um outro recurso: como não é cabível matar a égua, visto que ela não era um ser humano, ele decide: “não executo. A alçada da palavra se perdeu por si e se gastou – pois não está dito? Acho e dou que o negócio veio ao terminado” (p. 492). Em suma, Riobaldo conseguiu se sair da influência da força do mal por meio dessas artimanhas sutis da palavra e por isso teve a aprovação e admiração de seus comandados:

Verdadeiramente, com alegria, foi que todos me aprovaram. Ou seja que me admiravam em real, pela minha esperteza de toda solução que eu achava; e mesmo nem sabiam que essas minhas espertezas eram cobradas da manha do tentador (ROSA, 2001, p. 496).

Dessa forma, o chefe teve sua perturbação tranqüilizada por ter enganado o diabo, embora ele – no tocante a tais episódios - permanecesse perpassado pela dúvida, se era ou não realmente o maligno que lhe condicionava o desejo de matar.

Por outro lado, podemos salientar que no universo narrativo do romance de Guimarães Rosa sobressai-se uma dramatização obsedante cujos efeitos são delineados na fala do velho Riobaldo: “o sertão tem medo de tudo” (ROSA, 2001, p. 329), embora não tenhamos aqui mais a representação terrificante da existência da entidade infernal. Em nossa interpretação, isso significa a presença de vestígios resultantes do passado ocidental, principalmente a partir do final da Idade Média, quando se deu o crescimento dos poderes do diabo na terra, fomentado pelo discurso dos teólogos e sua pedagogia demonológica, controlando e dominando as populações pelo medo e pelo terror. Só podemos analisar de perto tais vestígios se remontarmos a uma perspectiva histórico-cultural.

Sendo assim, por volta dos séculos XI e XII, tivemos a primeira grande explosão diabólica, pelo menos na Europa, na medida em que o diabo infernal surge poderoso em

detrimento da entidade burlesco-popular. Aquele, na versão teológico-demonológica, começa a exercer uma infinidade de formas nas representações mentais e nas práticas. A imagem triunfante do diabo assinala um impulso vital no Ocidente com as novas concepções de Igreja e de Estado resultando em estratégias inéditas de controle social e moral das populações. O movimento vem das elites religiosas e sociais de tal modo que não é:

o demônio quem conduz a dança, são os homens, criadores de sua imagem, que inventam um Ocidente diferente do passado, esboçando traços-de-união culturais que viriam a ser consideravelmente reforçados nos séculos seguintes (MUCHEMBLED, 2001, p. 18).

Através do discurso dominante, composto de teólogos, pregadores, artistas e intelectuais, a imagem medonha do diabo começa a ser veiculada por diversos meios de difusão (literatura, tratados, artes plásticas, teatro, textos teológicos, brochuras e folhetos).

A partir do século XII, a iconografia diabólica cristã retratou a natureza bestial do diabo apropriando-se de seres fantásticos do mundo pagão. ele foi vestido com as imagens de Pã e dos sátiros, acrescentadas com as asas de morcego, ave das trevas. A figura de Pã será assimilada ao apetite sexual e à sua selvageria, sendo aparentado com o bode, já relacionado ao mal no Novo Testamento. Incorporou-se ainda a figura do diabo coxo da tradição popular que remete às deformidades físicas de homens e mulheres no cotidiano. Outra característica recorrente representava o demo na aparição de um cão preto em alusão ao cão Cérbero, o guardião dos infernos. Dessa forma, o maligno assume formas humanas e animais como um ser sobrenatural, um anjo bestial. No século XIII, Cesarius de Heisterbach, citado por Nogueira (2000, p. 60), afirma que devem ser atribuídos diversos artifícios ao diabo. Estes englobariam as calamidades, tormentos e doenças, os ruídos inesperados, o aparecimento sob várias formas (um urso, um cavalo, um gato, um macaco, um sapo, um corvo, um abutre, um cavalheiro, um soldado, um dragão e um negro). Na concepção de Tomás de Aquino, o diabo tem “uma substância espiritual” possuidora de grande inteligência; conhecedor do futuro e pode penetrar o pensamento, dirigir a vontade dos homens e das mulheres, bem como fascinar a imaginação. Com a capacidade de estar em toda parte ao mesmo tempo, o demônio preferia, contudo, determinados locais e determinados momentos. A noite era seu reino, bem como os lugares desolados, e sua direção preferida era o norte, domínio do frio e da obscuridade.

A partir do século XIV, o processo de demonização acentuou-se intensivamente no Ocidente, levando os indivíduos à confissão e a intensificar o medo, até mesmo de si mesmo, diante dessa imagem do Satã bestial e medonho criada pelos teólogos. Esse medo de si mesmo

é fomentado no momento em que se deu a interiorização do pecado, levando o ser humano a desconfiar de sua personalidade em face de determinadas manifestações pessoais tidas como diabólicas. Nesse sentido, a arte produz um discurso preciso sobre o reino demoníaco, colocando detalhadamente a noção do pecado para induzir o cristão à confissão por meio da pedagogia do medo. Nesse sentido, houve um sentimento de extrema angústia em face da luta para manter o maligno distante. Os dois elementos constitutivos desse sentimento foram a não-humanidade do demônio e o seu poder de invadir o corpo dos pecadores, estabelecendo-se assim a internalização do pecado. Para Muchembled (2001, p. 46), a imagem do Satã medonho foi aberta pela fera no que diz respeito à crença na aparição e nas metamorfoses demoníacas sob forma animal e híbrida. Desse modo, os fiéis deveriam se precaver contra a parte bestial que traziam em si: “entre o sagrado e diabólico, entre o santo e o demônio, o dever de cada um era esmagar aquilo que o tornava mais próximo das feras” (MUCHEMBLED, 2001, p. 47). Dessa forma, a humanidade começou a ser considerada contrária da animalidade, visto que o espírito deveria conter as paixões e os apetites. Tal concepção tem de ser relacionada, ainda segundo Muchembled, com o processo de civilização do Ocidente na esteira de Norbert Elias, pois a eliminação das fronteiras entre o ser humano e o animal, iniciada por volta do século XII, levou a temer e a controlar a parte bestial do homem. Primeiramente, o medo de si foi intensificado mais provavelmente entre as elites culturais e políticas do que nas populações rurais. Um modelo de santidade foi colocado ao alcance de um público maior com o intuito de glorificar a obra divina, reservada aos melhores fiéis. O sentimento de culpa foi o processo mental principalmente para aqueles que não conseguiam aplacar a animalidade dentro de si, já que Deus e o demônio encontram-se no corpo imperfeito e sofredor. Parece que essa noção teológica de interiorização do pecado irá evoluir para uma noção mais laica de diabo interior a partir do século das Luzes.

No início da Era Moderna, o diabo faz sua entrada triunfal em nossa civilização. A cultura dirigente, composta por teólogos, pregadores, artistas e intelectuais, imprimiu a “pedagogia do choque” (DELUMEAU, 1989, p. 259) e transformou o medo espontâneo e natural em um medo refletido a partir de sua mentalidade obsessiva em relação à progressiva diabolização na Europa. Esse período marca um momento histórico de crise entre a Igreja Católica e o Protestantismo. Por volta de 1600, Delumeau afirma que a ciência demonológica cresceu de modo amplo, diante do crescimento do poder do diabo conferido por teólogos cristãos. A demonologia contém um extenso registro das ações diabólicas, fazendo referência ao pacto entre Satã e os feiticeiros, acusados de causar a desgraça e a ruína das populações; da

permissão de Deus para o demônio poder fazer velhos tornarem-se jovens como na história de Fausto; fala do poder do maligno em ofuscar o entendimento humano, além de provocar êxtases e arrebatamentos no homem. Ademais: “tudo isso é da competência de Satã: o atamento da agulheta, o desencadeamento súbito das tempestades, o avanço destruidor das geleiras nos altos vales alpinos” (p. 255). Além disso, passa a ser visto como “um extraordinário ilusionista, um prestidigitador temível” (p. 255). O encantamento provém dos órgãos dos sentidos e não do real, que são vulneráveis às ações do demo. Podemos detectar vestígios dessa natureza ilusionista do diabólico no *Grande sertão: veredas*. Na primeira travessia do Liso do Sussuarão, Riobaldo teve “visagens” (ROSA, 2001, p. 66) em vista do calor e do ambiente inóspito desse *locus horrendus*, que se configura como habitat do diabo onde parecia se concentrar todas as forças maléficas. Mas o pior é que ao saírem do Liso, impedidos de continuar a travessia, tombam à bala um “macaco vultoso”, porém “se soube, o corpudo não era bugio não, não achavam o rabo. Era homem humano, morador, um chamado José Alves!” (p. 70). Como que tomados por uma espécie de vertigem ou encantamento, os jagunços cometem um ato bestial de canibalismo, provocado pelos miasmas do inferno. O próprio Liso do Sussuarão também parece ter sido ele mesmo fruto do mesmo tipo de ilusionismo. Isso se deduz por força da bem sucedida segunda travessia, sob o comando de Riobaldo Urutú Branco, pois o Liso agora se parecia mais com um paraíso, diferente do ambiente inóspito e sol escaldante da travessia anterior. O mesmo se coloca em relação às Veredas-Mortas, onde o suposto pacto foi feito; depois se descobre que na verdade se tratava das Veredas-Altas. Nesse sentido: “um homem é um homem no que não vê e no que consome” (ROSA, 2001, p. 506).

A crença de que o demônio engana continuamente os homens com seus encantamentos atravessou toda a literatura teológica e científica da Renascença. O inferno, os agentes e suas maquinações diabólicas vão dominar de modo global a imaginação do Ocidente na Modernidade: “os demônios tudo podem e sua presença nos discursos religiosos é muito maior que a de Deus” (NOGUEIRA, 2000, p. 76). Por conseguinte, a idéia do diabo como príncipe onipotente deste mundo fez os doutores da Igreja estenderem este sentido para a totalidade da Criação, tornando-a seu império, estabelecendo uma espécie de demonização exacerbada de todas as esferas da existência. O Universo povoa-se de demônios e a Era das Reformas, em meio à difusão da mentira e da heresia, é o momento de maior medo de Satã. Ora, há no romance *Grande sertão: veredas* a idéia desse processo de demonização em toda a esfera da existência, englobando os seres humanos (crianças, homens, mulheres), o meio físico e o

bestiário: “bem o diabo regula seu estado preto, nas criaturas, nas mulheres, nos homens... nos usos, nas plantas, nas águas, na terra, no vento... *o diabo na rua, no meio do redemunho*”. (ROSA, 2001, p. 26-27). Além disso, como já ressaltamos, notam-se os vestígios da pedagogia do medo na mentalidade sertaneja, atirar pelas constantes recorrências do medo ao longo de todo o romance: “mas, medo, eu tenho; mediano. Medo tenho é porém por todos” (p. 328). No entanto, não temos mais a representação de um diabo infernal, ele é apenas invocado pelas memórias do protagonista Riobaldo que, ao mesmo tempo, reproduz a crença e superstições do povo rústico do sertão. O que é diabólico se disfarça por trás da aparência das coisas em que podemos detectar seu “estado preto”.

1.2 O JUDEU E A MULHER COMO FACES DO DIABO

Os teólogos e eruditos na tentativa de desmascarar o adversário dos homens tiveram de definir os agentes do diabo na terra e forjaram a Inquisição para punir aqueles que fossem acusados de manter algum laço com o inimigo. Foram considerados como seus agentes: os judeus e as mulheres. Vistos como bodes expiatórios, a demonização desses agentes irá marcar a consciência histórica e o imaginário do Brasil Colônia, e vai estar especialmente representada no romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, em meados do século XX. Vamos agora explicitar esses agentes.

No *Grande sertão* há vestígios do estigma diabólico centrado na figura de Judas e, por extensão, dos judeus que foram demonizados inicialmente pelos primeiros cristãos, a exemplo de Estêvão que “denunciou os judeus como ‘traidores e assassinos’ do filho de Deus” (PACKER, 2006, p. 142), somando-se a isso o fato de que os judeus eram considerados hostis ao Cristianismo incipiente¹. Não obstante, os sujeitos designados de “Judas” ou “judadas” não são mais os judeus propriamente ditos, mas dois jagunços do sertão: os personagens Hermógenes e Ricardão. O núcleo principal da diabolização de tais personagens estaria respectivamente no tema da traição e na má-fama ligada à avareza. Essa designação infame foi introduzida no sertão e tem a marca de seu desenvolvimento histórico onde vislumbramos imediatamente a sua origem. No Novo Testamento, Judas Iscariotes tornou-se o apóstolo da

¹ Antes de ser condenado pelo Sinédrio, certa vez Jesus disse a seus discípulos que desejava voltar à Judéia. Os discípulos advertiram-no de que não fosse por causa da hostilidade dos judeus para com ele. (João 11: 7).

traição por ter entregado Jesus às autoridades da época em troca de trinta moedas de prata. O dado interessante é que “dentre os discípulos de Jesus ele era o único procedente da Judéia” (PACKER, 2006, p. 129)². O nome de Judas Iscariotes aparece em algumas passagens com a nomeação infame “aquele que O traiu” (Marcos 3:19; Mateus 10:4) e o “que veio a ser o traidor” (Lucas 6:16). O seu ato de traição é interpretado no Novo Testamento por causa de sua avareza (Mateus 26, 14-16; Marcos 14, 10-11), ou por influência direta de Satanás (Lucas 22, 3; João 13:2, 27) levando-o à perdição. A partir daí, esse estigma maldito pode ter se estendido ao povo judeu ou a qualquer um que cometesse um tal ato covarde ou tivesse a qualidade de avaro.

Parece digno de nota que a intensificação desse estigma deu-se em fins da Idade Média e início da Era Moderna, quando os judeus, vistos como devotos de Satã, sofreram na pele todos os tipos de retaliação. O fator religioso, que se iniciara com os primeiros cristãos, constituiu-se como o elemento motor no intenso processo de demonização dos judeus no século XVI. A Igreja com a crescente vontade de cristianizar difundiu “um antijudaísmo unificado, teorizado, generalizado, clericalizado” (DELUMEAU, 1989, p. 309), de modo que os cristãos mais motivados foram os que tiveram mais medo dos judeus. O teatro religioso foi um dos grandes meios da catequese antijudaica que fazia os espectadores detestar ou zombar dos inimigos dos cristãos. Os dramas de Cristo representam-nos em primeiro plano: são encenados, por exemplo, a traição de Judas bem como o conselho dos judeus que decide a morte de Cristo. Segundo Jean Delumeau, no *Mistério da paixão* (1450), de Arnoul Gréban, por exemplo, são ressaltadas a cegueira, a maldade e a covardia dos irmãos de Judas, vistos como diabos do inferno. Além dos dramas de Cristo, existem diversos autos que lhes infligem inúmeras invectivas, tais como os *Autos do juízo final* que “colocam todos os judeus no inferno” (1989, p. 284). Explica-se então o medo da cultura cristã frente a um inimigo, aliado de Satã, assassino de seu próprio Deus, levando o discurso teológico a alimentar e a generalizar o ódio anti-semita.

Como o estigma maldito é uma herança cultural, o sertão não poderia deixar de absorvê-lo principalmente porque sofreu a ação missionária da Igreja Católica, responsável

² Segundo J. I. Packer, “a palavra aramaica *Iscariotes* literalmente significa ‘homem de Queriot’”. Queriot era uma cidade próxima de Hebrom” (2006, p. 129). O fato é que esta cidade pertencia à tribo e depois nação de Judá, uma das doze tribos que pertencia à genealogia hebraica. Portanto, é uma região da Judéia. Os demais discípulos de Jesus eram originários da região da Galiléia que pertencia à tribo de Naftali e que depois faria parte da nação de Israel. Ainda de acordo com Packer: “os habitantes da Judéia desprezavam a gente da Galiléia como rudes colonizadores de fronteira. Essa atitude pode ter alienado Judas Iscariotes dos demais discípulos” (2006, p. 129). Acrescentamos ainda que, talvez, o termo “judeu” pode ter sido atribuído aos membros da Tribo de Judá.

direta pela inculcação e generalização do termo Judas - traição, traidor, avareza - ao longo do processo de colonização no imaginário da sociedade rural do sertão. Daí, a invocação e a presença desse estigma no romance *Grande sertão: veredas* para caracterizar os jagunços traidores Hermógenes e Ricardão. O sentido é o mesmo desde os tempos bíblicos, mas a situação nomeada é diferente em suas motivações no tempo e no espaço. Os jagunços Hermógenes e Ricardão pertenciam ao bando do lord-chefe Joca Ramiro e eram homens de confiança deste. Hermógenes é considerado entre os bandos de jagunços como a encarnação do demônio e corre a fama que ele é pactário: “o Hermógenes tem pauta... ele quis como o Capiroto. [...] Hermógenes – demônio” (ROSA, 2001, p. 64). Ricardão era um homem de posses e vivia pensando em lucros e juntado dinheiro, dando a entender que possuía um espírito avarento, o que pode ser visto como um dos aspectos de seu caráter diabólico.

Na guerra entre Zé Bebelo, ao lado dos soldados do governo, e o bando de Joca Ramiro, aquele é capturado e julgado pelo tribunal composto pelos líderes dos jagunços. No final do julgamento, Joca Ramiro – chefe supremo – sentencia a soltura de Zé Bebelo sob a condição de que ele vá para os fundões de Goiás, ao invés de ser condenado à morte como queriam Hermógenes e Ricardão. Estes, insatisfeitos com a sentença, tramaram a morte do grande chefe, valoroso e honrado por todos: “com falsos propósitos... atiraram em Joca Ramiro, pelas costas, carga de balas de três revólveres” (ROSA, 2001, p. 314). A reação da jagunçada foi imediata, carregada de imprecações e gritos de vingança: “arraso, cão! Caracães! O cabrobó de cão! Demônio! Traição! Que me paga!... – constante não havendo quem não exclamasse. O ódio da gente, ali, em verdade, armava um pojar para estouros” (p. 312). Os bandos se reúnem e decidem exterminar os traidores: “a simples íamos cercar bonito os Judas, não tinha escape” (p. 317). Traição de um lado, vingança do outro, aí estava armado o redemoinho demoníaco. No sistema jagunço, havia um código de honra em que a lealdade, entre outros, é um alto valor impregnado no espírito do sertão. A traição, maldade que habita as veredas, é, ao contrário, um ato repugnante que deve ser banido porque se utiliza da covardia, vista como uma artimanha diabólica. Para Riobaldo, “o melhor mesmo, completo, é o inimigo traçoeiro terminar logo, bem alvejado, antes que alguma tramóia perfaça!” (p. 177). O mais agravante é que a traição foi perpetrada contra Joca Ramiro que representava a nobreza de espírito pelo senso ético de justiça: “um imperador em três alturas!” (p. 195). Seu assassinato significou ferir o código de honra entre os guerreiros: matar “pelas costas” (p. 314), como se diz, à traição. Em contrapartida, a vingança sangrenta seria o grito de ordem do bando de jagunços fiéis a Joca Ramiro, mediante uma estratégia proverbial bastante antiga: “vingar, digo ao senhor: é lamber,

frio, o que outro cozinhou quente demais” (p. 110). Assim, por meio da vingança, o “grosso da judadas” (p. 112) foi exterminado em nome da honra de Joca Ramiro, embora pagando com o sacrifício trágico de Diadorim. Enfim, a diabolização dos Judas sertanejos pode se configurar como vestígio, pois tem um caráter particular, mas percebemos também seu caráter universal na medida em que remete à maldição de Judas - símbolo da traição e da avareza - e, por extensão, dos seus irmãos judeus. O diabo mais uma vez, no *Grande sertão: veredas*, não se presentifica como entidade personificada. Apenas temos sinais de sua presença na ausência: nos atributos diabólicos que definem as condutas e o modo de sentir do sujeito no espaço sertanejo, visto como lugar do mal e, porque não, da barbárie.

A mulher, concebida como um ser predestinado ao mal foi identificada como um outro perigoso agente de Satã a partir do Renascimento. Muitas delas foram queimadas na Inquisição por força de uma mentalidade teológica dominante que via na mulher um ser suscetível ao mal, por algumas qualidades (disfarce, beleza, dissimulação, malícia ou inconstância de caráter), interpretadas como diabólicas, inerentes à sua natureza. Houve uma larga veiculação de textos – peças teatrais, romances, tratados, poesias, sermões – enfatizando os perigos representados pelas filhas perigosas de Eva. O discurso antifeminino, expresso por teólogos e eruditos, reforçou a intensificação do processo de diabolização da mulher, no período da Reforma e da Contra-Reforma. No discurso dos teólogos, ela “é o chamariz de que o diabo se serve para atrair o outro sexo ao inferno” (DELUMEAU, 1989, p. 320). Sua beleza era a fonte causadora de muitos males, seu caráter era mutável e inconstante, e sua conduta assemelhava-se à de um animal impuro. *De planctu ecclesiae*, escrito pelo franciscano Álvaro Pelayo, se constitui como documento de acusações hostis ao sexo feminino. Essa obra marca a passagem a uma nova etapa do antifeminismo clerical que se estenderá a todas as mulheres, inclusive às virtuosas e boas. O poema do monge Bernard de Morlas, *De contemptu feminae*, gira em torno de três temas: o louvor à Maria, o desprezo do mundo, a descrição terrífica do juízo final. Em alguns trechos, a mulher foi:

dedicada a perder, e nascida para enganar, perita em enganar, / Abismo inaudito, a pior das víboras, bela podridão, / Atalho escorregadio [...], coruja horrível, porta pública, doce veneno [...] / ela se disfarça, ela se falsifica, ela se transforma, se modifica e se tinge [...]. / Enganadora por seu brilho, ardente no crime, crime ela própria [...]. / Ela é trono de Satã. (MORLAS apud DELUMEAU, 1989, p. 325-326).

Foi dessa forma então que se deu a diabolização da mulher em face do resultado a que chegam dramaticamente tantas interpretações clericais sobre o perigo representado pelo sexo feminino.

Este tipo de literatura representou a mentalidade obsedante em torno do Satã todo poderoso e concebeu a mulher como aliado seu.

No romance *Grande sertão: veredas*, percebemos a presença de várias personagens femininas exercendo variados papéis (fazendeira, prostituta, rezadeira, adivinhadora etc.). Mas, entre elas se destacam Maria Mutema e Diadorim por força de sua natureza diabólica, de modo que alguns adjetivos específicos, no poema do monge Bernard de Morlas, podem ser aplicados a ambas. O caso de Maria Mutema, narrado pelo jagunço Jõe Bexiguento, o *Alpercatas*, foi visto como uma reescrita do *exemplum* que remonta à Idade Média. O *exemplum* continha “um objetivo didático: ensinar a retitude de pensamento e de comportamento através de um caso positivo ou negativo” (D’ANGELO, 2007, p. 44). Possuía então um ensinamento moralizante. O fato é que após a morte misteriosa do marido, Maria Mutema começou a freqüentar assiduamente a igreja sempre de preto, para fazer confissão secreta ao Padre Ponte. Passado o tempo, o padre foi definhando e morreu misteriosamente sem motivo aparente. Estranhamente, a viúva deixou de ir à igreja, e continuava sempre em silêncio. Depois de anos, chegaram dois padres estrangeiros para realizar missão no arraial de São João Leão. Num domingo de festa de comunhão, Maria Mutema entra na igreja e diante da interpelação enérgica do missionário, confessou publicamente aos gritos seus “maus segredos”: “ao que ela, onça mostra, tinha matado o marido – e que ela era cobra, bicho imundo, sobrado do pôdre de todos os esterco” (ROSA, 2001, p. 241). Havia, pois, introduzido chumbo derretido no ouvido do infeliz. Levada por artimanhas secretas, ela começou a atormentar o Padre Ponte por meio de confissões mentirosas, alegando que havia matado o marido por causa de desejos de amores pelo sacerdote:

Tudo era mentira, ela não queria nem gostava. Mas, com ver o padre em justa zanga, ela disso tomou gosto, e era um prazer de cão, que aumentava de cada vez mais, pelo que ele não estava em poder de se defender de modo nenhum... Todo o tempo ela vinha em igreja, confirmava o falso, mais declarava – edificar o mal (ROSA, 2001, p. 242).

Sendo assim, o padre adoeceu e morreu de desgosto. Diante da confissão pública, Maria Mutema, remoendo seu remorso, implorou perdão, castigo e humilhação. Walnice Galvão afirma que o caso de Maria Mutema é uma “parábola, que fala do mal puro, do mal em-si sem motivação” (GALVÃO, 1986, p. 119). A propósito, com ou sem motivação, é pecado do mesmo jeito, pelo menos na concepção dos teólogos e homens religiosos. O próprio caso de Maria Mutema explicita o mal como ação pecaminosa. Não obstante, o diabo não está presente como um ser personificado, apenas seus atributos indicam um “estado preto” regendo a

conduta de Maria Mutema e seus segredos maléficos. Daí seu bestialismo e seu “prazer de cão”, agindo na falsidade. Por conseguinte, vislumbramos a interiorização do pecado nesse caso. A mudez e o segredo podem servir como metáfora explicativa. Tudo que é secreto e mudo está guardado. Mas onde? No interior de algum lugar: na consciência do agente e na cabeça da vítima receptora. Sendo assim, os “maus segredos” estavam guardados no interior de Maria Mutema e que, por seu ato, foram transferidos para dentro do receptor. Walnice Galvão em outro trecho fala que “a falta de motivo indica a intervenção do mal, que estava dentro do agente e que foi levado para dentro do receptor, sem que por isso o agente dele se livrasse” (GALVÃO, 1986, p. 120). Podemos dizer que a pura maldade se concretiza por meio do chumbo derretido e por meio da mentira pecaminosa, permanecendo lá em segredo tanto no agente como no receptor.

Assim, podemos conjecturar que o caso de Maria Mutema consiste como vestígio do processo de interiorização do pecado, pelo aspecto da confissão e do sentimento de culpa, desencadeado pela Igreja no final da Idade Média e que se desenvolveu intensamente no decorrer da Modernidade. Como vimos na análise de Robert Muchembled, nesse processo de interiorização, o diabo em sua bestialidade teve o poder de invadir o corpo dos pecadores, induzindo o medo se si mesmos, face à parte bestial que traziam dentro si, de modo que o cristão era levado a confessar seus pecados. O sentimento de culpa seria um meio de sufocar a animalidade demoníaca dentro de si, esmagando aquilo que tornava o pecador semelhante às feras. Assim, no caso de Maria Mutema, esta confessa sua parte bestial (cão, onça monstra, cobra, bicho imundo). Sua confissão pública aos gritos e prantos é um sinal sugestivo do medo que ela tinha de si como mulher-monstro, como mulher-demônio. O seu remorso seguido de sua redenção foi a solução encontrada para eliminar a besta do mal dentro dela a fim de atingir a santidade.

Quanto ao personagem Diadorim, ela traz em si um dos atributos mais elementares do diabo como princípio do mal: seu poder de tentação e disfarce é capaz de levar ao engano ou ao encantamento, instituindo assim a ambigüidade de sua aparência. Semelhante à Maria Mutema, Diadorim preserva um segredo, impossibilitado de ser revelado de antemão, sob os trajes e trejeitos masculinos. Por consequência, o disfarce induz à dúvida, à incerteza. A aparência diabólica da donzela guerreira surge de antemão no próprio nome Diadorim em função da forma anagramática do termo “Diá, Di” (ROSA, 2001, p. 604), que é uma pronúncia da oralidade popular para se referir ao diabo. Além disso, Diadorim parece um ser híbrido, travestido de homem com aspecto gracioso de mulher, realçando seu caráter ambigüamente

diabólico, pelo menos na perspectiva de Riobaldo. Tal caráter pode ser visto por meio da descrição de seus traços refinados, pois o protagonista a descreve como um sujeito “galhardo garboso” (p. 165) ou como “galante moço, as feições finas caprichadas... não achavam nele jeito de macheza” (p. 175). Sabemos que se trata de atributos conferidos ao diabo que consiste justamente na elegância de modos e gestos, que foram herdados pela tradição desde a Idade Moderna. Sendo assim, a beleza, outra forma do atribuída ao mestre do disfarce, surge ao mesmo tempo absurda e angelical. A idéia da beleza absurda é posta por Riobaldo: “dormi nos ventos. Quando acordei, não cri: tudo que é bonito é absurdo – Deus estável. Ouro e prata que Diadorim aparecia ali, a uns dois passos de mim, me vigiava” (p. 304). Nesta passagem, Riobaldo chega a desconfiar do motivo pelo qual Diadorim lhe vigiava e guardava seu sono. Por outro lado, essa figura híbrida aparece sob o envoltório de uma beleza angelical no seguinte trecho:

mas Diadorim... reluzia no rosto, com uma beleza ainda maior... na pessoa dele vi foi a imagem tão formosa de Nossa Senhora da Abadia! A santa... que era belezas de amor, com inteiro respeito, e mais o realce de alguma coisa que o entender da gente por si não alcança. (ROSA, 2001, p. 511).

Novamente, é ambigüidade que se presentifica nessas descrições, que sempre passa pelo crivo da suspeita de um “realce” suspenso. A tirar pela memória do narrador, até o momento da descoberta no episódio do Paredão, essa passagem pode sugerir que, talvez, Riobaldo tenha suscitado da feminilidade de Diadorim sem nunca ter chegado a uma conclusão definitiva, pois a imagem do diabo rondava em torno confundindo sua razão.

Por força desse caráter ambíguo, Diadorim exerce afetos contraditórios no íntimo de Riobaldo que transita entre a atração e o estranhamento, beirando à repulsão, deixando-lhe com a alma na encruzilhada da dúvida dramática: “Diadorim é minha neblina...” (ROSA, 2001, p. 40). A neblina, que se define pela ausência de claridade, impede Riobaldo de ver racionalmente os contornos exatos de Diadorim, permanecendo ele em conflituosa contradição, como se nela regulasse um ânimo maligno: “mas a água, mesma, azul, dum azul que haja – que roxo logo mudava. A vai, coração meu forte. Sofismeí: se Diadorim segurasse em mim com os olhos, me declarasse as todas as palavras? Reajo que repelia. Eu? Asco!” (p. 78). Aqui, Riobaldo deixa clara a aversão que ele sente só no imaginar em amores com um jagunço semelhante a ele no guerrear. Principalmente, partindo de um sertanejo que foi educado numa sociedade patriarcal que não admitia uma relação homossexual, concebida pela tradição como porção diabólica. Em

outra passagem do romance, constata-se o aspecto neblinoso deste ser híbrido na visão de Riobaldo:

O nome de Diadorim, que eu tinha falado, permaneceu em mim. Me abracei com ele. Mel se sente é todo lambente – ‘Diadorim, meu amor...’ Como era que eu podia dizer aquilo? Explico ao senhor: como se drede fosse para eu não ter vergonha maior, o pensamento dele em mim escorreu figura diferente, um Diadorim assim meio singular, por fantasma, apartado completo do viver comum, desmisturado de todos, de todas as outras pessoas... Um Diadorim só para mim. Tudo tem seus mistérios. Eu não sabia. Mas, com minha mente, eu abraçava com meu corpo aquele Diadorim – que não era de verdade, Não era? A ver que a gente não pode explicar essas coisas. Eu devia de ter principiado a pensar nele do jeito de que decerto cobra pensa: quando mais-olha para um passarinho pegar. Mas – de dentro de mim: uma serepente (ROSA, 2001, p. 307)

Na verdade, Riobaldo assume ter gostado de Diadorim, num misto de amor e amizade. Por isso, em sua mente desenha-se ao lado da repulsa um sentimento de atração na medida em que inventa um Diadorim de outra forma, diferente do Diadorim fantasmagórico-masculino. Talvez por trás de seu confuso raciocínio, ele vislumbresse a suspeita de que Diadorim realmente fosse uma mulher, ou pelo menos fosse esse o seu desejo; desejo este que influía uma desconfiança no protagonista por ter também seu caráter diabólico. Assim, para desfazer o Diadorim que ele havia forjado e espairecer seu sentir confuso, decidiu observá-lo atentamente no real, na tentativa de extirpar tal desejo inadmissível:

Olhei bem para ele, de carne e osso; eu carecia de olhar, até gastar a imagem falsa que eu tinha inventado... ele me perguntou, quem-me-vê, com o certo espanto... Daí voltei, para o rancho, devagar, passos que dava. ‘Se é o que é’ – eu pensei – ‘eu estou meio perdido...’ Acertei minha idéia: eu não podia, por lei de rei, admitir o extrato daquilo. Ia por paz de honra e tenência, sacar esquecimento daquilo de mim (ROSA, 2001, p. 308)

Nessa passagem, há indícios de sua ojeriza homossexual, pois se se tratasse realmente de uma moça donzela, ele jamais iria deixar de admitir o “extrato daquilo”. Mas Riobaldo descarta a ideia de uma relação amorosa com Diadorim sem poder se desfazer da dúvida. Não obstante, ele reconhece a impossibilidade de uma relação amorosa, chegando até a desejar a morte de um ou outro caso fosse possível o amor entre dois jagunços, ao menos que se tratasse realmente de uma mulher, como se evidencia no trecho seguinte:

Ele fosse uma mulher, e à-alta e desprezadora que sendo, eu me encorajava: no dizer paixão e no fazer – pegava, diminuía: ela no meio de meus braços! Mas, dois guerreiros, como é, como iam poder se gostar, mesmo em singela conversação – por detrás de tantos brios e tantas armas? Mas antes em si matar, em luta, um o outro. E tudo impossível. (ROSA, 2001, p. 592-593).

Enfim, de um modo geral, é natural que Riobaldo, inserido no imaginário supersticioso do sertão, reagisse assim a essa encruzilhada de afetos contraditórios. Afetos estes que foram ocasionados pela ilusão dos sentidos, de modo que Riobaldo foi impedido de ver a mulher por trás de sua aparência masculina. Além disso, mesmo na sua condição de camponês rústico, o protagonista é um produto de todo um desenvolvimento cultural que havia estabelecido que a mulher, seja pela sua beleza, dissimulação, malícia ou inconstância de caráter, é uma aliada perigosa de Satã. Por isso, não é de se admirar que todo legado cultural em relação à demonização do gênero feminino, persista na forma de vestígios no universo narrativo de *Grande sertão: veredas*.

1.3 PACTO DEMONÍACO E NOVA CONCEPÇÃO DE DIABO

Prosseguindo em nossa análise histórico-cultural e literária, a partir da Idade Moderna, desenvolveu-se a concepção de um novo modelo de pacto demoníaco, elaborado por teólogos (protestantes e católicos) e eruditos. O surgimento desse novo modelo coincidiu com a onipotência do Satã infernal no momento de crises religiosas e políticas na Europa. Desde a Idade Média, a tradição popular, diante da figura do diabo burlesco, desdramatizava o pacto com “o relato sistemático das desgraças do demônio, incapaz de fazer com que as cláusulas previstas fossem cumpridas” (MUCHEMBLED, 2001, 151), mediante a esperteza dos seres humanos. No decorrer da Modernidade, os elementos burlescos ligados à figura do diabo popular não haviam desaparecido completamente, mas tivera a rejeição da cultura literária e religiosa dominante. Nesse sentido, o surgimento de Mefistófeles passa a significar a desgraça do gênero humano, enganado pelas astúcias daquele, invertendo-se a operação. O tema antigo do pacto infernal assume novos contornos com o aparecimento da lenda de Fausto. Esta variante da lenda de Teófilo modificaria a idéia que se podia ter de uma relação com o mal. Teófilo tinha aceitado assinar com o tentador um contrato entregando-lhe sua alma em troca de um auxílio para tornar-se bispo. Ele se arrependeu ao sentir que seu fim estava próximo. Obteve o perdão pela intercessão da Virgem que expulsou o demônio. Sua história tornou-se uma lenda sagrada, desenvolvida em versos latinos a partir do século X. As coisas tomaram um rumo muito diferente no decorrer do século XVI: a transcrição erudita deste novo modelo de pacto demoníaco efetivou-se no momento em que se iniciaram as grandes perseguições contra

os membros da seita satânica. Ela se concentrou na figura do Doutor Fausto. Johannes Faustus parece ter realmente existido, sendo médico e astrólogo em Wurtemberg, e teria falecido em 1540. O anônimo Livro de Fausto (*Faustbuch*), cuja primeira versão conhecida é de 1587, continha “uma mensagem muito diferente da lenda de Teófilo. Por influência de Lutero, a Virgem havia, evidentemente, perdido seu papel de intercessora. Fausto pereceu, pois, dramaticamente e foi condenado” (p. 152-153). Já na perspectiva católica, a evolução da teoria do contrato maléfico se deu de forma paralela no *Cenodoxus*, drama escrito pelo jesuíta Jacob Bidermann em 1602. Nele, “Fausto não se arrepende e se vê irremissivelmente condenado aos tormentos infernais. Mas uma inversão se produzira: o pacto de Fausto não era mais a raiz do pecado e sim sua conseqüência” (p. 153). O enorme interesse demonstrado por Fausto em relação aos conhecimentos e à beleza, herdado dos antigos, era sua marca específica. Conhecer tudo, experimentar de tudo passaria, a partir de então, a ser considerado como uma revolta contra Deus, tanto na visão dos luteranos quanto na dos católicos cristãos, dos quais faziam parte os jesuítas.

Em suma, o período que vai da Reforma ao século das Luzes foi o único na história do Ocidente que apresentou um pacto com o diabo do qual este saía vencedor. De acordo com Muchembled, a concepção do pacto sem a menor esperança de salvação representou um momento escuro na consciência ocidental, diante de um Deus e um diabo terríveis e severos: “um profundo pessimismo invadiu a cena, destruindo por dois séculos o otimismo do livre arbítrio de Erasmo, sob o olhar de um Deus benevolente” (MUCHEMBLED, 2001, p. 153). O ser humano, apequenado e enfraquecido ante o poder de Satã, vê-se esmagado pelo pecado num mundo aterrorizante. É o caso da narrativa nº II da obra³ do escritor François Rosset. Nela, o padre Gaufridy assina um pacto de sangue com o demônio, mas ele é enganado porque o contrato fala de 14 anos e não de 34 anos que ele solicitara. Essa narrativa repete “arquetipos: o do pacto maléfico, necessariamente enganador, eco direto da história do Fausto” (p. 164-165).

A despeito do pacto demoníaco, *Grande sertão: veredas* segue a trilha da tradição que se desenvolveu desde a lenda de Teófilo e a lenda do Fausto. Ao mesmo tempo, percebemos, no universo narrativo do romance, a presença de um constante diálogo com essa tradição mediante os questionamentos críticos de Riobaldo que tem como fundamento a memória de

³*Histórias trágicas de nosso tempo. Contendo as mortes funestas e lamentáveis de várias pessoas*, obra de François Rosset, composta de 21 narrativas e escrita em 1614. Suas narrativas constituíram um dos maiores sucessos editoriais do século. Foram reeditadas pelo menos quarenta vezes entre 1614 e 1757.

suas experiências vividas. O problema do suposto trato passa pela demonização do próprio protagonista, a começar por sua dupla alcunha Tatarana e Urutú Branco. Tatarana é sinônimo de Tautarana que dá nome à lagarta-de-fogo. Este último é o nome do índio-diabo, personagem do *Auto representado na festa de São Lourenço* (1973, p. 25) de José de Anchieta. Guimarães Rosa, esclarecendo uma dúvida de seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri com relação à *tatarana-rata*, explica que: “é a tatarana mesma, a lagarta-de-fogo, com pelos urticantes. Creem uns que se trate de uma variedade maior, de tatarana. (Em tupi: *tatá*, fogo; *rana*, que parece, semelhante a)” (ROSA, 2003, p. 48). Riobaldo foi apelidado de Tatarana pelos companheiros jagunços por ter sido hábil na arma-de-fogo, exímio na pontaria. Por sua vez, o nome Urutu, de origem também tupi, diz respeito a uma serpente venenosa encontrada no Brasil e na América do Sul, conhecida pelo seu bote rápido e inesperado. Esta alcunha foi dada por Zé Bebelo no momento em que o protagonista deu o “bote” e assumiu o comando. Sendo assim, os traços demoníacos de tais nomeações - e que no fundo definem a natureza de Riobaldo - provavelmente dizem respeito à figura da serpente e do fogo infernal presente no inseto urticante.

Por conseguinte, constata-se a descrição do diabo medonho e os elementos do pacto infernal, que Riobaldo imagina encontrar na primeira tentativa de ir ao retiro da Coruja, alegando “invenção de coragem”:

Do Tristonho vir negociar nas trevas de encruzilhada, na morte das horas, soforma dalgum bicho de pêlo escuro, por entre chorinhos e estados austeros, e daí erguido sujeito diante de homem, e se representando, canhim, beicudo, manquinho, por cima dos pés de bode, balançando chapéu vermelho emplumado, medonho como exigia documento com sangue vivo assinado, e como se despedia, depois, no estrondo e forte enxofre (ROSA, 2001, p. 427)

Nessa descrição, encontra-se a concepção de diabo derivada da tradição teológica-erudita e popular, que lembra o Mefistófeles do *Fausto* de Goethe. O aspecto popular na cena do pacto do romance *Grande sertão: veredas* reside no modo superior e desafiante de Riobaldo quando invoca o maligno nas Veredas-Mortas, análogo aos comportamentos dos homens na Idade Média frente ao diabo burlesco. Com a citação descrita acima e a cena da invocação na encruzilhada, o romance parece incorporar de modo misto traços da tradição teológica e da tradição popular. No entanto, a novidade consiste no fato de que o suposto pacto feito por Riobaldo difere da representação tradicional, pois não temos a aparição do demônio e nem tampouco a assinatura escrita com sangue. É o que acontece no ermo das Veredas-Mortas, quando Riobaldo resolve finalmente enfrentar o cujo. À meia-noite, invoca o nome de Lúcifer

e espera a sua aparição tal como foi transmitida pela tradição. Riobaldo passa a noite inteira e o diabo não dá sinal de sua existência concreta, apenas ele teve a sensação de uma mudança em seu estado de ânimo: “como que adquirisse minhas palavras todas; fechou o arrocho do assunto. Ao que eu recebi de volta um adêjo, um gozo de agarro, daí umas tranqüilidades – de pancada” (ROSA, 2001, p. 438). Tomado por essa sensação estranha, Riobaldo parece ter se transformado num sujeito endemoninhado, manifestando-se como face do mal nos crespos de sua alma. “o diabo surge, então, na consciência de Riobaldo, como dispensador de poderes que se devem obter; e como encarnação das forças terríveis que cultiva e represa na alma” (CANDIDO, 1964, p. 132). Enfim, o que se depreende da noção de pacto no romance é a desmistificação não só do pacto tradicional, mas de toda uma representação do Satã infernal, embora o medo expresso por Riobaldo, em mais de uma passagem, mantenha traços obsedantes que repisa toda uma tradição desde o final do Medievo. Como estamos salientando ao longo desse capítulo, o diabólico no *Grande sertão: veredas* reside nos atributos e na natureza do diabo que se fundem na própria linguagem que os nomeia, traduzindo-se em imagem na consciência do próprio sujeito como o avesso de seu íntimo, já que não temos sua aparição enquanto entidade autônoma.

É preciso ressaltar o seguinte: ante o processo intenso de demonização, que se expandiu à totalidade da criação e marcou o momento de guerras de religião e conflitos políticos, a nova consciência do homem renascentista significou a consciência de uma fragilidade diante da tentação do pecado e das forças maléficas. Isso teve como consequência o apequenamento do ser humano, por força da influência pessimista do espírito barroco e maneirista que contaminavam os produtos culturais. Assim, a literatura e a arte registravam a baixa do otimismo dos humanistas utópicos em princípios do século XV, dando espaço à ascensão da força da noite, do patético, do trágico, da violência, carregada de todo pessimismo. Os restos de otimismo foram findados com a reconquista militar da Contra-Reforma definida no Concílio de Trento. Assim, o humanismo, na esteira de Thomas Morus ou Rabelais, não podia mais viver sua utopia em função da descrença da bondade de Deus, da beleza e grandeza do homem: “O inferno parecia ter descido à terra para os humanistas cristãos europeus do final do século, Deus se tornava terrível e vingador” (MUCHEMBLED, 2001, p. 75-76). A crença na libertação do homem ficou restrita a alguns intelectuais, a exemplo de Leonardo da Vinci, Erasmo de Roterdã, Rabelais e Copérnico. O que nos parece mais interessante ainda é que Guimarães Rosa parece ser um continuador do humanismo, pois neste ponto ele próprio reconhece seu compromisso em pleno século XX:

a língua dá ao escritor a possibilidade de servir a Deus corrigindo-o, de servir ao homem e de vencer o diabo, inimigo de Deus e do homem. A impiedade e a desumanidade podem ser reconhecidas na língua. Quem se sente responsável pela palavra, ajuda o homem a vencer o mal. [...] Era exatamente isso que eu queria conseguir. Queria libertar o homem desse peso, devolver-lhe a vida em sua forma original. Legítima literatura deve ser vida... pois acredito que a literatura só pode nascer da vida, que ela tem de ser a voz daquilo que eu chamo 'compromisso do coração'. (ROSA, 1991, p. 84).

Como se nota nas palavras do escritor mineiro, o sentido de sua tarefa é buscar a “ressurreição do homem” (ROSA, 1991, p. 78) por meio da libertação em face da eliminação do diabo que para ele representa o símbolo do mal no sertão. Assim, parece que, em sua concepção, o homem é detentor de sua ação, pois ele domina a realidade da criação em face da sua capacidade de corrigir até mesmo o próprio Deus. Nesse sentido, Guimarães Rosa se insere no espírito humanista desencadeado a partir no Renascimento, e foi um dos pensadores contemporâneos que contribuiu para o surgimento de uma nova concepção de diabo centrada nos crespos do homem, de modo inédito no espaço sertanejo.

Continuando em nosso percurso analítico, depois da grande obsessão cujo auge abrangeu o período de 1550 a 1650, o Satã infernal e poderoso dos teólogos começa a perder sua primazia para uma nova concepção: o diabo agindo sobre as consciências. Para Muchembled, a ruptura do imaginário maléfico inicia-se nos países do oeste europeu em meados do século XVII, envolvendo diversas causas: diminuição das perseguições contra os supostos adeptos do diabo, fim das crises religiosas, ascensão de Estados nacionais rivais, o fluxo das novas idéias do iluminismo, os progressos da razão e os avanços da ciência. Além disso, a verdadeira razão do recuo da crença do diabo não está apenas ligada à ação de corajosos precursores, mas a uma radical transformação da relação entre religião e os outros fenômenos que pesam sobre a existência humana: a separação entre o aspecto político e o religioso; os meios literários e eruditos autônomos ampliam-se nas grandes cidades ao lado do advento da filosofia moderna: “em suma, a túnica teológica se rasga em inúmeros pontos, deixando aparecerem idéias novas, desejos diferentes, concepções menos trágicas da vida” (MUCHEMBLED, 2001, p. 200). A imagem do diabo tradicional se fragmenta quando os adversários parecem renunciar as suas ambições de hegemonia.

A despeito dessa nova noção de diabo, os racionalistas científicos obrigam seus adversários a abrir um debate em relação ao maligno. O ceticismo filosófico, limitado a círculos estreitos, inicia-se em torno de 1660-1670 a trabalhar a idéia do demônio como essência da maldade humana: “o demônio não passa de um símbolo do Mal presente no ser

humano” (MUCHEMBLED, 2001, p. 202). Dessa forma, nota-se a mutação em alguns setores literários e filosóficos do conhecimento. Em sua obra *O diabo branco* de 1608, John Webster infere que “as más ações são imputadas ao espírito humano e não a Satã” (p. 203). Uma teoria filosófica mais ampla, elaborada por Locke e Hume, “definiu o diabo com a própria história ou, em outros termos, como uma manifestação do entendimento humano em geral” (p. 204). A nova filosofia, inaugurada pela dúvida metódica de Descartes, “produziu assim identificações do diabo com o espírito, com a história, com a natureza biológica, com o inconsciente e com a linguagem” (p. 204). O problema do mal adquire aos poucos uma dimensão pessoal. A questão da responsabilidade coletiva dá lugar à do indivíduo diante de si mesmo: “a culpa se torna uma questão de consciência individual” (p. 205). Descartes se insere em um longo movimento de promoção da consciência individual contra a tirania das verdades impostas.

A partir de 1640, a principal inovação diz respeito à interiorização do conceito demoníaco. A visão teológica dominante vai dando lugar, ainda mais forte no século XVIII, aos “olhares para dentro, na busca de uma parte inquietante do entendimento humano, a fim de explicar o mal e o erro...” (MUCHEMBLED, 2001, p. 208). Esta introspecção inicial “repatria no sentido da consciência, ou da razão, a parte mais importante das interrogações existenciais” (p. 208). Para tanto, a medicina e a ciência foram importantes à medida em que:

o mundo cheio de almas, saturado de forças e de símbolos, esvaziou-se bruscamente para os cientistas. Apenas os poetas e os homens de letras conservaram ainda por muito tempo um certo apego a este universo de signos abertos ao devaneio e às fantasias (MUCHEMBLED, 2001, p. 208-209).

Muitos cristãos convictos, com o intuito de promover uma religião menos angustiante, contribuíram para enfraquecer a imagem do príncipe das trevas. Foi o caso do teólogo holandês Balthasar Bekker, discípulo de Descartes, que “não nega totalmente a existência do demônio, mas ele o manda de volta a um universo intemporal, do qual ele não pode sair” (MUCHEMBLED, 2001, p. 211). Ele retoma a opinião de Descartes “sobre sua realidade como princípio, sem possibilidade de ação concreta no mundo” (p. 212). Em *História do diabo* (1729), o inglês Daniel De Foe, sem negar a existência do Príncipe das Trevas, primeiramente atribui ao demônio um poder limitado sobre o homem, configurando-se como uma filosofia religiosa contrária à “inculpação dos pecadores apoiada no medo dos suplícios infernais depois da morte” (MUCHEMBLED, 2001, p. 214). Depois, afirma que “o Maligno age, de fato, dentro mesmo do espírito humano” (p. 214). Para tanto, evoca diversos diabos humanos: o sanguinário Duque de Alba, o celerado Buckingham, o mentiroso artífice da política Richelieu,

o traidor Mazarino, o avaro Marlborough. Tal como Locke e Hume, ele “traça assim o caminho para uma definição de diabo como motor da história” (p. 214).

Já no início do século XIX, o diabo do *Fausto*⁴, de Goethe, preserva traços antigos como os pés fendidos e coxo, mas sem os cornos e a cauda. Possui o poder do ilusionismo e dos disfarces e guarda fortes características do diabo exterior e especialmente popular, pelo fato de ele ter um aspecto trocista e que, no final, mesmo com o pacto vencido, acaba sendo enganado e não levando o troféu de sua vitória: a alma do sábio Fausto: “essa alma que se havia dado a mim, arrancaram-me pela astúcia. Para que serve queixar-me, agora?...” (GOETHE, 1980, p. 302). O *Fausto* goetheano engloba características de um desenvolvimento iniciado em meados do século XVII, e acentuado nos anos de 1720-1730, na medida em que Mefistófeles tornou-se “uma face sombria do sujeito pensante” (MUCHEMBLED, 2001, p. 215). A obra de Goethe representa, ainda segundo Muchembled, um momento simbólico de transição da entidade infernal para um diabo mais próximo dos mortais, de modo que, a partir daí, o processo de demonização vai se concentrando no coração do sujeito: “o inferno é, antes de mais nada, o próprio homem, como proclamam cada vez mais artistas e autores que se debruçam sobre as profundezas da natureza humana” (p. 215). Isso resultou do movimento de libertação do homem, iniciado no Renascimento em círculos intelectuais e artísticos estreitos, ampliou-se significativamente e disseminou-se em todas as esferas sociais de algumas gerações em diante. E a concepção de libertação do homem se faz presente na voz do protagonista goetheano:

eu ofereceria vastas planícies a milhões de homem, para que eles pudessem viver em liberdade, senão em segurança... Só é digno de liberdade, como da vida, aquele que todos os dias se dedica a conquistá-las, e nisso se empenha, sem cuidar do perigo, primeiro o ardor da sua infância, depois o seu saber de homem e de velho. (GOETHE, 1980, p. 299).

Um dado interessante é que tal concepção libertadora vai ressoar, por analogia, no compromisso humanista de Guimarães Rosa, que foi um admirador de Goethe.

Um outro contemporâneo do escritor alemão, que se inseriu nesse movimento de libertação, foi o poeta e gravador inglês William Blake que renunciou e criticou fortemente a tradição ortodoxa cristã e as instituições político-sociais repressoras. Em *As núpcias do céu e do inferno* (1793), Blake reinterpretou a figura de Cristo como encarnação da revolta simbolizada pelo tigre ao invés do cordeiro, símbolo da submissão. O tigre representa a energia primitiva e infernal, e por isso Cristo se liga ao demônio num sentido positivo: “O Messias, ou

⁴ A primeira parte do *Fausto* foi publicada em 1808, e a segunda em 1832, ano da morte de Goethe.

Satanás, ou o Tentador, era tido, de início, por um dos Antediluvianos que são as nossas energias” (BLAKE, 1988, p. 32). No fundo, Blake percebe que o demônio, e até mesmo Deus, estão encarnados no ser humano: “os homens vieram, assim, olvidar que todas as divindades residem no peito humano” (1988, p. 26). Diante de sua perspectiva, o objetivo de Blake era abrir veredas para a libertação do Homem Universal por meio da redenção em busca de sua integridade perdida, após a queda.

Nesse sentido, o Iluminismo - e talvez a revolução - produziu um olhar novo sobre o mundo, acentuando a interiorização do sentido do pecado para os crentes religiosos, e da concepção do mal para os demais homens laicizados. Assim, na França como em toda a Europa, a imagem do diabo se transforma profundamente, distanciando-se da representação de um demônio aterrorizante e exterior à pessoa humana para tornar-se, paulatinamente, uma figura do mal que cada um traz dentro de si, configurando-se como o demônio interior que começa sua conquista na cultura ocidental: “cresce com força uma definição mais interiorizada do demônio, intimamente unido ao homem, do qual ele não é mais do que uma face sombria ou máscara vazia” (MUCHEMBLED, 2001, p. 240). Nesse caso, surge então uma inquietante e importante interrogativa a respeito da natureza humana: boa ou má, esta motiva ou não uma crença no demônio incrustado no coração do homem. Pierre Francastel, citado por Muchembled, afirma o seguinte:

Cada indivíduo se considera um microcosmo e é no âmago da consciência individual que se desenrola o drama do destino, que se situa o conflito de forças entre o Bem e o Mal. Todo homem deixa, assim, de ser considerado como encarando por inteiro um aspecto do drama coletivo da humanidade. O conflito de forças é interior. O homem luta contra ele mesmo e o demônio está dentro dele... (FRANCASTEL apud MUCHEMBLED, 2001, p. 246).

Essa é então a marca fundamental dessa nova visão de mundo que começa a surgir no século XIX. Dessa forma, outras representações literárias do demônio projetaram-se sob múltiplas facetas, resultando na multiplicação dos simbolismos.

O romance *Smarra* (1821), do francês Charles Nodier, dá lugar central ao sujeito e sugere a ambígua oscilação entre o real e o onírico, em que “o demônio é o próprio homem!” (MUCHEMBLED, 2001, p. 247). Nodier não leva muito a sério as superstições nem a religiosidade, que usa como pano de fundo para sugerir a incredulidade, para fazer duvidar da validade dos mitos. Houve uma concentração da intriga nas relações entre os homens e os poderes satânicos, como nas obras de Honoré de Balzac de modo que Satã atravessa do início ao fim a *Comédia humana*. Balzac toma o cuidado de mostrar que estas alegações são

infundadas, deixando pairar uma dúvida profunda sobre a realidade dos poderes diabólicos. Na Inglaterra, a temática serve a uma longa transição entre o diabo infernal e terrível e uma concepção de personalização do Mal. Essa concepção interiorizada do Mal aconteceu com o romance *O médico e o monstro* (1886), de Robert Louis Stevenson. Este romance e a psicanálise freudiana afirmam “o crescimento de uma “síndrome de desdobramento da personalidade” (p. 258) o que vem a caracterizar “o lento nascimento de um novo modelo de comportamento, mais narcísico, que reduz o poder do Príncipe das Trevas em favor de um ‘demônio’ alojado no íntimo do próprio ser humano” (p. 259). O escritor russo Dostoiévski persegue sinais de presença do demoníaco como representação da essência humana. Em *Os irmãos Karamazov* (1878), o autor apresenta um diabo muito comum, um tanto fragilizado, grisalho, atacado de reumatismo, “sondando cruelmente os aspectos mais perturbadores da personalidade humana” (p. 276). Aqui, sonho e realidade dificilmente se distinguem na medida em que os abismos interiores, onde o mal se aloja, são explorados.

Já em pleno século XX, Thomas Mann, no romance *Doutor Fausto* (1947), concebe um demônio que só pode ser apreendido através da condição humana. Com Sigmund Freud, o mito incorporou-se no centro de nossa cultura, distanciando-se do Príncipe das Trevas na forma de um inconsciente diabólico, tal como ele explica no ensaio *Uma neurose demoníaca do século XVII* (1922):

a nossos olhos, os demônios são desejos maus e repreensíveis, derivados de impulsos instintuais que foram repudiados e reprimidos. Nós simplesmente eliminamos a projeção dessas entidades mentais para o mundo externo, projeção esta que a Idade Média fazia; em vez disso, encaramo-las como tendo surgido na vida interna do paciente, onde têm sua morada. (FREUD, 2010, p. 03).

A ambivalência original parece estar mesmo no próprio homem, composto instável de grandeza e fraqueza, divino e infernal, grande e miserável ao um só tempo. Sendo assim, a visão de Freud era que Deus e o diabo não passavam de mitos. No ensaio referido, Freud analisa a história do pacto satânico do pintor Christoph Haizmann que buscara a redenção mediante a graça da Virgem Maria. O pintor, sofrendo de depressão melancólica, havia assinado dois compromissos, um com sangue e o outro com tinta preta, com o demônio visto como uma espécie de substituto paterno. Em sua análise, carregada de implicações psicanalíticas, Freud dá a entender que os compromissos demoníacos parecem ser objeto da invenção do próprio pintor em função de suas fantasias neuróticas, levado pelas circunstâncias críticas e necessidades materiais de sua vida. Além disso, segundo Muchembled (2001), Freud refere-se à concepção romântica de um anjo revoltado que, ao contrário dos românticos, ele o

atrai com mais força para dentro do inconsciente humano, como modelo de um filho que rejeita as ordens do Deus-pai tirânico, que o obrigou a recalcar suas pulsões. Essa reabilitação centrada numa compreensão interna se assemelha ao movimento de desculpabilização do sujeito, em pleno curso na Europa da época por conta do progresso do indivíduo na cultura, o que, em outros termos, quer dizer a libertação da moralidade ortodoxa e dogmática cristã em face do pecado e da culpa.

Na América do Sul, a literatura focalizará a imagem do diabo, persistindo vestígios de uma visão de mundo erudita e popular, ao mesmo tempo ladeado por uma visão racional-humanista: É o caso do romance *Doña Bárbara* (1929), do venezuelano Rómulo Gallegos, e de *Grande sertão: veredas*, do brasileiro Guimarães Rosa que estamos analisando aqui. Ambos enfocarão a sociedade rural de suas respectivas regiões. No caso específico de Guimarães Rosa, além do seu espírito humanista, a noção de diabo interior iniciada em fins do século XVIII parece configurada em seu romance na medida em que o maligno se faz presente apenas nas consciências do mundo sertanejo por meio dos atributos simbólicos que definem a natureza do diabo como princípio do mal. Isso se sustenta quando lembramos que Guimarães Rosa foi um conhecedor da obra de Goethe, de Balzac, Dostoiévski, Thomas Mann e Freud. Sendo assim, o escritor e médico mineiro seguiu de perto o movimento intelectual, artístico e literário que se iniciou fortemente a partir do final do século XVIII. Diante dessa nova concepção de diabo, interiorizada como princípio do mal no coração do homem, a imagem diabólica no *Grande sertão: veredas* parece ser a imagem do próprio homem. De certa forma, essa idéia já aparece em Agostinho de Hipona, no momento em que ele vê os demônios agindo por meio das paixões humanas, porém não no sentido do princípio do mal alojado no coração do homem, em virtude de ele ser uma entidade autônoma.

Como o romance *Grande sertão: veredas* trata da vida da sociedade rural no sertão, então é preciso vê-la no limiar dessas mudanças, sem esquecer a especificidade local do espaço sertanejo. Uma questão muito importante, ressaltada por Robert Muchembled, diz respeito à evolução da imagem do diabo no mundo camponês na época contemporânea. Seu questionamento reside no seguinte:

será que devemos pensar que o Príncipe das Trevas deixou de assustar os camponeses comuns, ou ao contrário, que ele na realidade nunca lhes meteu muito medo...? Ou será que devemos achar que o mundo rural, tal como o resto da sociedade, sofreu a grande mutação cultural que levou a dar primazia ao demônio interior sobre o demônio chifrudo? (MUCHEMBLED, 2001, p. 278).

Segundo ele, o rastro maléfico continua profundamente inscrito na cultura rural do século XX. Porém, ele se apresenta como um símbolo das pulsões perversas do homem, e não sob a grande forma de um Satã infernal que castiga seus pecadores. Nas pesquisas de campo no oeste francês, a etnóloga francesa Jeanne Favret-Saada constata a mesma coisa, pois “os relatos colhidos são remanescentes do diabo clássico, substituídos por forças maléficas sempre ligadas às paixões humanas” (p. 278). Outro pesquisador, Arnold Van Gennep, expressa a idéia de que:

há um desaparecimento inelutável de um capital coletivo cada vez que morre um de seus detentores... Lúcifer não é mais festejado neste quadro tumultuado pela modernidade, nem no campo, nem no universo intelectual, ambos ganhos pela dessacralização do cotidiano, que a minoria de escritores tenta conter (MUCHEMBLED, 2001, p. 278).

Contudo, as metamorfoses literárias e artísticas do diabo na Europa do século XX, e inclusive na América, ainda não podem ser apreendidas em conjunto. Mas a questão do desaparecimento de uma visão unificada do bem e do mal, tal como a dominante no século XVII, deixou o tema com liberdade de se adaptar às culturas nacionais específicas. Nesse caso, o diabo em *Grande sertão: veredas* parece estar mais para uma metáfora das pulsões maléficas dos seres humanos ao invés de um Satã exterior e medonho, que mesmo assim ainda persiste na consciência supersticiosa e por que não medrosa da sociedade sertaneja.

Enfim, Guimarães Rosa mantém um constante diálogo com o passado, com antigas formas de perceber o mundo, seja com a representação teológica de um demônio mais obsedante, seja por meio de uma visão mais popular, entremeado por um senso de questionamento de ruptura com a mentalidade religiosa ortodoxa. O diabo na sociedade rural do sertão, representada em *Grande sertão: veredas*, surge em conformidade com todas essas mudanças que demarcaram o pensamento e a visão de mundo moderna fomentado pelos intelectuais e escritores.

2. PROCESSO DE DEMONIZAÇÃO NO BRASIL: DO LITORAL AO SERTÃO

2.1 OS ÍNDIOS E OS COLONOS COMO AGENTES DO DIABO

A chegada dos luso-europeus na Nova Terra deu-se no momento em que o demônio dominava obsessivamente a mentalidade dos homens no Ocidente. À medida em que a América portuguesa foi sendo conquistada e povoada do litoral para o sertão, o processo de demonização atingiu os índios, os colonos (mestiços, judeus conversos, negros, mulheres e inclusive clérigos), a natureza e adentrou as veredas do sertão. Os traços culturais dominantes dos cronistas religiosos e leigos constituíam-se como caixa de ressonância da visão de mundo que se desenvolvia na Europa a partir da Era Moderna. Tal processo de demonização, de caráter histórico-cultural, implicará na formação da consciência mágico-supersticiosa da sociedade rural sertaneja que estará presente no universo narrativo do romance *Grande sertão: veredas* como vestígios do passado.

A expansão ocidental caracterizou-se pela relação, mais ou menos consensual, entre Estado monárquico e Igreja, presente na Carta da descoberta de Pero Vaz de Caminha, a despeito do interesse pelos metais preciosos e pelo salvamento do indígena. Cinquenta anos depois, Dom João III teve o propósito de conversão da gente indígena ao catolicismo: “dilatação da fé, colonização e fortalecimento do poder monárquico sempre aparecem associadas” (SOUZA, 1986, p. 33-34). A cristianização era parte integrante do programa colonizador dos portugueses. A Igreja, motivada principalmente pelo espírito jesuíta, foi um instrumento ideológico do Estado português. Nessa direção, também se propagava o combate entre Deus e demônio em todas as esferas da existência.

As concepções demonológicas fizeram-se presentes nos inúmeros escritos do século XVI ao XVIII, entre os cronistas e missionários a exemplo de Manuel da Nóbrega, José de Anchieta, frei Vicente do Salvador, João de Barros e Pero Magalhães Gândavo. Em seu livro *Inferno Atlântico*, Laura de Mello e Souza infere que é:

possível detectar uma demonologia em sermões católicos, nos textos de pregação protestante, enfim, em toda a produção epistolar e tratadística voltada para a descrição da natureza do continente americano e dos hábitos e costumes de seus habitantes. (SOUZA, 1993, p. 25).

Dessa forma, vários cronistas projetaram elementos da feitiçaria européia para descrever as práticas das populações nativas e a vida cotidiana dos colonos, recorrendo às imagens mentais de seu legado cultural.

Partícipes dessa mentalidade demonológica, os jesuítas se preocupavam com a ação de Satã na colônia, atuando como verdadeiros agentes demonizadores em prol da ideologia política e católica portuguesa. O processo de demonização foi intensificado a partir da missão colonizadora e evangelizadora, com a chegada de Tomé de Souza e dos primeiros missionários:

Esta terra é nossa empresa, escreveu logo Nóbrega, ao ver que a gente selvagem ou cristã vivia em pecado, e a terra era dominada pelo Demônio, que afastara, por arte sua, o nome de Santa Cruz, pela voz bárbara de Brasil. (RODRIGUES, 1979, p. 249).

Por meio da ação evangelizadora, os portugueses tinham de detectar e combater, do litoral ao sertão, a presença do diabo na Colônia.

Essa ação, segundo Eduardo Hoornaert, operou-se nos três primeiros séculos em cinco movimentos ou ciclos: “o litorâneo, o sertanejo, o maranhense, o mineiro e o paulista” (HOORNAERT, 1984, p. 29). Para nosso estudo, basta ver o ciclo litorâneo e o ciclo sertanejo, até porque, se analisarmos de modo simplificado, percebemos apenas um duplo movimento: de um modo geral, a propagação do litoral para o sertão, de fora para dentro.

O ciclo litorâneo deu-se no reinado de Dom João III, quando se iniciou a produção de cana-de-açúcar na zona litorânea. No litoral brasileiro, a atividade missionária concentrou-se “na redução dos índios, de seus modos de vida e de trabalho aos modos novos de vida e de trabalho impostos pelo Estado português” (HOORNAERT, 1984, p. 30). O movimento mais vigoroso no ciclo litorâneo foi o movimento jesuítico a partir de 1549, com a chegada de Manuel da Nóbrega e seus companheiros Leonardo Nunes, João de Azpilcueta Navarro, Antônio Pires e os irmãos jesuítas Vicente Rodrigues e Diogo Jácome. Quatro anos depois, José de Anchieta se junta a eles. Os jesuítas organizaram a sua missão por meio de uma articulação entre os colégios na faixa litorânea e os aldeamentos situados no interior.

Num primeiro momento, a partir da costa, a evangelização contribuiu para demonizar a colônia, a despeito da idéia do embate primordial entre Deus e o diabo. O próprio nome de Brasil teria surgido por influência do demônio. João de Barros foi o fundador de uma certa tradição em que essa luta aparece identificada ao surgimento da colônia brasileira. O nome de Terra de Santa Cruz, batizada por Cabral, pautou-se na idéia de que seu descobrimento foi uma

providência de Deus, havendo assim grande esperança na conversão de seus povos. Mas com o comércio do pau brasil, visto como infernal, a colônia foi denominada de Brasil pela ‘boca do povo’, o que causou reações negativas por parte dos cronistas e jesuítas. A força de tradição assumida pelas idéias de João de Barros sugere “a presença da explicação de cunho religioso para o descobrimento e a denominação da colônia brasileira, mostrando o outro lado da aventura marítima portuguesa” (SOUZA, 1993, p. 30). Pero de Magalhães Gândavo mostrava-se também inconformado com o nome que vigorava na colônia - Brasil – “depois que o pau da tinta começou de vir a estes reinos” (apud SOUZA, 1993, p. 31). A solução dada por Gândavo para magoar o demônio era restituir à terra o antigo nome, Província de Santa Cruz. No início do século XVII, frei Vicente do Salvador também sustentava uma argumentação análoga, ao afirmar que:

como o demônio com o sinal da cruz perdeu todo o domínio, que tinha sobre os homens, receando perder também o muito que tinha nos desta terra, trabalhou que se esquecesse o primeiro nome, e lhe ficasse o de Brasil, por causa de um pau assim chamado, de cor abrasada e vermelha. (SALVADOR, s.d, p. 03).

Assim, as interpretações de João de Barros, de Gândavo e frei Vicente do Salvador são uma só em face da identificação entre o:

surgimento da colônia luso-brasileira e a luta eterna entre Deus e o Diabo. Fato ímpar entre tantas terras coloniais, o Brasil seria a única a trazer tal tensão inscrita no nome, que lembrava para sempre as chamas vermelhas do reino do inferno. (SOUZA, 1993, p. 32).

No século XVIII, a idéia do embate entre bem e mal como fundadora da própria identidade brasileira prosseguiu, segundo Laura de Mello e Souza, com Sebastião da Rocha Pita e Nuno Marques Pereira, dando continuação à tradição dessa mentalidade persistente, arraigada à invenção de uma história teológica do Brasil.

A partir da costa, as primeiras ações missionárias acarretaram inicialmente a demonização do universo indígena: “com o diabo europeu os missionários transportaram para a América seu inferno de chamas onde colocaram sem hesitação todos os índios que tinham vivido antes da chegada do cristianismo” (DELUMEAU, 1989, p. 263). As cartas de Manuel da Nóbrega são repletas de alusões demonizadoras dos costumes do gentio, utilizando-se de elementos demonológicos europeus. Na *Informação das Terras do Brasil* (1549), Manuel da Nóbrega interpreta os rituais religiosos dos índios como feitiçaria:

de certo em certos annos vêm uns feiteiros de mui longes terras, fingindo trazer santidade [...]. Em chegando o feiteiro com muita festa ao logar, entra em uma casa

escura e põe uma cabaça, que traz em figura humana, em parte mais conveniente para seus enganos e mudando sua própria voz em a de um menino junto da cabaça, lhe diz que não curem de trabalhar... o mantimento por si crescerá, e que nunca lhes faltará que comer... e que as enxadas irão a cavar e as frechas irão ao matto por caça para seu senhor e que hão de matar muitos dos seus contrários, e captivarão muitos para seus comeres e promette-lhes larga vida... e outras cousas semelhantes lhes diz e promete, com que os engana, de maneira que crêm haver dentro da cabaça alguma cousa santa e divina, que lhes diz aquellas cousas, as quaes crêm [...]. Acabado de fallar o feiticeiro, começam a tremer, principalmente as mulheres, com grandes tremores em seu corpo, que parecem demoninhadas (como de certo o são), deitando-se em terra, e escumando pelas bocas [...]. Em suas guerras aconselham-se com elles, além dos agouros que têm de certas aves. (NOBREGA, 1988, p. 99-100).

O que se percebe nesse trecho é a vinculação dos costumes dos tupis à imagem demoníaca, pois o feiticeiro se utilizaria, conforme Nóbrega, de artimanhas diabólicas para burlar os demais gentios, “fingindo santidade”. Na concepção do jesuíta, parece que o pajé não passa de um charlatão astuto. Um dos pontos mais destacados pelo missionário é transformar os hábitos dessa gente e inverter seus valores (animalescos e malditos) para os caminhos dos bons costumes. No limiar do processo civilizatório, Manuel da Nóbrega foi considerado como um dos primeiros civilizadores do Brasil por meio da moralização dos costumes em face da demonização da alteridade.

O teatro de José de Anchieta encenou e relacionou os traços da cultura ameríndia ao demônio, e os da cristandade ocidental a Deus. No *Auto representado na festa de São Lourenço*, tem-se o embate entre os santos cristãos e os índios pagãos. Aqui,

enuncia-se mais uma vez a identificação do índio ao demônio pela mediação da revolta política: Guaixará e Aimbirê, chefes tamoios que haviam lutado em 1566-7, apoiando o invasor francês contra os portugueses e os jesuítas, aparecem como demônios de destaque, dotados de vários auxiliares, diabos menores de nomes indígenas. (SOUZA, 1993, p. 33).

Ele é prova do modo como José de Anchieta se introduziu no universo indígena, demonizando e invertendo seus significados e valores. Os costumes dos tupis, fundados num sistema de “bem viver”, são defendidos pelos diabos-índios Guaixará, Aimbirê e Saravaia: “vêm os tais padres agora / com regras fora de hora / pra que duvidem de mim. / Lei de Deus que não vigora” (ANCHIETA, 1973, p. 04). Os santos cristãos, Sebastião e Lourenço, combatem esse sistema do Mal que quer destruir a Igreja. Os servos de Deus prendem os demônios e os vencem com as armas poderosas do colonizador. Para esses evangelizadores, o gentio anti-humano vivia em pecados, tais como: poligamia, vícios da carne, nudez, preguiça, cobiça, paganismo, canibalismo. É interessante notar que o índio-demônio, na figura dos chefes tamoios, assumiu as feições do maligno europeu como uma entidade exterior ao ser humano: “Nos autos de Anchieta, o Mal vem de fora da criatura e pode habitá-la e possuí-la fazendo-a

praticar atos-coisas perversos” (BOSI, 1987, p. 73). Aliás, os três primeiros séculos no Brasil colônia foram de predomínio do diabo exterior tanto na pena dos cronistas quanto na vida cotidiana popular.

O medo invocado pela imagem demoníaca e pelas práticas de terror dos colonizadores foi a tônica do processo de conquista da terra e das almas. A consequência disso residiu na opressão do vencido:

era assim na base do terrorismo que se impunha a paz cristã, que se sujeitava todo o gentio à lei dos colonos. Tirar o medo aos cristãos, senhorear o gentio pela guerra, amedrontá-lo com grandes ameaças, este foi o caminho da sujeição oficial e colonial. (RODRIGUES, 1979, p. 250).

A catequização pelo terror foi um dos requisitos fundamentais expresso nas cartas jesuíticas e o diabo serviu como instrumento de dominação evangelizadora e política. O medo do colono cristão foi transposto para o espírito dos índios. Enfim, os significados e valores indígenas foram demonizados ocasionando uma inversão na visão de mundo dessa cultura pagã indígena.

O indígena como face do diabo é referido brevemente no romance *Grande sertão veredas*, de Guimarães Rosa. No entanto, é o suficiente para constatarmos a presença do estigma maldito como uma forma de vestígio cultural arraigado na mentalidade do sertão. Riobaldo em uma passagem do romance fala do ex-jagunço Firmiano, apelidado Piolho-de-Cobra. Este mameluco sente saudade das práticas cruéis que exercia em sua lida de jagunço contra a força pública. Dito isso, Riobaldo volta-se para seu interlocutor e comenta: “O senhor concebe? Quem tem mais dose de demo em si é índio, qualquer raça de bugre. Gente vê nação desses, para lá fundo de Goiás... Piolho-de-Cobra se dava de sangue de gentio” (ROSA, 2001, p. 38). Aqui, o discurso de Riobaldo reflete a consciência mágica do sertão. Além disso, repisa um tipo de mentalidade que se formou no passado colonial. A herança mestiça do sangue índio resultou na herança de sua perversidade diabólica na formação do espírito do homem sertanejo.

Retomando nosso estudo histórico-cultural, observamos que o processo de demonização também atingiu os colonos. Muitos deles, pressionados pelas Devassas e pela Inquisição, eram considerados ímpios, como os judeus conversos, clérigos, mulheres pobres e prostitutas, mestiços e negros. Se estes mantinham uma relação mais amistosa com o diabólico, conforme suas necessidades materiais, aos olhos das autoridades religiosas e judiciais não passavam de seres endemoninhados, devotos de Satã, entregues ao pecado. Esses colonos ímpios se utilizavam de blasfêmias, de práticas mágicas e superstições populares como adivinhações, curandeirismo e pactos com o demônio. Vamos nos deter em alguns casos.

Com relação às blasfêmias, alguns colonos veneravam e ao mesmo tempo detratavam os dogmas e símbolos sagrados. Lázaro Aranha tinha dito que “Deus é diabo” (SOUZA, 1986, p. 141). Em Belém do Pará, Francisco José, soldado e alfaiate, afirmava não existir Deus, e “que Deus que há, o pisa debaixo dos pés” (p. 133). No tocante à estigmatização do judeu convertido, o imaginário coletivo parecia associar o cristão-novo Salvador da Maia a Satanás por suas práticas judaizantes como, por exemplo, a ingestão de um cordeiro na semana santa. A despeito do curandeirismo, no processo contra o frei Luís de Nazaré, viu-se uma mistura de religiosidade, ocultismo, curas mágicas e de certa forma satanismo, esboçando um evidente fenômeno de sincretismo religioso. Consta que em certa ocasião ele mandara matar um porco e “os miúdos do animal tinham de ser cozidos e colocados numa encruzilhada, tarde da noite” (p. 180-181). Esse frei representa aquela miríade de clérigos que esteve sob a mira de Manuel da Nóbrega, que os acusava de exercerem “officio de demônios” (p. 116).

Como vimos no capítulo anterior, os pactos demoníacos corresponderiam a uma nova realidade a partir da Era Moderna, e de modo intenso durante os conflitos políticos e religiosos da Reforma. Diante da eclosão de uma corrente demonológica erudita na Europa, os homens que antes sujeitavam o demônio tornaram-se seus servidores. Na sociedade escravista colonial, num contexto de tensão e de extrema desigualdade social, o recurso aos pactos visava resolver, de forma imaginária, as dificuldades da vida diária de muitas pessoas. No primeiro quartel do século XVIII, em Pernambuco, Antonia Maria acusava Joana de Andrade de tê-la persuadido a fazer pacto com o demônio, dando-lhe seu sangue num papelzinho, para melhorar sua condição de mulher pobre. Em 1734, no arraial do Tejuco, a meretriz Arcângela Pereira era chamada de ‘a mulher do diabo’ e circulava a notícia de que havia feito pacto com o demônio para ficar rica. Também em Minas, houve o interessante caso de pacto demoníaco do pardo forro Paulo Gil que vivia na Vila do Príncipe: “Reputavam-no de feiticeiro, atribuíam-lhe várias mortes, desconfiava-se de que fizera pacto” (SOUZA, 1986, p. 255). O pardo forro João Batista, de 20 anos, testemunhou que foi aliciado por Paulo Gil ao oferecer-lhe mandinga para ninguém poder com ele. Acompanhando o feiticeiro numa caminhada noturna até certa encruzilhada, Paulo Gil o ferira para tirar seu sangue e dá-lo aos “amigos” e que em troca o jovem pardo ganharia força desmesurada. Diante da deserção de João Batista, o diabo “mostrou sua fúria desencadeando um rodamoinho” (p. 255). Paulo Gil, típico feiticeiro clássico, “provocava doenças e marcava encontros diabólicos nas encruzilhadas – local escuso onde o Bem e o Mal se cruzam, e que os antigos consagravam a Hécate” (p. 255). Laura de Mello informa que o caso do pardo mineiro se cruza com a longa tradição que remonta à lenda oriental de Teófilo e

de outros contratos demoníacos, tendo importantes repercussões na literatura, como no poema de Gonzalo de Berceo sobre Teófilo e no *Fausto* de Goethe. Outro caso extraordinário é descrito por Luis Mott (1997), a respeito da história do sergipano Manuel da Paixão, da vila de Lagarto em 1753. Este havia declarado que seu primeiro envolvimento com as mandingas começou com a compra de uma conta de Cabo Verde, redonda, de cor preta sobre roxo. Desde que começou a usá-la escondida no bolso, tornou-se valente, colocando muitos homens sob seus pés. Em Recife, acompanhado de um capitão-do-mato, foi à casa de um mandingueiro que fechava o corpo. Por volta da meia noite, foram para um lugar deserto chamado Cidadela e sentaram-se num areal, quando ouviram berros e apareceu um bode com os olhos de fogo; o demônio surgiu no escuro, pelejando com os presentes. Manuel da Paixão fez um escrito em que entregava sua alma por dez anos, dizendo: “Dona Maria Padilha, com toda sua quadrilha Barrabás, Satanás, Lucifer, diabo cocho e seu maioral, deles aqui venho para [que] me venha falar” (MOTT, 1997, p. 208). Sete anos depois como soldado em Goa, pouco antes de ser preso pelo Santo Ofício, enterrou na noite de São João a oração de São Cipriano numa encruzilhada, como parte de um ritual secreto para conseguir sorte em sua vida atribulada.

De um modo geral, o que nos chama atenção nessas alusões de pactos demoníacos é sempre a recorrência de elementos simbólicos como a encruzilhada, o ambiente noturno e isolado, sempre em altas horas da noite, o corpo fechado e a assinatura com sangue que remonta às crenças européias. Além disso, a recorrência ao pacto por esses homens e mulheres, estigmatizados pelas autoridades da época, partiam de suas necessidades materiais e desejos latentes de uma vida mais digna, bem análoga ao caso do pacto do pintor Christoph Haizmann no século XVII, analisado por Freud. Outro aspecto interessante é que tal recorrência consistia no desejo de adquirir coragem e valentia para enfrentar os inimigos e adversidades da vida. Todos esses aspectos descritos se encontram presente no *Grande sertão: veredas* no tocante às credences do povo e às atitudes do jagunço Riobaldo, e que é um vestígio cultural no espaço sertanejo.

A ênfase dada pelos colonizadores no combate aos supostos pactos malditos dos colonos traz em si a tentativa de encaminhar, de modo opressivo e obsedante, a vida colonial para o pacto do bem com o Deus cristão, como se nota na exortação que Manuel da Nóbrega havia feito aos colonos:

o trato bemdito não é de assucar corruptível, mas de graça [...]. Trato sem perigo, mas antes elle livra de perigos!... trato, finalmente, com o qual se aformosenta a cidade de Deus celestial de almas que louvam a seu senhor [...], deixando o trato maldito de peccar, pois por retorno não tem sinão fogo de enxofre, que queima e

nunca acaba de queimar... porque... se paga no inferno est'outro fogo infernal...
(NOBREGA, 1988, p. 167)

Por conseguinte, todas essas manifestações mágicas e supersticiosas dos colonos denotam o sincretismo no âmbito da vivência da religiosidade popular, saturada de hibridismos cultural e religioso que contrastava com a religião hegemônica. Por força disso, “o sincretismo era uma das faces do inferno” (SOUZA, 1986, p. 149), porque havia uma mistura, no seio das manifestações populares, de características católicas, africanas, indígenas e inclusive judaicas. Assim, a peculiaridade da cristandade brasileira foi fundada na mestiçagem.

Enfim, é preciso salientar que, nos três primeiros séculos, esse processo de demonização, nos casos aqui aludidos, parece ter se concentrado nas regiões centrais da colônia, principalmente em Pernambuco, Bahia e Minas onde se iniciou o povoamento das terras brasileiras.

2.2 A NATUREZA E O SERTÃO COMO *LOCUS HORRENDUS*

A partir do litoral, o processo de demonização adentrou o sertão. Segundo Eduardo Hoornaert (1984, p. 34), o ciclo sertanejo da ação missionária desenvolveu-se ao longo do rio São Francisco e afluentes, em função da demanda da carne de gado e da caça ao índio. Porém, as entradas dos missionários não se fizeram apenas pelas veredas do São Francisco, mas também em alguns pontos principais do litoral, desde o Maranhão a São Vicente. Um número de quatro ordens religiosas realizou entradas pelo interior estabelecendo aldeamentos para a catequese do indígena: os jesuítas, os capuchinhos, os franciscanos e oratorianos. Os jesuítas foram os primeiros a entrar nos sertões, pois pelos anos de 1550 já existia um colégio missionário em Penedo, no baixo curso do rio São Francisco.

Pode-se dizer que o ciclo sertanejo de evangelização está vinculado ao movimento das entradas e bandeiras no interior do Brasil, apesar dos conflitos entre jesuítas e bandeirantes. Para José Honório Rodrigues (1978), as entradas são resultados da fase das expedições geográficas que objetivavam o reconhecimento do território e de seus recursos minerais. O bandeirismo foi o maior movimento de penetração no interior que incorporava homens leigos e missionários. Sua fase inicial resumiu-se na procura de minerais. Depois, surgiu a necessidade de povoamento do interior com a instalação de vilas e criação de gado, possibilitando a

construção de uma nova sociedade nas terras desbravadas. Sendo assim, os caminhos para o sertão e seu povoamento implicam a fixação da figura do maligno como produto da mentalidade teológica. Conseqüentemente, houve a reformulação de significados e valores a despeito da demonização das culturas indígenas que habitavam as terras de trás, tal como aconteceu no litoral da colônia.

Nesse sentido, a invasão da imagem demoníaca no sertão não se fez gratuitamente. Tem a ver com os terrores vivenciados pelos viajantes, cronistas e missionários diante de uma imensa região desolada, sombria e inóspita, pois o sertão se apresentava como “território do vazio, o domínio do desconhecido, o espaço ainda não preenchido pela colonização. É, por isso, o mundo da desordem, domínio da barbárie, da selvageria, do diabo” (MADER apud LIMA, 1999, p. 58). Daí, os constantes perigos e ataques dos índios que, indomáveis à evangelização, embrenhavam-se pela mata bravia, prontos a emboscar suas vítimas: “fui sertão adentro, licei as almas, rapaz”, diz o índio-demônio Saravaia no *Auto representado na festa de São Lourenço* (ANCHIETA, 1973, p. 19). A demonização elaborada pelos missionários residia nos temores de serem devorados pelos bárbaros antropófagos: “preparando-se para entrar nos sertões, Nóbrega expressava ao Provincial de Portugal o medo do canibalismo indígena” (SOUZA, 1986, p. 60). Quando se preparava para adentrar o sertão a fim de construir casa e capela para os índios, segundo Laura de Mello e Souza (1986), este mesmo jesuíta via seus planos impedidos pela má vontade do governador Tomé de Souza, cuja mudança de ânimo foi atribuída a Satanás. Ao se dirigirem a Laguna, terra dos carijós, os jesuítas viram-se às voltas com as ciladas do inferno: ao entrarem na terra, há tantos anos habitada pelo demo, este ordenou que a canoa fosse virada. Não obstante, o sertão tornou-se refúgio para os degredados, criminosos, fugitivos de toda espécie da sociedade colonial, acentuando cada vez mais seu aspecto mítico de *locus horrendus*. O processo de demonização, que atingiu as terras de trás, projetou-se não só no indígena bravia e nos primeiros colonos, mas aos poucos vai se formando no imaginário da própria sociedade rural, projetando-se nos fora-da-lei e no banditismo que aí foi se originando. Já em pleno século XVIII, demônios eram chamados os colonos rebeldes, que se reuniam secretamente nas suas tentativas de insurreição.

Por sua vez, a natureza também sofreu os impactos da demonização a partir do Brasil colonial. Nesse sentido, levantamos uma questão bastante pertinente: como foi possível a diabolização da natureza, já que o imaginário euro-colonial vislumbrou na nova terra o paraíso terrestre? De fato, a nova terra marca também a construção de um processo de edenização desencadeado pelos missionários e cronistas desde a Carta de Caminha e vinculado à imagem

de Deus, que providenciou a sua descoberta e elegeu o colonizador português como seu detentor divino. De acordo com Laura de Mello e Souza (1986), a natureza paradisíaca, como visão do paraíso terrestre, constituiu os elementos de identificação da nova terra a partir das projeções do imaginário europeu: a fertilidade, a vegetação luxuriante, a amenidade do clima são traços divinos que reiteram a presença de Deus no universo. Contudo, essa edenização não foi exclusiva, pois a disputa cósmica entre Deus e o diabo na colônia denota a presença da serpente no paraíso.

Como traço cultural de persistência, a natureza edenizada encontra-se representada no romance *Grande sertão: veredas* por meio da memória do velho Riobaldo. Delinea-se a beleza dos chapadões, das várzeas, dos rios, dos buritis e pastagens propícias para a manutenção dos animais e dos jagunços: “Natureza bonita, o capim macio. Me revejo, de tudo, daquele dia a dia” (ROSA, 2001, p. 77). As veredas do sertão se pintavam com o revoar e os cantos dos pássaros:

eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos vôos e pouso... eu olhava e me sossegava mais. O sol dava dentro do rio, as ilhas estando claras. (ROSA, 2001, p. 159).

Como se nota, essa imagem do *locus amenus* proporciona uma espécie de tranquilidade para a alma do guerreiro num momento de trégua onde ele pode contemplar o “céu sertanejo azul-verde” (ROSA, 2001, p. 210). Contudo, o paraíso também tem seu avesso e a natureza torna-se medonha porque nela o diabo rege seu estado sombrio.

Dessa forma, o processo de demonização da natureza foi inevitável por força da visão de mundo dualista cristã. Tal processo se fez presente nos escritos dos missionários e cronistas. Os jesuítas viram a natureza brasileira “assolada sem trégua pela presença demoníaca, ou endemoninhada ela mesma” (SOUZA, 1993, p. 32), pois fora a desgraçada árvore de pau vermelho que roubara o nome santificado, atestando a insubordinação de um mundo natural muitas vezes caótico, desordenado e contraditório como o próprio maligno. Conforme Laura de Mello e Souza (1993), Satanás habitava as terras brasileiras perturbando as águas fluviais. Encarnava-se ainda em baleias, desencadeava tempestades e convocava legiões de moscas para incomodar os sacerdotes em seus ofícios de evangelização. O *Compendio narrativo do peregrino da América* (1718) fixou a imagem de um dos infernos possíveis: um inferno semelhante ao imaginário demonológico europeu desde a Baixa Idade Média. Nele, Nuno Marques Pereira descreve um “horrível lugar” onde se ouve relâmpagos, trovões, raios e

coriscos (apud SOUZA, 1986, p. 145). Ora, não é de se espantar que a partir do momento em que o índio foi aculturado na visão de mundo cristã, ele inculcou os temores que eram restritos apenas aos colonizadores. Basta lembrar a demonização do meio físico-natural americano numa passagem do filme *A missão* (1986): quando o bispo aconselha o chefe indígena a fugir com suas famílias para a floresta, este declara que as crianças estavam com medo do demônio no interior da mata. Essa imagem traduz um conflito humano e social bastante evidente, pois a mata ou a floresta que antes se constituía como universo familiar e sagrado da cultura indígena, transformou-se num *locus horrendus* por força da mentalidade e missões jesuíticas.

Por conseguinte, o bestiário foi demonizado, muitas vezes ligando-se à idéia da animalização do próprio ser humano. No *Auto de representado na festa de São Lourenço*, de José de Anchieta (1973, p. 11-35) podemos identificar diversos animais diabólicos: *boicininga* (cascavel), *jaguar*, *Andirá-guaçu alado* (grande morcego), *jibóia*, *socó*, *sucuri*, *gavião malhado*, *tamanduá*, *gambá*, *rato*; *morcego*, *sapo cururu*, *abelha de asa de vento*, *zorrilho*, *maritaca*, *lesma*, *tamarutaca*; *Jaguaruna* (suçuarana), *jacaré*, *Tautarana* (lagarta-de-fogo); *muçurana* (cobra preta), *urubu*, *jaguaruçu*; *caborê* (bacurau, ave noturna) e *cururupeba* (sapo chato). Boa parte desse bestiário demonizado encontra-se no arcabouço narrativo do *Grande sertão: veredas*, a exemplos das serpentes, da taturana, do gavião malhado (o acauã), do bacurau, sapos, urubu, além dos marimbus pantanosos das Veredas-Mortas, entre outros. É interessante salientar que esse bestiário adquire aspectos repugnantes e medonhos para a mentalidade do colonizador, visto que:

tudo quanto no reino animal metia medo ou dava nojo ao europeu vira signo dúbio de entidades funestas em ambos os planos, o natural e o sobrenatural. O mal se espalha nos pântanos ou se esconde nas furnas e nos pântanos, de onde sai à noite sob as espécies da cobra e do rato, do morcego e da sanguessuga. (BOSI, 1987, p. 74).

Sendo assim, o perigo mortal surge quando essas forças exteriores se introduzem na alma dos seres humanos, de modo que o olhar inquisidor interpreta como modos de possessão coletiva da gente indígena. Além disso, os locais míticos (a encruzilhada, o ambiente noturno e desértico), herdados do imaginário europeu, foram transplantados para o *locus* colonial, como foi visto acima nos casos dos colonos demonizados. Esses locais marcaram profundamente a mentalidade da sociedade colonial e passaram a ser um dos traços das superstições, lendas, contos populares, sendo depois assimilados e incorporados à literatura.

Vimos que nos três primeiros séculos do Brasil Colônia, o processo de demonização e como tal a presença do diabo foram fortes aspectos da mentalidade da sociedade colonial,

presentes não só nos escritos dos leigos e nos autos da Inquisição, mas também na literatura jesuítica. O processo de demonização atingiu como na Europa, a totalidade da criação, em todas as esferas da vida. Tivemos, então, a despeito da ideologia católica dominante, a identificação dos agentes do mal no que diz respeito à demonização de indígenas, de clérigos, judeus, negros, mulatos e pardos, homens e mulheres pobres, bem como a diabolização do mundo físico-natural e do bestiário. A imagem do maligno, transplantada da mentalidade européia, transitou da representação exterior do diabo infernal ao popular. O primeiro configurava-se como uma entidade externa ao homem, que lhe invade e toma posse de seu interior, de sua alma. Este era objeto da pedagogia teológica do medo no processo de cristianização do Novo Mundo. Por outro lado, podemos dizer que notamos a presença do diabo popular na mentalidade e práticas religiosas das classes pobres e estigmatizadas, em que havia elementos do cristianismo ao lado de rituais pagãos, o que salienta o caráter do sincretismo religioso da colônia.

Como foi constatada ao longo dessa exposição, o processo de demonização estendeu-se, no decorrer do período colonial, à totalidade da criação, tal como sucedeu na Europa. Dessa forma, ressaltamos mais uma vez que o desencadeamento de tal processo pode ser interpretado como uma síntese do legado cultural no romance *Grande sertão veredas*.

2.3 O SERTÃO E O DIABO EM ALGUMAS OBRAS REGIONALISTAS DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX

Neste item, iremos analisar três importantes obras do regionalismo brasileiro: *O Cabeleira*, *Os Sertões* e *Dona Guidinha do Poço*. A análise de tais obras justifica-se porque elas incorporam uma visão racionalista, mais ou menos vigente, em fins do século XIX e início do século XX. Cabe verificar se essa literatura incorporou a nova concepção de diabo e do mal, que vem se desenvolvendo desde o Iluminismo, dentro de uma perspectiva mais laica da existência. Ou se, em que medida, ela buscou retratar a consciência da sociedade sertaneja, que tende a preservar vestígios vinculados à tradição no que se refere à imagem do diabo. Este parece ter seu poder de evocação pela força que ele exerce nas crenças e na vida cotidiana dos sertanejos. O modo de ver o mundo guarda muitos traços da interpretação teológico-demonológica da história que ainda persiste como resíduo no desenrolar do século XX. Além

disso, os escritores em questão não pretenderam, pelo menos diretamente, uma reflexão crítica do interior, de dentro do espaço sertanejo na perspectiva do próprio homem do sertão, que lá viveu e vive suas experiências, e nem explicitaram a concepção de demônio interior. Essa será a linha dorsal de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Em sua narrativa, o mito diabólico, o sertão e suas crenças serão repensados em face dos relatos de um sertanejo, centrada no personagem Riobaldo. Por isso, os autores aqui elencados, além de nos trazer uma certa visão de mundo do sertão no período em que viveram, poderão servir de contraponto interpretativo em relação ao estudo mais detalhado do romance de Rosa, tendo em vista sua nova proposta de representar a sociedade camponesa, em pleno processo de modernização do Brasil. Com isso, poderemos verificar as persistências e as possíveis mutações da imagem do diabo no imaginário do sertão.

No Brasil, a partir do século XIX, houve mudanças na maneira de interpretar o país diante das novas propostas de autonomia cultural, logo após a independência política. O Romantismo e o Realismo-Naturalismo implicaram o arranjo de uma nova perspectiva em terras brasileiras a partir das idéias vindas da Europa, que ganharam força no universo burguês e intelectual do litoral urbano, a fim interpretar o sertão e sua realidade. Dessa forma, na segunda metade do século XIX e início do século XX, os escritores Franklin Távora, Manuel de Oliveira Paiva e Euclides da Cunha irão, por um lado, retratar o sertão com base nas relações e condições de vida, nos costumes, no imaginário religioso, nos falares, nos dramas pessoais e coletivos e na descrição do ambiente. Por outro lado, cada um deles interpretará e pensará o sertão orientado pelas idéias científicas em voga na época.

Com o escopo de analisar o romance histórico *O Cabeleira* (1876), de Franklin Távora, *Dona Guidinha do Poço* (1891), de Manuel Oliveira Paiva e *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, faz-se necessário perguntar se, em tais obras – constituídas por interpretações científicas – a imagem do diabo sofreu modificações ou se reflete os traços de uma mentalidade arraigada ao passado colonial. Para tanto, devemos nos ater a uma questão colocada por Robert Muchembled para analisar a sociedade rural do sertão:

Será que devemos pensar que o Príncipe das Trevas deixou de assustar os camponeses comuns, ou ao contrário, ele na realidade nunca lhes meteu muito medo...? Ou será que devemos achar que o mundo rural, tal como o resto da sociedade, sofreu a grande mutação cultural que levou a dar primazia ao demônio interior sobre o demônio chifrudo? (MUCHEMBLED, 2001, p. 278)

Nas representações dos escritores aqui referidos, a partir da segunda metade do século XIX no Brasil, observamos a evocação de diabo, de modo implícito e explícito através de atributos que

lhe são inerentes, projetados no meio físico e nas ações e condutas dos indivíduos. Os vestígios culturais do passado são focalizados na visão de mundo dos sertanejos rústicos e de homens religiosos. Sendo assim, nas análises das referidas obras, atentaremos para a possível demonização da natureza e dos personagens nas suas ações individuais e relações sociais.

2.3.1 O CABELEIRA

O Cabeleira, de Franklin Távora, é - na concepção do próprio escritor - um romance histórico, focado na perspectiva de um realismo descritivo com um caráter romântico, inspirado por idéias científicas, para interpretar o Brasil sertanejo. O romance foi construído a partir de algumas passagens das *Memórias históricas da província de Pernambuco* por Fernandes Gama e do legado oral das trovas populares, que foram reproduzidas na própria obra. Esta retrata os costumes e os tipos legendários do sertão ligados ao banditismo no sertão. Sua narrativa, voltada para o passado bem ao gosto romântico, protagoniza a história do mameluco José Gomes, o Cabeleira, que, junto com seu pai Joaquim Gomes e seu comparsa Teodósio, infernizavam as populações da zona da mata e dos sertões do Norte. Segundo o narrador, as populações do interior pagavam aos bandoleiros “um triplo impôsto consistente em víveres, dinheiro e sangue” (TÁVORA, s.d, p. 18). Eles praticavam todos os tipos de rapinagem e violência brutal, matando suas vítimas. A passagem do bando era marcada “pelo roubo, pelo incêndio, pela carnificina” (p. 18). O próprio Cabeleira era visto como um “fantasma sanguinário” que causava o terror geral na população camponesa que corria apavorada: “homens, mulheres, crianças atropelaram-se, correndo, fugindo, gritando, caindo como impelidos por infernal ciclone” (p. 25). Como se observa, as ações dos cangaceiros impunham o medo e o terror às tais populações. Por isso, muitos moradores deixavam suas casas na passagem do bando e internavam-se nos matos buscando proteção. O nome do cangaceiro “se constituiu afinal uma fama que ecoou, com os uivos das feras carniceiras, do sul ao norte, do sertão ao litoral, engrossando sempre com as novas façanhas” (p. 72). A fama adquirida pelo Cabeleira, expressa na base do terror, constituiu-se em mito, num misto de bandido infernal e herói, pela tradição oral. De todo modo, o que sobressai, é que o bandido encarna as forças do mal fomentando o medo das populações ao invés do diabo agindo à solta como entidade infernal. Porém, isso não impede que ele seja visto como um agente diabólico na terra pela visão mágica da população rural.

Na caracterização dos personagens, percebe-se claramente animalização do homem-bicho agindo no sertão, análogo à mentalidade jesuítica na descrição do índio-bicho. Os componentes do bando eram denominados de “onças” (p. 25), de “cascavéis” (p. 49). O pai do Cabeleira é descrito como um sujeito extremamente maligno. Na lida sanguinolenta: “Joaquim, feroz por natureza, sanguinário por longo hábito, descarregou a Parnaíba na cabeça do primeiro” (p. 26). O sangue da vítima salpicou a cara do bandido, “deixando estampada uma máscara vermelha, através da qual só se viam brilhar os olhos felinos daquele animal humano. [...] Este homem era o gênio da destruição e do crime” (p. 26). O protagonista, depois de tornar-se máquina assassina, era denominado de “fera cervical que se alimenta de sangue e carnes” (p. 55). Seus olhos, durante a luta mortal com o negro Gabriel, “chamejavam como os de um chacal” (p. 51). Noutra passagem, a fim de socorrer seus comparsas, Cabeleira “volveu outra vez a ser fera, e rápido deslizou-se como uma cobra por entre as árvores e por debaixo das folhagens” (p. 84). E, por fim, seu parceiro de crime, Teodósio, se autodenomina de “bicho do mato” (p. 119). Essa caracterização animalizada e o comportamento rude dos personagens se configuram como uma face do mal condicionados por influência da natureza, descrita como um ambiente de barbaridade, tanto físico quanto social.

Nesse sentido, o sertão, enquanto ambiente físico, tem uma importância vital porque parece determinar o afloramento dos apetites e paixões dos indivíduos. Em princípio, Franklin Távora (s.d, p. 13) concebe a natureza com uma perspectiva paradisíaca e ao mesmo tempo tempestuosa, pois suas manifestações são destruidoras e pode afundar miríades de vidas. O meio físico é visto como uma força sombria que influencia os instintos primevos nos homens tornando-os semelhantes aos animais. Além disso, o sertão, como *locus horrendus*, constitui-se como homizio do mal na medida em que os bandoleiros se entocavam no deserto, nesses “medonhos sertões” como as feras, de modo que parecia impossível arrancar-lhes “dêses sombrios e protetores esconderijos, dessas grutas insondáveis, perpetuamente abertas às onças” (p. 159). O ambiente tempestuoso e brutal influi nos ânimos dos agentes e os condicionam a agir como sua face selvagem. Aqui, Segundo Edison Bariani:

Franklin Távora, por meio do narrador, deixa entrever a influência do positivismo e, em menor medida, do evolucionismo na conformação de seu entendimento da vida dos homens. A atuação dos personagens é condicionada por fatores como meio, raça e formas de sociabilidade. (2008, p. 02).

Essas idéias científicas não se restringem apenas à influência do meio físico, como fator genético-biológico, em face do seu condicionamento no comportamento dos homens. Imbuído

dessas idéias, Franklin Távora retrata a influência do meio social como fator que interfere no modo de ser e agir de seus agentes. Esse meio hostil infunde nos seres humanos as nuances dessa mesma hostilidade. Nesse sentido, numa ressonância tavoreana das idéias de Rousseau, José Gomes não veio ao mundo com uma aptidão inata para o mal, pois “trouxe do seio materno um natural brando e um coração benévolo” (TÁVORA, s.d, p. 55). Para desenvolver essa “brandura e natural bondade” (p. 56), faltou-lhe a base da educação arraigada no temor, no conselho e no bom exemplo. Não obstante, desde pequeno, Cabeleira esteve sob a influência brutal do poder do pai, que exercitava uma tirania de déspota sobre o filho. Criado num ambiente onde imperava a ignorância e a pobreza, a maldade foi-lhe ensinada pelo meio bárbaro, distante das regras civilizatórias impostas pelas instituições.

Mas como a imagem do diabo se presentifica aqui, já que o mal e a maldade são interpretados pelo escritor a partir do conhecimento científico e laico da época? Será que houve um recuo do diabo na mentalidade do sertão nas interpretações do narrador-escritor? Ora, ao lado dessas conjecturas científicas presentes no romance, pode-se inferir que os atributos diabólicos são evocados em todos os aspectos bárbaros que envolvem o sertão e seus agentes maléficos, porém não mais como um Satã infernal, tentando os homens. Em princípio, temos uma noção familiar do diabo que aparece nas expressões interjetivas de alguns personagens ao se dirigem aos outros. Podemos elencar várias dessas expressões: “é o que te vale, cabra do diabo” (TÁVORA, s.d, p. 35); “que diabo tens tu, Teodósio” (p. 39); “Veado do demo” (p. 108); “Diabo! exclamou Teodósio contrariado e perturbado. Foi alguma coruja que abalou da pitombeira” (p. 121). Também expressões como: “Enquanto o diabo esfrega o olho, o mocambo fica torrado, e as caiporinhas são nossas” (p. 111). Todos esse ditos nada mais são do que reflexos da mentalidade colonial, que se encontram explicitados, consciente ou inconscientemente, na fala do povo rústico. Sendo assim, e o que é mais digno de nota, tais expressões parecem sinalizar um certo tratamento popular de familiaridade com o demoníaco, como signo vulgar da vida cotidiana.

Por outro lado, a presença do diabo evidencia-se na crença religiosa do sertão, como no caso da curiboca Florinda que “acreditava na existência do diabo, no inferno e nas penas eternas... mas em compensação tinha uma fé viva e fervorosa em Deus” (p. 77). Claro está que essa dualidade liga-se ao processo de cristianização imposto pelas missões religiosas no período colonial que, em contrapartida, levava a termo o processo de demonização. No âmbito da consciência do povo sertanejo, focalizada na crença dessa personagem rústica, podemos

vislumbrar ainda os vestígios do diabo infernal, embora ele não esteja explicitamente representado no romance como uma entidade personificada.

Por conseguinte, a imagem do demo é indiretamente sugerida em face de um dos seus atributos mais tradicionais: o disfarce propriamente diabólico no modo de proceder dos cangaceiros. Essa maquinação está transvestida na figura do bandoleiro Teodósio - mestre das astúcias e dos inventos - que, em meio à escuridão, “não ia mais que um canoeiro... ia entretanto aí uma maldade muito mais considerável e perigosa, porque era hipócrita e estava disfarçada” (p. 24). Da mesma forma, o bando também detinha essa característica do disfarce diabólico para cometer seus assaltos e saírem ilesos das perseguições da força policial. Foi o que aconteceu num evento religioso promovido pela Igreja. Os três cangaceiros, envoltos em lençóis como verdadeiros penitentes, participaram dos atos religiosos e roubaram o dinheiro do padre D. Tomás que estava destinado para “novos auxílios à pobreza do sertão mais afligida da fome” (p. 47). Os bandidos fogem das tropas públicas e se internam na mata bravia, levando consigo o fruto do assalto diabolicamente disfarçado.

Por sua vez, o protagonista se configura como uma face do demônio em várias passagens da narrativa. Em uma de suas aventuras criminosas, o cangaceiro Cabeleira “fez-se fúria descomunal e, tirando-se no meio do concurso de gente, foi acutilando a quem encontrou com diabólico desabrimento” (p. 27). Noutra passagem, ao presenciar a própria mulher sendo esfaqueada pelo bandido, o vendeiro Timóteo “parecia ver, não uma figura humana, mas uma visão do infernal que o ameaçava, a êle também...” (p. 31-35). A diabolização do cangaceiro Cabeleira também está explicitada numa última passagem em que ele jura tornar-se um homem de bem a sua amada Luisinha, uma personagem de nítido caráter romântico. Esta “fitou-o como um anjo deve fitar um demônio que promete ser anjo” (TÁVORA, s.d, p. 127). Essas alusões indicam apenas as condutas desviadas do bandoleiro que sugerem a natureza de ser diabólico, sem nenhuma representação da entidade maligna. Assim, como foi vista nessas demonstrações, a imagem do diabo surge com a evocação desses sinais ou atributos próprios para referir-se ao *locus horrendus* sertanejo com sua feição primitiva e bárbara, seja em relação aos agentes ou em relação à natureza medonha. Embora tal imagem esteja representada na forma de atributos, ela ainda está enraizada no processo de demonização que se desencadeou em todo o período colonial.

No romance *O Cabeleira*, o narrador (ou o escritor) apropriou-se das novas idéias, vindas da Europa, para interpretar o sertão brasileiro de maneira mais laica e científica. Em seu postulado positivista e burguês-liberal, sustentou que o mal ou maldade é resultante da

degradação social, pois os crimes “tiveram sua origem na ignorância e na pobreza; e toda a sociedade é a culpada por não ter o dever de difundir a instrução, fonte da moral, e de organizar o trabalho, fonte da riqueza” (p. 219). Dessa forma, a despeito das concepções naturalistas e deterministas, a maldade se configura como animalidade, paixões e apetites irracionais fundados na sobrevivência e conservação de um ambiente bárbaro e incivilizado, em vista da precariedade das instituições como Estado, escola e família. A solução se daria pelo processo civilizatório com caráter liberal para desenvolver cultural e economicamente o interior do Norte.

Todavia, esse postulado científico, ao lado da visão mágica da população, serve apenas como tese intelectual para o escritor Franklin Távora. Pois, no romance, a solução para o mal foi encaminhada pelo sentimento romântico do amor, inspirado por traços religiosos. Por força de Luisinha, Cabeleira abdica das ações criminosas, sente remorso, arrepende-se e busca a redenção, mesmo sem a misericórdia da justiça, mas tendo o perdão da Providência divina. Temos aqui, então, uma espécie de romantismo católico que imprime mais um aspecto da história teológica que tanto marcou nossa mentalidade cultural. Portanto, a solução dada à narrativa pode se configurar como uma fórmula romântico-teológica de superar o mal, embora este seja originado dos fatores do meio físico e social por influência das concepções científicas do autor.

2.3.2 DONA GUIDINHA DO POÇO

O romance *Dona Guidinha do Poço* (1891)⁵, de Manuel de Oliveira Paiva, segue a esteira do romance histórico e representa uma etapa mais avançada no modo de ver o sertão. Trata-se de um regionalismo mais realista e naturalista, sem os traços marcadamente românticos do sertanismo de Franklin Távora. Ambientado na fazenda Poço da Moita, no sertão cearense, o romance de Manuel de Oliveira Paiva conta a história de Margarida de Souza, a Dona Guidinha, mulher violenta, dominadora, senhora de terras que se degrada pelo amor e se choca com o meio por força do seu suposto envolvimento no assassinato do próprio marido. Aqui, temos um dos traços temáticos do sertão que, no dizer de Albertina Vicentini, diz respeito às “histórias de amores violentos, apaixonados, trágicos, instintivos,

⁵ O romance *Dona Guidinha do Poço*, de Manuel Oliveira Paiva (1845-1894), escrito em 1891, mas só foi publicado postumamente em 1952 pela Editora Saraiva. Lúcia Miguel Pereira foi a responsável pela redescoberta desse romance, elaborando uma elogiosa apresentação na primeira edição.

desintelectualizados, pela desmedida das ações...” (VINCENTINI, s.d, p. 192). Na linha do romance histórico, o enredo foi desenvolvido a partir de episódios reais, dos quais foi protagonista a rica fazendeira de Quixeramobim, Maria Francisca de Paula Lessa (Marica Lessa), madrinha de batismo de Antônio Vicente Mendes Maciel, o Conselheiro. Ela foi cúmplice do crime passionai que vitimou seu marido, o coronel Domingos Vítor de Abreu Vasconcelos, em 1853. Condenada e desterrada, ela cumpriu pena na cadeia pública de Fortaleza. Ao ser solta, semi-enlouquecida e depauperada, passou a perambular pelas ruas da capital como mendiga até morrer como indigente.

Em *Dona Guidinha do Poço*, percebe-se a representação de uma época em que reinava o patriarcalismo num espaço marcado pela tradição moral que orientava a vida de seus habitantes. O retrato cotidiano dessa sociedade rústica do sertão se caracteriza pela descrição do ambiente físico (agressivo no estio e fértil no inverno), pelos seus costumes, cantorias e festas tradicionais, maneiras de falar, vestimentas de couro, drama dos retirantes, crenças religiosas, superstições e imaginário. Todos esses elementos são ladeados pela concepção dicotômica do litoral versus sertão, civilizado versus bárbaro, que já se encontravam presentes de certa forma em Franklin Távora, e que irão marcar *Os sertões*, de Euclides da Cunha, e o romance *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. A propósito dos traços arcaicos e da reinvenção da fala oral sertaneja, Ivan Teixeira (2004, p. 04) afirma que o romance de Oliveira Paiva antecipa as obras de Euclides e do escritor mineiro.

Um dos aspectos peculiares de *Dona Guidinha do Poço* reside na variação do foco narrativo, pois, conforme Ivan Teixeira (2004, p. 05), o narrador transfere para os personagens a função de apresentar os elementos do enredo por meio do discurso indireto livre. Ora, nessa focalização dinâmica da narrativa, tem-se, por um lado, a interpretação do narrador mais centralizado e distante, expressando juízos de valor e idéias naturalistas em voga na época; e, por outro lado, há a focalização de personagens-narradores cuja importância consiste na visão de mundo do próprio sertanejo. Isso facilita a identificação da mentalidade rústica do sertão em relação à visão de mundo intelectualizada do autor-narrador, se é que podemos falar nestes termos.

Nos traços característicos aludidos, a imagem do diabo perpassa claramente todo o romance, evocada tanto como força de expressão interjetiva na fala e labutas cotidianas do homem sertanejo, quanto como demonização do comportamento dos indivíduos, mais detidamente das mulheres, configuradas como verdadeiros agentes do diabo. No tocante à natureza, a figura diabólica não aparece de modo explícito em sua descrição. Essa descrição do

meio físico transita de uma visão de *locus amenus* para um visão de *locus horrendus* de acordo com o devir das estações. No entanto, não se trata de mera descrição, pois a atmosfera do meio físico reflete nos estados de alma dos personagens como uma forma de reflexo especular. Assim, no tempo das invernadas, o sertão explodia e a vida dos seres se rejuvenescia na sua totalidade. Quando a chuva caía, molhava e fecundava a terra:

a pastagem era uma imensa pelúcia. As formigas de asa, com cambiações de madrepérola, à luz baça dos alvos dias de neblina, salpicavam a mancha fulva e remexida dos formigueiros revolucionados pelas águas novas. E o gaitar dos novilhos como que a imprimir por tudo um impulso másculo. A rês agora não andava de ponta caída, mas com um balanceado de cabeça, um donaire de mulher núbil. [...] era mesmo um despertar de criança com saúde. (PAIVA, 2004, p. 22-23).

Esse despertar da natureza trazia a opulência e o bem-estar do sertanejo e influía em sua disposição de ânimo. Tinha-se a tiragem do leite da vacaria, o aboio do vaqueiro, a plantação dos roçados e a mesa farta. No inverno, a matriarca Guidinha do Poço amanhecia mais disposta “como se o berrar das vacas no curral fosse para ela uma novidade, como se o perfume do mato verde pela primeira vez lhe acordasse os desejos” (PAIVA, 2004, p. 23). Nessa observação do narrador reside um cunho naturalista, em que a natureza influi nos impulsos biológicos da protagonista. Enfim, “por toda parte opulentava-se o milagroso *Fiat* do inverno” (p. 40). Como se percebe, é o renascer do ritmo da vida sertaneja reanimada pelas águas das chuvas, fazendo do sertão um espaço paradisíaco.

Por outro lado, quando o verão chegava, desaparecia toda essa abundância de vida. O mal da seca, da fome e da sede tornava a natureza sombria e triste, causando a mortandade de animais e o deslocamento de retirantes e aves na luta pela sobrevivência. Havia a labuta dramática dos pobres vaqueiros em socorrer o gado inanimado e protegê-los dos porcos selvagens que contaminavam os bebedouros barrentos. Nesse período, os sertanejos acudiam-se às superstições religiosas motivadas por conselheiros católicos:

fizeram-se todos os remédios para chover... além das preces que a santa Madre Igreja, consentiu que o povo, em procissão, mudasse a imagem de Santo Antônio da matriz para a capela de Nossa Senhora do Rosário, que era o melhor jeito a dar para Deus Nosso Senhor ensopar a terra com água do céu. (PAIVA, 2004, p. 18).

Apesar de todos os recursos às crenças, a fim de invocar a Providência para fazer chover, o certo é que “o dito céu permanecia implacável” (p. 18) e a seca continuava assolando a vida dos sertanejos. Nesse sentido, se a natureza surge aqui na forma de uma atmosfera sombria, pode-se dizer que há nela um caráter maléfico que se vincula significativamente à imagem diabólica de modo não explícito, mas metaforizado.

Como n’*O Cabeleira*, a alusão do diabo aparece nas expressões interjetivas de muitos personagens em uma dezena de vezes. Enumeremos alguns poucos exemplos: “agora é que tu vem, diabo véio!”, “diabo de caminho desgraçado”, “diabo deste liforme tá ficando véio”, “arrenego do Cão! Diabo leve esses costumes de praça”, “o diabo é que a palha é muito grossa”, “pois que diacho de home então será ele?”, “arre, diabo! Conheceu home!”, “diabo da ingrata!”, “diabo! Há tanto que sou juiz de roça e ainda não sei lidar com as alimárias” (PAIVA, 2004, p. 37-161). Todas essas expressões diabólicas deixaram de referir-se ao diabo propriamente dito, para significar impaciência, contrariedade, perplexidade, raiva, admiração na fala cotidiana da vida sertaneja.

Entretanto, o aspecto mais marcante da imagem demoníaca em *Dona Guidinha do Poço* diz respeito às ações e comportamento dos personagens, principalmente da protagonista, sob a perspectiva demonizadora de outros. Ao longo de todo romance, Guidinha é sempre aludida como uma mulher diabólica. Na visão de um sacerdote da freguesia, a protagonista parece ter usado de feitiçaria para fazer os jovens se perderem por ela, dando a entender que as mulheres sempre são tentadas pelo Inimigo do gênero humano:

Todavia, contando-se este caso ao Rev. Visitador, que nesse tempo era o cura de Russas do Jaguaribe, balançou a cabeça em ar de motejo e de antigo entendedor de mulheres e de namoros:

— Feiosa, baixa, entroncada, carrancuda ao menor enfado, disse ele, não admito que homem algum se apaixone pela filha do Capitão-Mor, salvo se não é aquela que eu tenho visto no Poço da Moita, onde cheguei a passar mais de uma semana com as febres. Vão ver que ela usou de feitiçaria... Ora se não é isso! Vão ver.

— O Rev. Visitador ainda credita em urucubacas?

— Se creio! O Inimigo do gênero humano não dorme. E mulheres? Mulheres! mulheres! A nossa mãe Eva que não me deixe mentir. (PAIVA, 2004, p. 16)

Nesta perspectiva do sacerdote, percebe-se a evocação do diabo tradicional que repisa os traços teológicos do passado colonial. O próprio narrador parece corroborar as palavras do religioso: “Margarida era muitíssimo do seu sexo, mas das que são pouco femininas, pouco mulheres, pouco damas, e muito fêmeas. Mas aquilo tinha artes do capiroto. Transfigurava-se ao vibrar de não sei que diacho de molas” (PAIVA, 2004, p. 16). Pela natureza impulsiva quase máscula dessa mulher, era de se esperar que ela fosse considerada como uma face do diabo, utilizando-se de suas artes, principalmente em uma sociedade patriarcal e machista.

Outro aspecto demoníaco do caráter de Dona Guidinha residia no seu disfarce astuto e refinado, focalizado pelo narrador onisciente. Aquela havia, em princípio, se enciumado da relação de Secundino com a jovem Eulália, depois “por artes do diabo” (PAIVA, 2004, p. 61) instigou o namoro de ambos e os convidara para passar umas semanas na fazenda. Parece que

seu intento em favor do namoro de ambos era dissimular sua relação adúltera com o sobrinho do próprio esposo. Entretanto, por outro lado, o narrador imprime uma visão científica referente a certos comportamentos dissimulados da protagonista. Ele alude, em mais de uma passagem, aos valores cristãos da fazendeira com relação à sua solidariedade com os filhos e mães retirantes. Mas por trás das aparências morais e religiosas havia “o egoísta e cru instinto de maternidade, obrando por mera simpatia carnal” (PAIVA, 2004, p. 22). Na verdade, na perspectiva do narrador, ao contrário da crença supersticiosa, o que movia Guidinha do Poço seria apenas uma predisposição instintiva, biológica para a reprodução da espécie, oculta sob a máscara de atitudes morais cristãs.

É interessante enfatizar, de passagem, a dissimulação diabólica das mulheres na breve visão de um personagem secundário chamado Sabino do Bonfim, pois suas palavras têm um traço característico da mentalidade do sertão. Referindo-se às jovens que estavam em sua companhia, ele diz que “moça do mato é o Cão, são sonsas em casa, mas quando se apanham fora do olho dos pais...” (PAIVA, 2004, p. 157). Seu comentário, na verdade, foi feito de maneira brincalhona de modo que as próprias moças lhe respondem com chacotas. Trata-se de uma imagem burlesca, em que a simples pronúncia do termo “Cão” não tem mais a idéia obsedante do temor ao maligno, embora seja uma diluição das maneiras de agir do Satã infernal da tradição teológica cristã. Porém, por trás dessa frase que denota uma familiaridade cordial da sociedade rural, existem estigmas contra as mulheres, consideradas como fêmeas dissimuladas e enganosas porque agem às escondidas, e por isso não são dignas de confiança para o patriarca rústico do sertão. Nesse sentido, eles refletem aspectos morais e religiosos que podem ser vestígios culturais ainda arraigados na tradição.

Com relação à noção de diabo burlesco, no desafio dos tocadores e cantadores há um trecho de verso que indica o embate entre o homem e o tihoso: “a ira vem de repente / Mais a raiva vem do Cão; [...] Tando cas carta na mão, / Nem mesmo o Cão farrabras⁶ / Me bota terra nos óios, / Veiacada ele non fais” (PAIVA, 2004, p. 68). Esse verso popular da tradição oral fala da peleja entre o homem simplório e o diabo. O tom aqui não é de medo, mas de superioridade do ser humano esperto diante do Inimigo. Mas, o interessante é que a idéia do

⁶ “Farrabras” corruptela de Ferrabrás: “[do fr. *fier-à-bras*, do ficciôn. *Fierabras*, de uma canção de gesta (q. v.) do séc. XII.] S. m. Adj. V. fanfarrão” (Novo Dicionário Aurélio). Na história cultural, o termo parece se referir a personagem Fierabras de Alexandria, um cavaleiro sarraceno gigantesco que pelejou contra o imperador Carlos Magno e seus Doze Pares de França. Ao ser derrotado, ele foi obrigado a converter-se ao Cristianismo. Este personagem surgiu pela primeira vez numa canção de gesta medieval do século XII. Daí em diante, foi objeto de poemas épicos desde a Renascença até os autos populares e literatura de cordel no Brasil.

verso remete à intriga adúltera do Cão, configurada na dupla de amantes, para a qual a cantoria é encomendada.

Por sua vez, a perspectiva do velho vaqueiro Antônio se enraíza numa mentalidade obsedante e temerosa pela forte presença do diabólico. Parece evidente que esse personagem sintetize o modo de ver, sentir e agir do sertão, e esse tipo de consciência rústica e supersticiosa, presente nele, será enfocado de modo variado nos diversos contos simples que compõem o *Grande sertão: veredas*. Em sua visão rústica, havia uma espécie de complô diabólico entre sua patroa, o agregado Silveira e o cidadão Secundino, suposto amante daquela. Para o vaqueiro, o Silveira figurava o próprio diabo em carne e osso, pois era dado a intrigas além de ser um ladrão fino que subtraía a criação da fazenda alegando que as onças a devoravam: “Cabra onzonero! Vigi como satanaz tá adulando a pobe da Sea Dona Guida! Come a pobe por um pé” (PAIVA, 2004, p. 74). Em outra passagem, a cisma do vaqueiro pelo Silveira resume sua mentalidade supersticiosa em relação ao conluio diabólico:

Bem ele o diz qui ninguém firme a vista pra sapo, mode magnitismo! Rosnava o vaqueiro. Artes do Cão! Apois o diabo não diz que um dia um sapo magnitizou a muié no açude e qui a muié caiu pra trás? Ah, cabra, tu é mesmo mais é um cururu dos infernos! Ainda bem qui tu diz qui quem matá sapo mate bem morto, porque senão o sapo vai secando e a gente também... Diabo que te mate, língua de briba! Mais que ninguém s'ingane cuntigo: pelos picos se vê a altura do monte. Este diabo come a pobe da seá Dona Guidinha por um pé. (PAIVA, 2004, p. 76).

Na fala do velho Antonio, pode-se perceber elementos de feitiçaria configurados como artimanhas do diabo em face das atitudes do Silveira para levar Dona Guidinha à perdição. Ao desconfiar do adultério desta, de caso com o sobrinho do próprio esposo, o velho vaqueiro faz pelo sinal como se tivesse visto a própria entidade maligna. Para o velho vaqueiro, o diabo mesmo estava costurando as desavenças que envolveram o Major Joaquim, já desconfiado da traição da esposa, o sobrinho Secundino e o Silveira, resultando na expulsão dos dois últimos. Os modos citadinos do praciono têm também um aspecto demoníaco na mentalidade do sertanejo: “arrenego do Cão! Diabo leve esses costumes de praça” (p. 38). Por causa desse complô, o velho Antonio deixou seu ofício de vaqueiro, vendeu sua criação e, o mais rápido possível, abandonou a fazenda, pois “quem tivé sua alma que faça boa obra, pra não i pro inferno...” (PAIVA, 2004, p. 138), como que adivinhando a tragédia iminente em que o diabo estava prestes a mostrar sua face medonha diante dos vícios pecaminosos. Como observamos, o velho Antonio acredita de fato na existência e no poder do diabo. Em sua visão de homem rústico, os sinais de sua presença configuram-se nas relações e condutas dos próprios

personagens envolvidos na trama pecaminosa (Dona Guidinha, Secundino e o agregado Silveira). Com isso, ele dá a entender que o diabo, vinculado à idéia de pecado, age por trás desses agentes. Essa vinculação da entidade demoníaca ao pecado foi o traço marcante no início da Era Moderna tanto na Europa quanto no Brasil colonial.

Com o desenrolar da narrativa, em seu modo de ver, a poderosa fazendeira Margarida chega à conclusão de que o marido estava tramando manchar sua honra ao nível de uma “morixaba”⁷. Por força disso:

gerou-se-lhe uma idéia sinistra. Não era mais a mulher, nem o marido, nem o homem, senão o indivíduo, independente do sexo e condição, o espírito do bárbaro sertanejo antigo, reencarnado, que queria vingança à luz do sol (PAIVA, 2004, p. 148).

Aqui, nota-se a idéia do sertanejo como um “bárbaro antigo” de modo que remonta à noção de um sertão primitivo e selvagem, onde se homizia todo tipo de malfeitor. Por conseguinte, a protagonista manda então buscar o cangaceiro Lulu Venânço no Riacho do Sangue para lavar sua honra de mulher respeitada. Ela o contrata colocando um punhal em suas mãos, “enquanto o demo esfrega um olho” (p. 154). Esse cangaceiro parece ser o próprio maligno, pois, pelo relato do vaqueiro Torém, ele havia assassinado a mulher com uma facada no peito por ciúmes. O assassino não foi preso porque “parece que a terra se abriu com ele. Mó que aquilo era o Cão, não era criatura humana, não, sinhô” (p. 137). Depois, se entocou no esconderijo sob a proteção da latifundiária. Mas com a desistência do Lulu Venânço, Silveira, sob as ordens da fazendeira, incumbe o jovem Naiú para o serviço, pois “aquilo pra um Cabeleira só falta principiar...” (p. 156). Consumado o crime do Major Joaquim, o jovem assassino é preso revelando a fazendeira como mandante. Logo depois, ela seria escoltada para a cadeia pública da vila de Cajazeiras. O povo, que antes tinha a mandona do lugar em obediente consideração, agora a isolava lançando contra ela diatribes e ressentimentos. A reação do povo no caso de D. Guidinha contrasta com o de Maria Mutema em *Grande sertão veredas* de Guimarães Rosa. Enquanto Guidinha sofreu a maldade do povo, Maria Mutema recebeu a piedade e o perdão. Tal contraste se funda na perspectiva de um e outro autor. Na focalização naturalista e determinista de Manuel de Oliveira Paiva, a maldade foi retratada com base nas pulsões biológicas e instintivas da população da vila. Em Guimarães Rosa, o naturalismo segue uma vertente mais humanista, sem se prender às idéias e conceitos das ciências naturais que exploram o lado biológico e genético das pulsões animais nos humanos.

⁷ Morixaba: mulher malfadada, prostituta. (Ver nota de rodapé no próprio romance).

Por fim, no romance *Dona Guidinha do Poço*, o sertão - enquanto ambiente físico e social - mostra-se intensamente marcado por uma visão teológica, proveniente do passado cultural, já que temos a forte presença dos conselheiros espirituais, que ainda atuam como missionários, tentando zelar pela moralização dos valores morais e dos bons costumes em detrimento do mal e das ações pecaminosas. Assim, o padre João, diante do desenrolar dos acontecimentos concebe o pecado em toda a matéria mundana, tanto no plano da natureza quanto no humano:

Que fazer com o pecado? O pecado não vinha do primeiro homem? Parecia entrar mesmo no plano da natureza, aliás, de onde saíra o homem, *humano e limo da terra* como lá estava na História Santa. Na verdade, que era feito de todos os germens? O gênero humano não tinha que abrir exceções. [...] Assim, a prostituição, a masturbação, a pederastia, os incestos, os adultérios, as modas, o espartilho, o luxo, toda essa coorte infernal de vícios contra a castidade, e contra a moral, e contra o bem-estar, a destruir, a amesquinhar, a desperdiçar de noite e de dia o óvulo humano, não atrasava de um segundo o *crescit et multiplicamini* do livro santo. Quem podia dar combate do pecado sem arcar assim contra o plano tenebroso da matéria? (PAIVA, 2004, p. 150).

Os vícios infernais perpassam todo o romance e se explicam pelo caráter religioso da sociedade sertaneja que preserva valores morais católicos. Estes refletem todo um legado arcaico, em que não só os homens de Igreja, mas todo o meio social atua predominantemente como agente demonizador, seja na forma obsedante, seja na forma burlesca ou desdramatizada. Em todos os aspectos, que aludem à evocação da imagem do diabo, reproduzem-se sempre os disfarces e astúcias, que lhe são inerentes, presentes na ação dos agentes demonizados nas veredas do Ceará. Tudo isso foi demonstrado pelos variados focos narrativos, em função da visão de mundo específica de cada personagem. Por sua vez, o autor-narrador fundamenta sua interpretação no conhecimento naturalista aparentemente dessacralizado, buscando entender o sertão pela via dos fatores biológicos do meio e da raça, porém sem questionar a existência ou não do diabo. Contudo, ao lado desse saber científico, fica clara a continuação de uma história teológico-demológica, a despeito do embate entre Deus e o diabo, que prevalece na maneira de ver do sertão, impregnada na mentalidade sertaneja, tanto dos homens de igreja quanto dos camponeses rústicos.

2.3.3 OS SERTÕES

Euclides da Cunha, n' *Os sertões* (1902), não se configura como um ficcionista literário, mas como um cronista do sertão no que diz respeito ao conflito de Canudos. Devemos, porém,

ter em mente que o escritor fluminense não tenha prescindido dos elementos ficcionais, patentes em sua obra. Suas concepções se assemelham bastante com as interpretações de Franklin Távora e Manuel de Oliveira Paiva, tanto nas teorias dicotômicas sertão-litoral quanto no empréstimo das teorias positivistas e naturalistas. No caso de Euclides, tais teorias foram revisadas quando passaram pela prova concreta no decorrer da experiência de Canudos. Além disso, o meio físico, o homem do sertão, suas crenças e superstições passam pelo crivo de suas interpretações como testemunha ocular. Logicamente, em meio às teses científicas de *Os sertões*, a imagem demoníaca surge, implícita ou explicitamente, na visão de mundo do sertanejo. Mas, o próprio Euclides também invoca tal imagem para descrever certas cenas do meio físico-social e humano, não no sentido da crença supersticiosa, mas apenas para descrever a terrível e violenta barbaridade no Arraial de Canudos. Mesmo dando um tratamento científico em sua obra, ele se valeu dos relatos populares, das interpretações sobre o sertão, arraigadas na tradição, para reproduzir e imprimir sua própria visão de mundo. E nisso, estão inseridos também os outros intelectuais como Franklin Távora e Manuel de Oliveira Paiva.

A concepção dialética entre litoral e sertão surge, segundo Marilena Chauí (2000), desde os primórdios da colonização escravista a partir da idéia do embate cósmico entre Deus e o diabo na colônia, face ao ocultamento do fosso social do sistema. No lugar de tal fosso, enfatizou-se a divisão da e na natureza: “o Mundo Novo está dilacerado entre o litoral e o sertão” (CHAUÍ, 2000, p. 42). Ocorre então a fratura da natureza por força dessa disputa cósmica que já está sugerida em Pero Vaz de Caminha e se presentifica nos poemas e nos autos de José de Anchieta. Para a autora, o litoral constituiu-se como lugar do bem onde a palavra de Deus começa a dar seus resultados. Por sua vez, o sertão foi metaforizado como “mata bravia, lugar do mal, onde o demônio espreita sempre pronto para atacar” (p. 42). A concepção do sertão mítico, herdada do passado colonial, reside na idéia de uma história teológica ou providencial que retira o homem da realidade histórica, ocultando o mal do dilaceramento do Brasil por força da divisão social.

Essa dicotomia se repete em Euclides da Cunha relacionada inicialmente ao ambiente físico que serve como barreira cultural. Ao longo da extensão litorânea, da Bahia a Paraíba, vê-se uma natureza exuberante que encobre a costa. Mas adentrando para o interior, desfaz-se a ilusão paradisíaca:

a natureza empobrece-se; despe-se das grandes matas; abdica o fastígio das montanhas; erma-se e deprime-se – transmutando-se nos sertões exsiccados e bárbaros, onde correm rios efêmeros, e desatam-se chapadas nuas, sucedendo-se,

indefinidas, formando o palco desmedido para os quadros dolorosos das secas. (CUNHA, 1987, p. 53).

Essa “natureza bárbara” se constitui de uma flora agressiva, clima impiedoso por força das secas periódicas que se refletem no solo estéril no crespo das serranias, acarretando as levas de retirantes esvaziando os sertões, bem como os flagelos da morte e da fome. O homem luta pela sobrevivência na caatinga até os últimos esforços. A natureza implacável combate contra o sertanejo com o deserto e também com os animais bravios (morcegos que atacam o gado, cascavéis, suçuaranas traçoeira e a onça que ladra à noite). Nesse aspecto, o sertão seco pode ser visto como infernal, já que em seus traços rudes residem de modo implícito a evocação do diabo.

Ao contrário do ambiente litorâneo, marcado pelas influências externas, o deserto sertanejo favoreceu a formação de um tipo de homem de uma “rudeza extraordinária” (CUNHA, 1987, p. 96), com uma cultura peculiar, isolada do resto do país. Tem-se a idéia de um sertão autêntico e intacto, longe dos meios civilizados em vista da conservação de seus caracteres e hábitos herdados do passado:

com suas vestes características, os seus hábitos antigos, o seu estranho aferro às tradições mais remotas, o seu sentimento religioso levado até ao fanatismo, e o seu exagerado ponto de honra, e o seu folclore belíssimo de rimas de três séculos... (CUNHA, 1987, p. 72).

Por conseguinte, a índole contraditória do tipo sertanejo reflete a própria natureza que o rodeia, modelado à sua imagem e semelhança: “é inconstante como ela. É natural que o seja. Viver é adaptar-se. Ela o talhou à sua imagem: bárbaro, impetuoso, abrupto” (p. 84). A sua disposição de espírito guarda todos os traços do sertão selvagem e rude, um era tão bruto quanto outro: “a ferocidade do jagunço era balanceada pela selvaticueza da terra” (p. 318).

Contra o exército republicano, o meio físico se constituiu numa arma poderosa para o jagunço. No amparo da natureza selvagem, entocaiado nos “redutos bárbaros”, o sertanejo era perito em enganos, astúcias e ardilezas. Pajeú, “bárbaro ardiloso”, deslizava pela terra bravia como uma cobra e atacava de surpresa como uma suçuarana. Essa qualidade de enganador, ardiloso e astuto reflete uma imagem diabólica, pois quando o jagunço recuava, ao invés de atacar abertamente, “seu recuo é mais temeroso ainda. É um negacear demoníaco” (p. 85). Os soldados mortos, dispostos nos caminhos do sertão de Canudos, como que para desestabilizar o adversário, “delatavam a demoníaca encenação adrede engenhada pelos jagunços” (p. 264). Da mesma forma, o corpo do coronel Tamarindo erguido num galho seco de angico aparecia assombrosamente “nos ermos feito uma visão demoníaca” (p. 240). Os sertanejos, investindo

contra a tropa em retirada nas travessias do Cambaio, são descritos como “uma turba vingadora de demônios entre caída multidão de espectros” (p. 193) da soldadesca, que era flanqueada pelos jagunços em correrias por sobre as montanhas. Por conseguinte, a própria região do arraial de Canudos, palco da ação ardilosa do guerrilheiro, parece incorporar um traço demoníaco, uma espécie de *locus horrendus*, pois segundo Euclides:

os ingênuos contos sertanejos desde muito lhes haviam revelado as estradas fascinadoramente traiçoeiras que levam ao inferno. Canudos, imunda, ante-sala do paraíso, pobre peristilo dos céus, devia ser assim mesmo - repugnante, aterrador, horrendo... (CUNHA, 1987, p. 133)

Aqui, o autor afirma que são os “contos sertanejos” que descrevem a região e suas travessias traiçoeiras como um “inferno”. Entretanto, devemos ter a desconfiança de que esses relatos orais não sejam dos próprios canudenses, mas talvez dos camponeses sedentários nas freguesias circunvizinhas. Conseqüentemente, Euclides acentua essa perspectiva dos relatos orais, certamente extraída *in loco* por ele, enfatizando o caráter medonho e perigoso de Canudos, como um inferno “repugnante, aterrador e horrendo”. De todo modo, a nomeação está posta e o arraial adquire uma imagem de *locus horrendus* habitado pelos encenadores diabólicos.

Na descrição do caráter ardiloso do jagunço e na visão medonha do arraial, Euclides da Cunha utilizou atributos próprios do diabo e do inferno concebidos pela tradição européia e colonial: o maligno considerado como um mestre da astúcia e da arte de enganar; e o inferno descrito de modo terrífico. Mas deve-se ter em mente que essa utilização (“negacear demoníaco”, “demoníaca encenação”, “visão demoníaca”, “inferno”) não quer significar que o autor, na posição de cidadão e republicano positivista, tenha uma concepção de mundo semelhante a de um Antonio Conselheiro ou, por extensão, a de qualquer sertanejo rústico. Na verdade, a imagem de demoníaco em Euclides parece sugerir a maneira assustadora e bárbara dos sertanejos agirem contra o exército republicano, embora este também tenha atuado por meio da barbárie. Se assim for, tais termos ou atributos tradicionais do diabólico podem ter para o autor fluminense um significado laico, sem referência literal à entidade maligna ou à noção de inferno.

Prosseguindo em nossa exposição, observa-se que na concepção de Euclides da Cunha, o sertanejo, além de extremamente bruto, é um sujeito voltado para o devotamento religioso, sempre recorrendo ao maravilhoso. Ao lado do clavinote, têm-se os rosários e crucifixos. O caráter religioso, numa forma de “misticismo feroz”, foi modelado por meio da interação com

a terra para “as grandes batalhas silenciosas da Fé” (CUNHA, 1987, p. 75-76). Diante das vicissitudes agressivas da natureza (flagelos das secas, animais bravios, inimigos), o sertanejo reage com resistência, “transcende a sua situação rudimentar” (p. 93); e se ampara na fé religiosa por meio de suas liturgias católicas de invocação à Providência.

Descontando aqui a visão positivista de Euclides da Cunha, referente à concepção de raça e de povo atrasado, visão esta que ele revisou na última parte de sua obra, revela-se nesta as características das superstições religiosas do sertanejo, resultantes de tendências distintas, concebidas como “mestiçagem de crenças”. Nesse hibridismo, o diabo aparece ao lado de outras entidades mágicas na mentalidade popular da sociedade sertaneja:

as lendas arrepiadoras do *caapora* travesso e maldoso, atravessando célere, montado em caititu arisco, as chapadas desertas, nas noites misteriosas de luares claros; os *sacis* diabólicos, de barrete vermelho na cabeça, assaltando o viandante retardatário, nas noites aziagas das sextas-feiras, de parcerias com *lobisomens* e *mulas-sem-cabeça* noctívagos; todos os mal assombramentos, todas as *tentações do maldito* ou do diabo – esse trágico emissário dos rancores celestes em comissão na terra; as rezas dirigidas a S. Campeiro, canonizado *in partibus*, ao qual se acende velas pelos campos, para que favoreça a descoberta de objetos perdidos; as benzeduras cabalísticas para curar os animais, para *amansar e vender* sezões; todas as visualidades, todas as aparições fantásticas, todas as profecias esdrúxulas de messias insanos; e as romarias piedosas; e as missões; e as penitências... (CUNHA, 1987, p. 96).

Esse complexo de crenças constitui-se como traços de sincretismo cultural que englobam predominantemente elementos indígenas, africanos e catolicismo cristão, tendo como base a visão teológica cristã que transplantou o misticismo português e o imaginário demoníaco europeu e os introduziu no sertão. Esse complexo marca, por assim dizer, a consciência da sociedade rural formada a partir do povoamento das terras de trás. Nesse conjunto de crenças, vale ressaltar que Euclides, mesmo nesta passagem citada, trás à tona uma evocação do diabo como entidade infernal, exterior ao humano, enviado como emissário à terra a fim de se encarregar das tentações aos homens. Isso é importante porque mostra que o maligno tradicional persiste no imaginário do sertão.

A imagem diabólica persiste não só relacionada ao sertanejo-jagunço na figura de um Pajeú nem tão somente no retrato da região. Ela se imprime também no líder religioso dos sertanejos, Antonio Conselheiro. Sob a pena do autor d’*Os sertões*, Conselheiro assume um aspecto de “demonopata”⁸ perigoso, que agrava e desequilibra o estado emocional dos sertanejos, destruindo, apagando e pervertendo os legados doutrinários dos primeiros

⁸ Segundo o Dicionário Aurélio, *demonopata* (*Adj.*) é relativo à *demonopatía* (*S. f.*): *Psiqu.* demonomania (*S. f.*): *Psiqu.* Mania dos loucos que se julgam possessos do Demônio.

evangelizadores. Para Euclides, Antonio Conselheiro, ao contrário dos evangelizadores de outrora, imprime uma missão perversa:

Não aconselha e consola, aterra e amaldiçoa; não ora, esbraveja; é brutal e traiçoeiro... descreve o inferno truculento e flamívomo, numa algaravia de frases rebarbativas a que completam gestos e esgares de truão. [...] é ridículo e é medonho [...] Não traça ante os matutos simples a feição honesta e superior da vida – não a conhece; mas brama em todos os tons contra o pecado... engendrando catástrofes, abrindo alternativamente a caixa de rapé e a boceta de Pandora... (CUNHA, 1987, p. 100).

Aqui, se resume a forma de misticismo bárbaro delineado pelo cronista do sertão de Canudos. Entretanto, o que diferencia o Conselheiro dos missionários coloniais diz respeito talvez ao fanatismo messiânico, pois as semelhanças se mantêm no modo de demonização em que o diabo e o inferno “truculento e flamívomo” sempre fizeram parte da consciência religiosa dos missionários. A propósito, essa noção de inferno de chamas presente no místico de Canudos arraiga-se à concepção teológico-tradicional. Na verdade, Antônio Conselheiro é um produto dessa mentalidade religiosa européia e colonial. Segundo Euclides, pouco a pouco o Messias sertanejo vai tornando-se um antípoda incômodo da Igreja e do Estado. As imposições de tais poderes acabam por convertê-lo num ser maligno, que foi visto como um “Santo endemoninhado” (CUNHA, 1987, p. 117). Em suma, Antônio Conselheiro também foi interpretado como um ser demonizado, a tirar pelos atributos, aqui demonstrados, sobre sua maneira fanático-religiosa de agir em permanente confronto contra a toda poderosa Igreja católica e contra o Estado republicano.

Por sua vez demonizado, Antonio Conselheiro parece atuar como agente demonizador, já que ele acredita num inferno de chamas e no fim escatológico. Na perspectiva do fanático religioso, presente n’*Os sertões*, as mulheres, a Igreja e a República passam pelo crivo da demonização: o diabo age por intermédio deles. Um dos seus preceitos morais é combater o demônio dentro do próprio Arraial. Seguindo uma moral semelhante à de Montano⁹, as mulheres foram colocadas sobre vigilância porque tinham a face demonizada pelo pecado da vaidade:

ambos proibem severamente que as moças se ataviem; bramam contra as vestes realçadoras; insistem do mesmo modo, especialmente sobre o luxo dos toucados; e – o que é singularíssimo – cominam, ambos, o mesmo castigo a este pecado: o demônio de cabelos, punindo as vaidosas com dilaceradores pentes finos de espinho. (CUNHA, 1987, p. 114)

⁹ Montano (120-180) foi um profeta originário da vila de Ardabav, na Mísia, nos confins da Frígia (região interiorana do que hoje é a Turquia). Fonte; <http://www.casaeuclidiana.org.br/texto/1er.asp?Id=583&Secao=111>

Euclides nos atenta ainda para a visão que Montano e Antônio Conselheiro tinham da mulher em um outro exemplo:

a beleza era-lhes a face tentadora de Satã. O Conselheiro extremou-se mesmo no mostrar por ela invencível horror. Nunca mais olhou para uma delas. Falava de costas, mesmos às beatas velhas, feitas para amansarem sátiros. (CUNHA, 1987, p. 114).

Exagerada ou não, tal assertiva nos induz a pensar que ele nunca mais olhou para uma mulher como um homem, mas sim como apóstolo moralista preocupado no retorno do Messias, apesar de Euclides da Cunha afirmar que o beato era, contraditoriamente, tolerante à suposta liberdade amorosa. Essa aparente misoginia parece se explicar pelo fato de ele ter sofrido as armadilhas do adultério. Como era de se esperar de um homem bastante religioso, demonizou para moralizar e salvar o rebanho deste mundo de perdição.

Por conseguinte, na condição de religioso rebelde e marginalizado, Antônio Conselheiro demoniza a própria Igreja Católica, que não o reconhece como sacerdote legitimado para realizar as pregações. Segundo Euclides, o beato de Monte Santo, semelhante a Themison, “insurge-se contra a Igreja romana, vibra-lhe objurgatórias, estadeando o mesmo argumento que aquele: ela perdeu a sua glória e obedece a Satanás” (CUNHA, 1987, p. 117). Da mesma forma, as prédicas de Antônio Conselheiro, registradas n’*Os sertões*, demonizam o sistema republicano fazendo ressurgir a luta entre Deus e o diabo. Assim, a nova ordem emerge como máscara do demo: “a República – pecado mortal de um povo – heresia suprema indicadora do triunfo efêmero do Anti-Cristo” (p. 138). Nesse sentido, a luta contra o diabo representava o embate contra a “lei do cão” do novo sistema, sob o comando do governo maldito do Anti-Cristo. As prédicas demonizadoras de Antônio Conselheiro foram traduzidas pelos poetas populares sertanejos e seus versos ficaram na memória do povo. Nessas prédicas, a República era a impiedade: “Nós temos a lei de Deus / Eles tem a lei do cão!” (p. 139). Também falam da derrota do governo demoníaco pelas mãos do Conselheiro e do rei D. Sebastião a fim de salvar os devotos.

A interpretação de Euclides da Cunha deixa patente que a revolta milenarista de Canudos foi marcada mais pelo delírio religioso do que por intenção política. Diz Euclides que a comunidade sertaneja, ante os ensinamentos do Conselheiro, estava mergulhada “no sonho religioso; vivendo sob a preocupação doentia da outra vida, resumia o mundo na linha das serranias que a cingiam. Não cogitava de instituições garantidoras de um destino na terra” (CUNHA, 1987, p. 129). Noutra passagem, o autor (p. 137) afirma que Antônio Conselheiro

pregava contra a República, não com intuito político, mas por delírio religioso e exacerbação mística, pois tanto a forma republicana quanto a monárquica não passam de abstrações distantes dele. A condição do sertanejo só está adequada para atender os mandos de um chefe religioso ou guerreiro. Ora, essa perspectiva de Euclides da Cunha nos remonta à tese de Marilena Chauí (2000), quando parece dizer que a construção do sertão mítico vem desde Anchieta e serviu como versão ideológica da classe dominante na formação do mito fundador da nacionalidade a partir do século XIX. Segundo esta autora, isso se deu como efeito de uma história teológica ou providencial, isto é, da história como realização do plano de Deus ou da vontade divina, que havia nos arrancado da realidade histórica, encobrindo o mal da divisão social. Se, de um lado, a mitologia desce ao rés do chão da história para revelar as condições dilaceradas do Brasil, herdadas do passado colonial, tornando-se visível com a tragédia coletiva de Canudos; por outro lado, essa história, que exorciza a imagem de Deus e do diabo, consiste na vertente milenarista vinda dos céus: “tanto na via providencial como na via profética, somos agentes da vontade de Deus e nosso tempo é o da sagração do tempo. A história é parte da teologia” (CHAUÍ, 2000, p. 50).

Diante do que foi analisado aqui, o romance *O Cabeleira* (1876), *Dona Guidinha do Poço* (1891) e *Os sertões* (1902), retrataram o modo de ver, sentir, falar e agir da sociedade camponesa, imprimindo interpretações cientificistas importadas da Europa. Nesse retrato, o sertanejo interpreta e compreende determinados fenômenos da vida cotidiana atribuindo-lhes as influências do diabo, por força de sua credulidade e hábito de demonização. Em alguns poucos exemplos, a noção popular de diabo tem um tratamento burlesco e desdramatizado, tornando-se um lugar comum de referências do cotidiano, a tirar pelas trovas, contos sertanejos e locuções interjetivas repetidas a granel. Mas, por outro lado, observa-se a evocação do rastro maléfico do diabo tradicional, embora não haja evidentemente sua representação personificada enquanto tal. Ele se faz presente na crença de personagens como Florinda, n’*O Cabeleira*; na superstição dos vaqueiros Antônio e Torém e na visão dos homens de igreja, em *Dona Guidinha do Poço*; nas prédicas de Antonio Conselheiro e de um modo geral na religiosidade do povo sertanejo como foi mostrado por Euclides. O sertanejo identifica os sinais de presença do maligno no seu próprio mundo e demoniza o meio físico (sertão infernal), determinadas ações e condutas dos seres humanos, assumindo traços obsedantes. Na visão crédula dos camponeses, o tihoso parece agir invisivelmente por trás de alguns tipos de agentes (malfeitores, mulheres vaidosas, adúlteras, traidores, criminosos, etc.), projetando-lhes atributos que são próprios da natureza diabólica em suas ações e condutas, pecaminosas ou

bárbaras. Desse modo, o demônio chifrudo, como entidade autônoma, sobrevive no imaginário e na consciência mágica da sociedade rural do sertão.

Apesar de não haver mais a representação do diabo propriamente dita, pelo menos nessas três obras, a visão de mundo do sertão não sofreu a mutação cultural que aconteceu na Europa a partir do Século das Luzes, momento em que se começou a dar mais atenção ao demônio interior intimamente ligado ao ser humano. Nessas obras não houve uma nova concepção, evocada como princípio do mal alojado no ser humano. A mudança restringiu-se apenas às perspectivas e interpretações dos autores em questão, tipicamente citadinos, que empregaram idéias científicas em voga no século XIX e início do século XX, para compreender o sertão, longe da visão supersticiosa e religiosa da sociedade rural que preserva vestígios do passado. Nos três escritores aqui analisados, o mal ou a barbárie podem advir das influências do meio em função de causas naturais (raça, clima, ambiente inóspito, isolamento geográfico) ou culturais (temperamento, ignorância, misérias, educação, credences) que despertam as pulsões instintivas e violentas da sociedade camponesa. No tocante ao problema do diabo, eles retrataram e descreveram a consciência religiosa do sertão com bastante precisão. Mas, na condição de intelectuais positivistas e como homens de seu tempo, talvez tenham visto tanto o maligno quanto as credences em geral como forma rudimentar de uma sociedade que ainda não tinha sofrido o processo de civilização proveniente dos centros desenvolvidos. Com isso, eles não se preocuparam em duvidar e questionar a mitologia demoníaca, como vai acontecer com Guimarães Rosa.

3. O HOMEM E A IMAGEM DO DIABO EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

3.1 FORTUNA CRÍTICA SOBRE O PACTO E A FIGURA DO DIABO

De um modo geral, a fortuna crítica referente ao romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, vem crescendo enormemente desde a sua publicação primeira. Segundo Willi Bolle (2004), essa fortuna abrange mais de 1500 trabalhos críticos, formada a partir dos estudos pioneiros de Antonio Candido e Cavalcante Proença, ambos publicados no ano de 1957. Em princípio, destacaram-se os estudos lingüísticos e estilísticos representados principalmente pela abordagem de Mary L. Daniel em que são analisadas as inovações lexicais impressas no sistema lingüístico e na forma narrativa. Um outro tipo de abordagem diz respeito às análises de estrutura, composição e gênero em face de relações comparativas entre a obra de Guimarães Rosa e a literatura em geral, a exemplo do ensaio de Roberto Schwarz que faz uma análise comparada entre *Grande sertão: veredas* e *Dr. Faustus* de Thomas Mann. Por sua vez, temos a crítica genética empregada pelas análises de Walnice Galvão voltadas para processo de criação a partir dos dados documentais deixados pelo escritor. Por conseguinte, as leituras esotéricas, mitológicas e metafísicas foram predominantes até bem pouco tempo. Tais leituras foram marcadas pelas interpretações de Francis Utéza, Kathrin Rosenfield, entre outros, com o intuito de buscar na obra sinais e símbolos instituidores de elementos esotérico-metafísicos. A tendência de tais análises, que se estendem de 1950 a 1990, partiu das próprias declarações de Guimarães Rosa no que se refere à questão metafísica. Por fim, ganharam terreno as interpretações sociológicas, históricas e políticas representadas pelos estudos de Antonio Candido, Walnice Galvão - que além da crítica genética, também enveredou por esse viés interpretativo - Heloísa Starling, Luiz Roncari e Willi Bolle. A preocupação desta vertente consiste na exploração das dimensões extra-literárias a partir do universo ficcional do romance roseano.

Grande parte dessa fortuna crítica sobre o *Grande sertão* levou em consideração o problema do mito diabólico, porém não como objeto central do romance, mas que procurou entendê-lo em consonância com outros aspectos da obra. Vamos nos deter a seguir em algumas análises e no modo como nelas a figura do diabo e a questão do pacto foram interpretadas em face da grande problemática explícita no próprio romance no que diz respeito à existência ou não do maligno.

Assim, inicialmente focaremos a interpretação de Kathrin Rosenfield, em *Os descaminhos do demo* (1993), cuja hermenêutica engloba análise esotérica, mitológica e metafísica do romance roseano. Apesar de uma certa superinterpretação que contamina suas análises, muito comum em interpretações deste tipo, a obra desta autora auxilia na compreensão de muitos pontos obscuros da narrativa de Guimarães Rosa. Segundo ela, a palavra *Nonada* - esta remonta ao “Nada primordial” que em termos cabalistas significa “confusão, desordem, mistura” (ROSENFELD, 1993, p. 22) - é atravessada por um rico processo metafórico e imagético, fazendo ressurgir os “temas do vazio, do abismo, dos fundos insondáveis do sertão” (p. 20). A ideia do *nonada* se configura na cena do pacto em que se constata uma ambivalência reversível que passa da negatividade à positividade (nada-tudo, morte-vida). Nesse sentido, os termos ‘não-haver’, ‘não-existir’, por exemplo, significam uma nova concepção de mal que se torna imprescindível para compreender a natureza e a condição humana. A negação do demônio, assinalada no texto roseano, reside em uma metáfora da essência do mal ao invés da metáfora tradicional demoníaca.

O pacto, no *Grande sertão: veredas*, consiste em uma dupla vertente: a face mortífera e a face vital da existência, entre as quais se coloca Riobaldo. Diz a autora que o protagonista, em meio ao caos da experiência, conclui um pacto ambivalente no episódio das Veredas-Mortas: num primeiro momento, há confronto com o nada, com o silêncio, com a ausência do entidade infernal. Num segundo momento, encena o “desejo erótico” em oposição ao “desejo do indeterminado, do querer tudo”: Fausto e Riobaldo “são salvos do peso da maldade natural pelo vínculo profundo que mantêm com as figuras da feminidade e da vida” (p. 118), que, no caso do protagonista roseano, significa a saída da guerra contra os hermógenes. Por essa interpretação, Rosenfield afirma que o pacto concluído por Riobaldo - fincado entre o direito natural e o direito cultural - surge como “rito de iniciação na dimensão da alteridade” (p. 125). De modo que o protagonista busca traçar o seu próprio destino, na tentativa de libertação dos desejos maléficos e do mundo primevo, hostil e mortífero, a fim de ver assegurada a vida. Nesse sentido, o ser humano para Riobaldo “é livre de optar pela destruição radical (direito natural) ou pela convivência regrada por leis, pela responsabilidade e pelo reconhecimento dos homens entre si” (p. 210).

Por sua vez, em *O homem dos avessos* (1964), Antonio Candido concebe o pacto com o diabo como um meio para que Riobaldo possa ter a capacidade para comandar, de tal forma que o trato significa o “caminho para adquirir poderes interiores necessários à realização da tarefa” (CANDIDO, 1964, p. 131). Riobaldo precisará adentrar, dominar e vencer o reino das

forças obscuras, encarnado em Hermógenes: “o diabo surge então na consciência de Riobaldo, como dispensador de poderes, que se deve obter; e como encarnação das forças terríveis que cultiva e represa na alma” (p. 132), com o intuito de protegê-la na realização da árdua missão. Assim, a cena do pacto nas Veredas-Mortas simboliza uma espécie de provação iniciatória, enquanto aspecto mágico-religioso, em face de um ambiente terrível e opressivo. Após tal ritual, Riobaldo sai com seu ser transformado em função da aptidão adquirida para exercer o domínio dos bandos.

A constante tensão diante das ações e experiências vividas e do símbolo do pacto com o demônio, que representa o aspecto turvo da personalidade, constitui-se como traço marcante do romance. Com isso, o demo adquire sentido diferente no que se refere à individualidade singular de Riobaldo, pois “o demônio volta a simbolizar, como para Fausto ou Peter Shlemilh, a tentação e o mal” (CANDIDO, 1964, p. 136). O “grande problema” para Riobaldo é a existência ou não do diabo. Num primeiro momento, ele parece ser um nome atribuído à porção obscura da alma. Num segundo momento, invoca sua presença física, mas isso não é necessário para demonstrar sua existência, visto que ele está ligado a Riobaldo como princípio ao invés de ente. Dessa forma, o demo encarnaria perfeitamente “as tensões da alma” (p. 136). A amizade com Diadorim surge como primeiro e decisivo elemento que desorienta sua personalidade diante de sentimentos e comportamentos contraditórios: “o demônio surge, então, como acicate permanente, estímulo para viver para além do bem e do mal” (p. 137). Arriscando a alma em sua aventura, Riobaldo conserva a “integridade do ser... a ação serve para confirmar o pensamento, para dar certeza da liberdade” (p. 138). As atribulações da vida induzem a viver de maneira perigosa diante da coragem, da ambição e do dever, de modo que Riobaldo se orienta para o ponto decisivo através do pacto, num misto de ascese (aspecto iniciatório) e compromisso (aspecto moral) confirmando sua qualidade de jagunço.

Wilson Martins, em “Guimarães Rosa na sala de aula” (1968), ensaio introdutório do livro de Mary L. Daniel, afirma que Riobaldo se imobilizou em lugar seguro na batalha final, deixando o cumprimento da justiça para Diadorim e que, dessa forma, “não chegou a testar a eficiência do pacto das Veredas Mortas” (MARTINS, 1968, p. 19). Daí, sucederam-se dois malogros nos momentos importantes da vida: por um lado, na cena das Veredas-Mortas, ele perdera os sentidos e não teve consciência da efetivação do trato maléfico. Por outro lado, no combate final, que era o objetivo de seu destino, manteve-se em repentina inércia. Assim, todas as dúvidas de Riobaldo surgem desse “duplo malogro”. Segundo Martins, há um aspecto de importância significativa no romance: Otacília, que encarna a Virgem Maria, figura como

segurança espiritual do protagonista contra “Diadorim-Eva” pelo fato de que na teologia medieval o termo Eva tem significado equivalente ao termo demônio. Desse modo, Diadorim representa o próprio diabo na medida em que ela é “a fonte permanente da tentação pecaminosa” contra a qual Riobaldo se defende recordando o amor heterossexual de Otacília: “o Diabo, em *Grande sertão*, encarna-se em Diadorim, como faz tantas vezes a literatura medieval sob as mais variadas personificações: Diadorim é o Diabo, o Diabo é Diadorim” (MARTINS, 1968, p. 30). Eis a chave da análise de Wilson Martins que, embora questionável em alguns pontos, parece sugerir a figura do Diabo como símbolo da encarnação do ser humano expresso na mulher-diabo Diadorim.

Walnice Galvão, em *As formas do falso* (1972), nos trás uma interpretação bastante pertinente em alguns pontos sobre o problema do diabo no *Grande sertão: veredas*, embora ela pareça sugerir a efetivação do pacto ao contrário de Wilson Martins. A autora elabora com sutileza a concepção da “coisa dentro da outra” (GALVÃO, 1972, p. 13), que se desdobra em diversas variações imagéticas ao longo do romance. A imagem do diabo se faz fortemente presente em todas as variações da “coisa dentro da outra”, de tal modo que o tihoso pode estar em tudo, dentro e fora do espaço, das coisas e dos seres. Galvão analisa o desdobramento dessas variações: então tem-se, de um modo geral, o réptil ou anfíbio repugnante que sai do lindo lago cristalino, miasmas que saem do fundo da terra como o vapor de enxofre, a bala (maléfica) no crânio do jagunço, a pedra que contém veneno dentro, o mal no interior do homem no qual o diabo rege (em Riobaldo, Hermógenes, Valtêi, Maria Mutema, Diadorim e Treziciano): “na concepção do narrador, o diabo vige dentro do homem, mas também dentro de todos os seres da natureza” (p. 130). Para ela, a epígrafe *o diabo na rua no meio do redemoinho* representa a grande imagem que inscreve as imagens da coisa dentro da outra bem como a experiência do narrador em face do dinâmico fluir da mudança e do movimento da vida.

O desejo de buscar a certeza em meio à *matéria vertente* da vida - metáfora da “incerteza geral” - pode significar, segundo Galvão, a maldição do sujeito. Riobaldo, o homem da dúvida, faz o pacto com o diabo com a finalidade de adquirir a certeza que consiste em dar cabo do Hermógenes: é o confronto de dois pactários e o diabo está com e dentro dos dois. Walnice Galvão afirma que Riobaldo “consegue cumprir sua missão” e o mestre do mal retribui com sua contrapartida: “o diabo cumpre o prometido com as tramóias que a tradição lhe atribui” (GALVÃO, 1972, p. 132), ocasionando a morte trágica de Diadorim. Daí, a culpa de Riobaldo por ter entregado a alma ao diabo e ter sido responsável pelo triste fim da bela

moça. Enfim, a autora sustenta a realização do pacto e a realidade ontológica, mesmo que em ausência, da figura do diabo, cujos atributos são culturalmente tradicionais.

Em sua tese de mestrado intitulada *Demonismo em Grande sertão: veredas* (1978), Ormindo Pires Filho analisa a problemática do demônio em *Grande sertão: veredas* à luz da teologia católica. O interesse de Pires é estudar o drama existencial no tocante à tortura de Riobaldo por ter vendido a alma ao diabo, na medida em que este busca negar a existência de tal pacto implicando, por consequência, a negação da realidade concreta do maligno. Para ele, há um questionamento constante da realidade diabólica em vez de uma negação definitiva, já que a contradição permeia todo o romance, fazendo com que Riobaldo permaneça na encruzilhada das dúvidas. Segundo o autor, tais dúvidas começaram no episódio das Veredas-Mortas, quando Riobaldo provoca a invocação de Satanás. O herói teria se convencido pessoalmente de que o maligno o havia escutado e com ele firmara o trato. Essa convicção pessoal, de mero teor conjectural, seria sua fonte de angústia posterior e o motivo da necessidade em negar sua existência. Ao contrário dos pactos tradicionais, o suposto trato de Riobaldo teria consistido em uma “mera evocação”, “desprovido de rituais”. (PIRES, 1978, p. 119). Entretanto, para Ormindo Pires, não há provas de que o pacto nas Veredas-Mortas fora realizado. A única afirmação possível diz respeito à transformação comportamental de Riobaldo logo após o episódio. Além disso, mesmo inventando vários pretextos da não existência do demo, as dúvidas sempre afloram no espírito de Riobaldo, deixando-o em permanente tensão. Pires verifica que o epílogo do romance enseja “um germen de hesitação”, de modo que o velho Riobaldo sempre continuará “roído por infindáveis desconfianças, por intermináveis dúvidas” (p. 127), no que toca tanto à efetivação do pacto, quanto à existência do diabo. Desse modo, a negação do efeito do trato e a existência do maligno resumem-se em tentativas vãs, tornando o problema do protagonista totalmente insolúvel.

O ensaio “Grande-Sertão e Dr. Faustus” (1965), de Roberto Schwarz, consiste numa análise comparativa entre os dois romances. A semelhança de ambos reside na dramaticidade de natureza fáustica na medida em que os heróis, o jagunço Riobaldo e o músico Adrian Leverkühn, recorrem ao pacto diabólico a fim de suprir sua incapacidade para realizar a missão que eles têm a cumprir. No caso particular do jagunço sertanejo, Schwarz afirma que o pacto que ele fez com o diabo nas Veredas-Mortas é “uma questão de fidelidade” a Diadorim, que “não é o diabo, mas a espetadela que põe Riobaldo fora dos eixos” (SCHWARZ, 1965, p. 34), por força de sua exigência vingativa para dar fim ao Hermógenes. Com isso, Riobaldo,

que antes não possuía a capacidade para a missão e a chefia, assume o comando do bando depois do pacto.

Tanto Mann quanto Rosa utilizam e reatualizam o mito medieval deixando-o suspenso em relativa reticência, estabelecendo a ambigüidade nas duas obras. Na perspectiva de Schwarz, o diabo representado em ambos os romances não tem realidade material como foi descrito ao longo da tradição, mas, ao contrário, tornou-se “produto da realidade interpretada” (SCHWARZ, 1965, p. 30). Assim, o mito é fruto da interpretação dos homens em contato com o mundo, de tal forma que sua maneira de existência é estritamente cultural. Por isso, transcendendo os limites do indivíduo, o diabo não passa de “um produto de cultura” (p. 31). O maligno, especificamente no *Grande sertão: veredas*, confunde-se com a natureza espontânea do indivíduo na medida em que se parece com o demônio de Goethe, enquanto princípio cósmico, definido como “espírito da negação, interior ao homem, diabo encarnado que não precisa de convocação para comparecer” (p. 31). Dessa forma, o crítico parece sugerir a noção contemporânea de demônio interior como que alojado no coração dos homens.

Willi Bolle, em *Grandesertão.br* (2004), empreende uma interpretação dialética com o intuito de captar conhecimentos históricos-políticos e sociais a partir da extração dos aspectos esotéricos, míticos e metafísicos no romance, e estabelecendo em função disso um estudo comparativo entre *Grande sertão: veredas* e *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Partindo de conceitos bejaminianos no sentido de compreender os elementos míticos no terreno da história, Bolle afirma que o pacto diabólico no romance roseano consistiria numa imagem do passado que proporciona o desvelamento da “história arcaica, originária ou primeva da sociedade” (BOLLE, 2004, p. 145). Diante das circunstâncias e da condição social em que se encontra, Riobaldo busca fazer o pacto com o diabo, a fim de superar, por meio do mecanismo do *diabolus ex machina*, a diferença de classes que distancia um vaqueiro ou jagunço raso de um fazendeiro. O pacto possibilita-lhe o comando do bando de jagunços e a vitória na guerra contra os hermógenes, que lhe angaria vantagens pessoais em detrimento dos demais jagunços. Riobaldo torna-se latifundiário por força do pacto, da herança das fazendas do pai e de seu casamento com Otacília.

Com isso, Bolle afirma que a necessidade riobaldeana para negar a existência do demônio, “equivale a uma preocupação com a existência do Mal enquanto problema social” (BOLLE, 2004, p. 155). Por conseguinte, o sentimento de culpa de Riobaldo adviria da sua condição de pactário por força da burla e da ardileza que ele se valeu para ascender socialmente acima de seus colegas jagunços e que se tornaram agregados em suas terras. Para

tanto, o meio que o arrivista Riobaldo (uma espécie de cínico religioso) se vale para sua ascensão social diz respeito ao seu discurso diabolicamente dissimulado, que se configura como estratégia retórica do poder político para enganar o povo. Assim, ao invés de afirmar a efetivação ontológica do pacto, Bolle o concebe como um “código”, “uma construção mental” (p. 188) escolhida por Riobaldo como forma de persuasão. O pacto então é uma *des-culpa* para amenizar o peso de sua consciência e, ao mesmo tempo, transferir a responsabilidade de seus próprios atos “para uma entidade que transcende o indivíduo e que está onipresente no imaginário popular” (p. 188).

Desta feita, Willi Bolle interpreta que, em face dos aspectos histórico-político-sociais, o pacto concluído nas Veredas-Mortas pode ser considerado como “uma cena alegórica em que a lei fundadora da sociedade é ritualisticamente reativada, novamente ratificada através do trato de um sertanejo com o Pai do Mal, com o Pai da Mentira” (BOLLE, 2004, p. 171). Ao contrário dos demais chefes, Riobaldo absorve “a diabólica lei fundadora, que instaurou a desigualdade e o mal social entre os homens” (p. 171). Nesse sentido, no âmbito da história social, esse trato lembra as engrenagens do período colonial, por isso é que a cena do pacto é considerada por Bolle como “uma alegoria do nascimento do Brasil” (p. 173), com base na estrutura social e na relação entre senhores e escravos. Nessa altura, Bolle faz uma crítica à “insuficiência” das análises esotéricas do pacto, pois os críticos (Rosenfield e Utéza) viram apenas um “renascimento telúrico e vital” do herói, negando o seu aspecto diabólico na cena da encruzilhada. Ao contrário, para Bolle, Riobaldo lembra no momento do pacto a sua origem pessoal na condição de filho bastardo: “o pacto é fechado com Satanás em pessoa, com aquele que arma ciladas”, o que configura a ardileza do protagonista e: “não se trata de um esotérico e descompromissado renascer para a ‘vida’, mas da forja de uma nova identidade social, que tem implicações políticas” (p. 172). Enfim, para o crítico, o pacto é uma alegoria do falso contrato social através de uma lei usurpadora que reflete a conduta, as ações e o discurso dos chefes ou poderosos. Willi Bolle parece colocar Riobaldo no tribunal, não do sertão, mas no tribunal da cidade, com o intuito de desmascar a história social do Brasil desmascarando ex-jagunço e latifundiário, o emblema dos arrivistas desde o período colonial. No entanto, a interpretação de Bolle é válida, mas cabe salientar que Riobaldo não conseguiu fugir de seu destino, assim como o Brasil que não fugiu do destino de seu processo histórico e cultural por vários fatores. Mesmo que não tivesse sido jagunço nem estado na encruzilhada,

ele teria sido fazendeiro do mesmo jeito, afinal parecia ser filho bastardo¹⁰, pelo fato de ter nascido fora do matrimônio, do latifundiário Selorico Mendes, que representava a velha estrutura patriarcal de mando privado.

3.2 GUIMARÃES ROSA EM PERSPECTIVA: COMPROMISSO E UTOPIA

O conteúdo mítico-social do romance *Grande sertão: veredas* partiu de uma mediação entre a experiência pessoal e social de Guimarães Rosa. Ele esteve, ao mesmo tempo, inserido na consciência da vida moderna do século XX e em contato com as experiências, com as narrativas orais e o imaginário da sociedade do sertão. Para se compreender melhor o momento histórico-cultural da vida moderna, no qual o escritor mineiro se insere, é preciso contextualizarmos tal momento a fim de que possamos adentrar no espírito renovador do escritor mineiro. Marshall Berman busca traçar a história da modernidade dividindo-a em três fases para aí delinear a atmosfera da sensibilidade moderna: a primeira fase se inicia no século XVI e vai até o fim do século XVIII, em que o sujeito está começando a experimentar a vida moderna; a segunda tem como marco inaugural a Revolução Francesa e se estende até o final do século XIX; e a última fase diz respeito ao século XX em que “o processo de modernização se expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo, e a cultura mundial do modernismo em desenvolvimento atinge espetaculares triunfos na arte e no pensamento” (BERMAN, 1986, p. 16-17). Para Berman, esta fase foi a mais inventiva e criativa da história da humanidade

¹⁰ A nossa pressuposição de que Selorico Mendes seja o pai de Riobaldo se sustenta por mais de um indício, embora Riobaldo afirme não ter conhecido o pai, nem ter sido registrado em “papéis legais” (ROSA, 2001, p. 57). Um dos indícios mais ilustrativo diz respeito às palavras de Selorico Mendes no instante que Riobaldo chega para residir com ele na Fazenda São Gregório: “De não ter conhecido você, estes anos todos, purgo meus arrependimentos...” (ROSA, 2001, p. 127). Ora, por que ele se sente culpado de não ter conhecido o jovem antes? Ninguém se sente arrependido por ter ignorado um estranho, sem laços consanguíneos e afetivos, mesmo em se tratando de um padrinho. Simplesmente, Selorico tinha ciência da existência do jovem Riobaldo e o arrependimento só pode ser verossímil quando se trata do sentimento de um pai que abandonou um filho gerado fora do matrimônio. É a resposta mais óbvia. Outro forte indício diz respeito aos comentários, “ditos e indiretas”, da gente do lugar sobre o assunto: “me disseram que não era à-toa que minhas feições copiavam retrato de Selorico Mendes. Que ele tinha sido meu pai!...” (ROSA, 2001, p. 138).

com enorme produção de obras de alta qualidade e esse espírito criativo se disseminou por diversas partes do mundo, embora dilacerado pelos conflitos e contradições da vida moderna.

No Brasil, mais especificamente na década de 1950, o momento histórico-cultural no pós-guerra é marcado, segundo Alfredo Bosi (1996), pela ideologia do desenvolvimentismo que estimula a aceleração da modernização do país, que começa a atingir cada vez mais a sociedade rural. Paralelamente, um nacionalismo mais de esquerda, que antes era de direita, torna-se base no pensamento social, ao lado do pensamento católico que marca a poesia e a prosa de alguns escritores, além de renovar-se o interesse pela cultura regional e popular fruto da herança dos primeiros modernistas. As obras literárias das décadas de 30 a 50 refletem, para Bosi, “novas angústias e novos projetos [que] enformavam o artista brasileiro e o obrigavam a definir-se na trama do mundo contemporâneo” (BOSI, 1996, p. 385). Então, a característica da “literatura do pós-guerra é a consciente interpenetração de planos (lírico, narrativo, dramático, crítico) na busca de uma escritura geral e onicompreensiva, que possa espelhar o pluralismo da vida moderna” (p. 387).

Espírito cosmopolita, Guimarães Rosa atravessa e é atravessado não só por esses fatores e saberes histórico-culturais contemporâneos, mas pelo passado da cultura ocidental que remonta aos tempos bíblicos, à Idade Média e ao desenrolar da modernidade no Ocidente. Nele se fundem o erudito e o popular, o mitopoético e o real, o local e o global, o presente e o passado em face da construção de “estórias” que têm como fonte a “história coletiva” (BOSI, 1996, p. 394). Assim, o regionalismo de Guimarães Rosa abrange uma nova dimensão universal, para além do estereótipo, em face de uma nova concepção de humanismo. Bella Jozef, analisando o romance brasileiro e ibero-americano de autores como Rómulo Gallegos, Julio Cortázar, Adonias Filho, Juan Rulfo, Jorge Amado e o próprio Guimarães Rosa, afirma que o regionalismo:

adquire significação universal, ao lado da forte raiz nacional de cada um – e por isso mesmo – numa fusão de local e universal, do presente e do eterno, como seu conceito da dignidade humana, num ideal de perfeição humana, no sentido atual do termo humanista: ‘uma concepção de vida na qual o homem assume um papel central’ (JOZEF, 1991, p. 189).

Então, no caso específico do escritor mineiro, seu regionalismo renovado exprime profundamente seu envolvimento pessoal com a terra, com a realidade nacional e com o espaço social e mítico-religioso do sertão:

como representante da literatura regionalista... é impossível separar minha biografia de minha obra. [...] Este pequeno mundo do sertão, este mundo original e cheio de contrastes, é para mim o símbolo, diria mesmo o modelo de meu universo. (ROSA apud LORENZ, 1991, p. 66).

Nesse aspecto, Rosa ao unir intrinsecamente a vida, o real (do sertão) e a literatura vai na contramão de uma cultura e uma literatura formalizantes. No âmbito da cultura moderna, apesar da grande quantidade e alta qualidade na produção de obras e idéias no século XX, Berman dá a entender que os intelectuais modernos não souberam se utilizar de “nosso modernismo; nós perdemos ou rompemos a conexão entre nossa cultura e nossas vidas” (BERMAN, 1986, p. 23). De modo análogo, dentro das fronteiras brasileiras, sucedeu-se o surgimento de uma literatura formalizante, desenvolvida dentro das tendências metodológicas do estruturalismo, e que, segundo Alfredo Bosi, já havia sido elaborada pelo “formalismo pálido” da *geração de 45*. Ora, Guimarães Rosa também percebeu isso em função de seu entendimento do literário, ao enveredar pelo caminho da saga, da lenda, das confissões e do conto simples, afirmando que “quem escreve estes assuntos, é a vida e não a lei das regras poéticas” (ROSA apud LORENZ, 1991, p. 69); e mais adiante, ele acrescenta que “a poesia profissional, tal como se deve manejá-la na elaboração de poemas, pode ser a morte da poesia verdadeira” (p. 70). Pode-se dizer, diante disso, que Guimarães Rosa não se revelou em nenhum momento um intelectual desinteressado; pelo contrário, ele se mostrou bastante comprometido ao elaborar seus “contos críticos” (p. 70) a partir da corrente vívida das narrativas orais do sertão para retratar os dilaceramentos e as angústias dos homens, cujo mundo se assemelha a uma “lenda cruel”. Dessa forma, a experiência pessoal de Guimarães Rosa ressalta a experiência da vida dos homens do sertão em virtude de sua genialidade de narradores natos:

Nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar histórias; já no berço recebemos esse dom para toda a vida. Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, contos e lendas (...) no sertão, o que pode uma pessoa fazer no tempo livre a não ser contar histórias? (...). Disse a mim mesmo que sobre o sertão não se pode fazer ‘literatura’ do tipo corrente, mas apenas escrever lendas, contos, confissões. (ROSA, 1991, p. 69).

Por conseguinte, referindo-se a Guimarães Rosa, Bosi diz que:

sua histórias são fábulas, *mythoi* que velam e revelam uma visão global da existência, próxima de um materialismo religioso, porque panteísta, isto é, propenso a fundir numa única realidade, a Natureza, o bem e o mal, o divino e o demoníaco, o uno e o múltiplo. (BOSI, 1996, p. 431).

Realmente, é perceptível essa espécie de “materialismo religioso” na consciência de Rosa, a partir do qual ele buscou alinhar seu peculiar compromisso humanista com base na realidade sócio-cultural do sertão, já que “toda ‘estória’, enfim, pressupõe uma ‘história’” (HAZIN, 2008, p. 02). Ele concebe “o escritor como um homem que assume uma grande responsabilidade... sua missão é muito mais importante: é o próprio homem” (ROSA apud LORENZ, 1991, p. 63). Em outra passagem, ele define que a tarefa do escritor:

nunca é maior que sua capacidade para poder cumpri-la. Ela consiste em preencher seu lugar, em servir à verdade e aos homens. Conheço meu lugar e minha tarefa... só espero fazer justiça a esse lugar e a essa tarefa... Não deve haver nenhuma diferença entre homens e escritores... A vida deve fazer justiça à obra e a obra à vida. Um escritor que não se atém a esta regra não vale nada, nem como homem nem como escritor. Ele está face à face com o infinito e é responsável perante o homem e perante si mesmo. Para ele não existe uma instância superior. Para que você não tenha de me interrogar a esse respeito, gostaria de explicar meu compromisso, meu compromisso de coração, e que considero o maior compromisso possível, o mais importante, o mais humano e acima de tudo o único sincero. Outras regras que não sejam este credo, esta poética e este compromisso, não existe para mim. (ROSA apud LORENZ, 1991, p. 74)

A peculiaridade do compromisso de Rosa tem um sentido político mais humano do que muitos políticos e escritores empenhados. Suas obras parecem visar à imanência da vida dos sujeitos, e não a uma outra vida, por mais transcendente que ele seja, pois, para Bella Josef, os mitos aparecem “como protestos ao prosaísmo do mundo burguês” (1991, p. 190).

Em função do materialismo religioso mencionado por Alfredo Bosi, pode-se conjecturar que um dos traços da consciência moderna em Guimarães Rosa diz respeito à crítica, velada e implícita, ao cristianismo da *danação* (católico e protestante), ou a qualquer outro tipo de intolerância e opressão religiosa, que marcou toda a mentalidade européia e americana a partir do processo de demonização em todas as esferas da existência. É óbvio que o escritor mineiro é um homem religioso, mas um religioso panteísta como um Walt Whitman, que está acima de qualquer religiosidade estreita. A diferença de Rosa, em relação a um ortodoxo religioso, é que ele não é um moralista dogmático, pois seu romance parece não incorporar a condenação dos comportamentos e costumes do sujeito sertanejo. Isto se observa, por exemplo, no tratamento da vida das meretrizes e do banditismo jagunço, pelo fato de não serem considerados criminosos pelo próprio escritor e, por isso, estão além do bem e do mal, “além do céu e do inferno” (ROSA apud LORENZ, 1991, p. 86). A propósito dos crimes, assassinatos, homicídios e ultrajes em seus livros, Rosa diz o seguinte:

Não, não se pode dizer isto. O que ali acontece não são crimes. A gente do sertão, os homens de meus livros... vivem sem a consciência do pecado original; portanto,

não sabem o que é o bem e o que é o mal. Em sua inocência, cometem tudo o que nós chamamos de ‘crimes’, mas para eles não são... No sertão, cada homem pode se encontrar ou se perder. As duas coisas são possíveis. Como critério, ele tem apenas sua inteligência e sua capacidade de adivinhar. Nada mais. (1991, p. 93-94).

Isto não quer dizer que eles – os personagens de seus livros - não tenham um código ético-moral que os rege, embora diferente dos meios civilizados. Não obstante, o escritor mineiro parece seguir a idéia de desculpabilização do sujeito, que se iniciou com Nietzsche e Freud. Isso pressupõe uma das facetas de sua concepção de ressurreição do sujeito na medida em que o transfigura, de acordo com sua perspectiva de mundo, não só como seres bárbaros e rústicos, mas revelando seus anseios, inquietações e conflitos interiores.

Assim, de acordo com seu compromisso humanista, Guimarães Rosa propõe libertar o homem a partir da consciência e do espírito por meio da crítica, mesmo que velada, à religião (absolutista e intolerante) em seu caráter demonológico, sem perder de vista a realidade histórico-social do sertão. A ressurreição (libertação) do sujeito em Rosa parece pressupor a superação das forças medonhas e primitivas encarnadas no diabo infernal, sinônimo de “impiedade e desumanidade” (ROSA apud LORENZ, 1991, 84), cuja presença encontra-se na língua, no espírito humano e nas veredas do sertão. Essa superação referente ao diabo se dá nos sentidos verbais enunciados por Rosa: “vencer”, “expulsar”; ou por Lorenz ante a concordância do autor: “eliminado, vencido, destruído”. Bella Josef identifica um fundo comum entre Rómulo Gallegos e Guimarães Rosa em relação aos quais existe um:

chamado para que o homem se imponha e a terra toda horizontes, ‘como la esperanza; toda caminos como la voluntad’ de Gallegos tem uma conotação de liberdade, isto é, possibilidade de vitória para o homem, escudado na esperança e na vontade. [...] o homem é um ser em luta, o tema e as personagens se alegorizam na aventura do homem que tende a dominar as forças primitivas da natureza para alcançar a harmonia interior... Riobaldo é símbolo de uma sociedade em busca de seu próprio equilíbrio, é projeção de uma crise individual a plano social e universal. (JOSEF, 1991, p. 193)

A par da concepção de ressurreição (ou libertação) do sujeito sertanejo, diante das forças medonhas do diabo, pode-se dizer que Rosa - como navegante de todos os rios - bebeu uns filetes d’água da fonte de Karl Marx e de Friedrich Nietzsche, não sendo marxista nem profundamente nietzschiano. Sua aproximação com Marx se dá no nível da crítica à religião, que o filósofo infere como primeiro fundamento para uma crítica da história sócio-cultural. De modo radical, Marx afirma na introdução do manuscrito *Contribuição à crítica da Filosofia do direito de Hegel* (1843), que: “a crítica da religião é o pressuposto de toda a crítica” (MARX, 1964, 77), seja ela política ou econômica. Lógico que Marx pregou a abolição

radical da religião alienadora, e Guimarães Rosa, ao contrário, pretende conceber a autonomia ao sujeito para que este possa buscar sua própria religiosidade. Mas uma espécie de religiosidade humanista, para que este possa descobrir a si mesmo, e daí encarar os ídolos construídos ao longo da cultura por meio da blasfêmia questionadora:

o homem ao dizer: eu posso, eu devo ao se impor isso a si mesmo, domina a realidade da criação... Nós, o cientista e eu, devemos encarar a Deus e o infinito, pedir-lhes contas, e, quando necessário, corrigi-los também, se quisermos ajudar o homem... Meditando sobre a palavra, ele se descobre a si mesmo. Com isto repete o processo da criação. Disseram-me que isto era blasfemo, mas eu sustento o contrário. Sim! A língua dá ao escritor a possibilidade de servir a Deus corrigindo-o, de servir ao homem e de vencer o diabo, inimigo de Deus e do homem. A impiedade e a desumanidade podem ser reconhecidas na língua. Quem se sente responsável pela palavra ajuda o homem a vencer o mal. (ROSA apud LORENZ, p. 83-84).

Seria essa a idéia de um sujeito livre para dominar “a realidade da criação”, e poder reconstruir a cultura por uma nova perspectiva utópica, mas válida, em favor de sua ressurreição? Cujas possibilidades estão na experiência da vida? Parece ser essa a perspectiva de mundo do autor. E a utopia pode ser válida, porque o herói a encarna e segue escavando e tentando dar-lhe um sentido por meio da ação e da experiência vivida, por mais que tudo termine em erro, e muitos pontos obscuros da vida não lhe sejam possível penetrar. Rosa parece estabelecer, pela palavra, um tipo de inversão da visão de mundo tradicional: ao invés de Deus moldar os escritores e homens, são estes que ganham a autonomia de mudar ou corrigir os símbolos sagrados dentro de suas condições de vida. Parece que os homens passam agora a se orientar pela sua própria vontade, e não por uma vontade alienadora: corrigir Deus e vencer o diabo, essa parece ser a tônica. Nesse sentido, pode-se dizer que Rosa se aproxima de Marx porque procura redimensionar, de modo crítico, a concepção de diabo por meio de um peculiar materialismo religioso, no qual repousa toda uma construção cultural do mito diabólico que marcou dramaticamente a vida do sujeito ocidental, do passado ao presente. Construção esta formada ao longo da experiência individual e coletiva, que se materializou nos contos populares, nos tratados teológicos-demonológicos e na literatura, se se compreender, com Walter Benjamin, que “a experiência é matéria da tradição, tanto na vida privada quanto coletiva” (1989, p. 105). Talvez a ressurreição seja possível por meio do despertar da consciência em face de todas as implicações que envolvem a experiência da vida, em seus perigos e contradições.

Por sua vez, se o sujeito deve ter a possibilidade de mudar um certo estado de coisas, então ele se torna, a tirar pela perspectiva roseana, uma espécie de espírito livre. É por

concepção de *espírito livre*, bem como da experiência da *solidão* e da metáfora da *aurora* que Guimarães Rosa se aproxima de Nietzsche. A concepção do espírito livre está disseminada de modo aforismático em grande parte das obras do filósofo alemão, que possui “um caráter poético e pessoal e é, de certo modo, existencialista, sobretudo aquele da segunda fase, em que o filósofo fala da cultura e do espírito livre” (HAZIN, 2008, 139). Segundo Elizabeth Hazin, Nietzsche foi um filósofo caro a Guimarães Rosa, pela presença de alguns livros daquele em sua biblioteca pessoal, a exemplo de *Humano demasiado humano*, *Aurora* e *Gaia ciência*. O que seria então um espírito livre na perspectiva nietzschiana? Antes de responder tal indagação, é preciso saber o que Nietzsche entende por espírito. No livro *Crepúsculos dos ídolos* (1888), o filósofo-poeta faz uma crítica ao determinismo biológico do darwinismo afirmando que a luta pela vida nem sempre acontece em favor dos fortes e mais aptos - pelo menos no âmbito do homem humano. Porém, pode se dar em função da dominação dos fracos, na medida em que estes são a maioria e mais inteligentes porque agem de forma sorrateira e esperta. Dessa forma, para Nietzsche, Darwin prescindiu do espírito, compreendido como uma disposição característica dos seres humanos: “entendo por espírito, como se vê, a cautela, a paciência, a astúcia, a dissimulação, o grande autodomínio e tudo que seja *mimicry* [mimetismo]” (NIETZSCHE, 2006, p. 72). Como se percebe, aí reside o caráter simbólico do diabólico-dionisíaco. Em face de tal concepção, a noção de espírito livre, pelo que se depreende em *Humano demasiado humano* (1886), seria o aperfeiçoamento reflexivo de um determinado tipo de homem; seria aquele que busca, na solidão de sua travessia perigosa, questionar e inverter os valores morais sacralizados na cultura cristã ocidental com o intuito de libertar-se de todos os pesos e fantasmas transmitidos pela tradição:

o liberado, o desprendido, procura demonstrar seu domínio sobre as coisas, ele dilacera o que o atrai... experimenta como se mostram as coisas, quando são reviradas. Há capricho e prazer no capricho... se ele ronda, curioso e tentador, tudo o que é mais proibido. Por trás de seu agir e vagar – pois ele é inquieto, e anda sem fim como num deserto – se acha a interrogação de uma curiosidade crescentemente perigosa. ‘Não é possível revirar todos os valores? E o Bem não seria o Mal? E Deus apenas uma invenção e finura do Demônio? Seria tudo falso, afinal? E se todos somos enganados, por isso mesmo não somos também enganadores? Não temos de ser também enganadores?’ – Tais pensamentos o conduzem e o seduzem, sempre mais além, sempre mais à parte. A solidão o cerca e o abraça, sempre mais ameaçadora, asfixiante, opressiva, terrível deusa e *mater saeva cupidinum* [selvagem mãe das paixões].. (NIETZSCHE, 2000, p. 10).

Por sua vez, em face dos questionamentos e reflexões que envolvem o bem e o mal, Deus e o diabo e todas as aparências do falso, a solidão se constitui como condição necessária para o espírito que quer se libertar, tal como Nietzsche dá a entender em *Além do bem e do*

mal (1886): “na medida em que somos os amigos natos, jurados, e ciumentos da *solidão*, de nossa mais profunda solidão, mais solar e noturna solidão – tal espécie de homens somos nós, nós, espíritos livres!”. (NIETZSCHE, 1992, p. 49). A partir dessa noção de espírito livre, Nietzsche estabelece a abolição de todos os santuários (Deus e demônio, bem e mal, pecado e culpa), e propõe a superação de todos os valores culturais do Ocidente cristão como libertação e redenção do próprio homem na terra, sua aurora e gaia ciência. O espírito livre passa a assumir uma nova possibilidade de encarar a vida e todos os duros bocados que lhe venha acontecer como uma forma de amar o próprio destino, seja na vitória ou na derrota, o que Nietzsche denomina de “*amor fati*” (2001, p. 187).

Com relação à metáfora da aurora, Nietzsche a desenvolveu como uma espécie de iluminação e despertar da consciência do sujeito, face ao paulatino amadurecimento, autoconhecimento e lucidez, que vai adquirindo em sua travessia a fim de atingir sua liberdade a partir do questionamento dos valores morais da cultura Ocidental cristã, considerados como decadentes. Em sua autobiografia *Ecce homo* (1888), o filósofo diz que sua tarefa, no livro *Aurora* (1881), é preparar a humanidade para uma grande tomada de consciência, como que sugerindo uma aurora vindoura, de renascimento do sujeito. Segundo ele, a luz da manhã se presentifica logo na introdução do livro:

‘Há tantas auroras que não brilham ainda’ – essa inscrição *indiana* figura na entrada deste livro. Onde busca o seu criador aquela nova manhã, aquele delicado e até aqui desconhecido rubor com que um novo dia – ah, toda uma sucessão, todo um mundo de novos dias! (NIETZSCHE, 1995, p. 79).

Essa epígrafe indiana sobre a metáfora da aurora, citada por Nietzsche, trata de uma passagem do *Rig Veda* que inspirou o título da referida obra. A idéia da aurora se encontra logo no Prólogo (2004, p. 09), e diz respeito ao despertar do próprio filósofo. Este, depois de uma longa privação de luz, por força do trabalho meditativo e solitário, emerge do silêncio e retorna trazendo o resultado de seu pensamento sobre as questões que envolvem os valores da cultura ocidental. O mesmo aconteceu com o seu personagem Zaratustra, que passou dez anos na solidão das montanhas e “uma manhã levantou-se com a aurora, voltou-se em direção ao sol” (NIETZSCHE, 2001, p. 231), transbordando de saber, resolveu descer das alturas para oferecer e compartilhar sua sabedoria solar com os homens comuns. Por essa perspectiva, é possível analisar as idéias de solidão, aurora e espírito livre no romance *Grande sertão: veredas*, no que diz respeito ao personagem Riobaldo e sua peleja com o diabo. Isso será visto mais especificamente no próximo item.

Devemos então prosseguir na análise da perspectiva do autor com relação à noção de diabo a fim de tentarmos traçar uma ligação com Nietzsche. Rosa - sem a pretensão radical e niilista nietzschiana de inverter todos os valores religiosos cristãos - parece sugerir a experiência da solidão como condição indispensável para que o homem assuma a autonomia para corrigir o que tem de ser corrigido, e vencer o diabo infernal, produto cultural do passado ocidental. Para Rosa, só alguém como um crocodilo - símbolo da solidão e da eternidade - “pode encontrar a felicidade e conservar para si a felicidade... apenas na solidão pode-se descobrir que o diabo não existe. Isto significa o infinito da felicidade” (ROSA apud LORENZ, p. 73). A uma pergunta de Günter Lorenz, referente à representação do diabo em suas obras como demonstração de sua não existência - pelo menos não no mundo concreto - e como possibilidade de que ele pode ser “eliminado, vencido, destruído”, Rosa diz o seguinte: “isto pode ser absolutamente certo. Provavelmente, eu seja como meu irmão Riobaldo. Pois o diabo pode ser vencido simplesmente, porque existe o homem, a travessia para a solidão, que equivale ao infinito” (p. 73). A experiência da solidão pode ser verificada no *Grande sertão veredas*, e foram muitos os momentos de solidão do jagunço Riobaldo, sempre remoendo as contradições, as incertezas, as inquietações, seus anseios e desejos no mundo-cão da jagunçagem, onde o diabo existe sem existir, e por isso ele torna-se uma obsessão e um entrave obsedante.

Por conseguinte, mais à frente, Guimarães Rosa parece sugerir que, não existindo como entidade concreta, a realidade diabólica é patente no interior das “coisas”:

O diabo é uma realidade no mundo. Está oculto na essência das coisas, e faz ali suas brincadeiras. A ciência existe para expulsar o diabo. O homem sofre sempre o desespero metafísico, pois conhece a existência do diabo e pode liquidá-lo, superando-o até conseguir uma humanidade sem falsidades. (ROSA, 1991, p. 92).

Se o diabo estiver alojado na natureza dessas “coisas”, pode-se dizer que ele se interioriza no homem, por isso o seu desespero e a consequente necessidade de estar só a fim de descobrir-se, despertando para o mundo em sua volta. Superando a visão de mundo demonológica, Rosa parece sugerir que o sujeito adquire uma humanidade autêntica, com a possibilidade de livrar-se das falsas aparências, liberto do medo e dos disfarces enganadores e alienantes, percebendo como se dá, de fato, o processo e o destino dos homens no seu meio social.

Em outra passagem, Rosa diz que no sertão, “terreno da solidão, da eternidade..., o homem é o *eu* que não encontrou um *tu*; por isso ali os anjos ou o diabo manuseiam a língua” (ROSA apud LORENZ, p. 86). Esse sertão e esse homem sertanejo, talvez ainda distante do

contato da civilização moderna (o *tu*), preservam os vestígios de uma visão de mundo medieval, pois, na consciência mágica materializada na língua rústica da sociedade rural, determinados sujeitos, ações e situações mais estranhas, até mesmo as coisas belas, são nomeados e interpretados como agentes angelicais ou demoníacos. Em mais outra passagem, ele cita um provérbio sertanejo que “expressa uma verdade muito simples: o diabo não existe, por isso ele é tão forte”. (p. 94). Essas colocações de Guimarães Rosa, aparentemente paradoxais, indicam que a existência do diabo se presentifica na consciência e no imaginário sócio-cultural do sertão, a partir de sua objetivação na linguagem. Linguagem esta que *comunica* o modo como funciona a visão de mundo sertanejo que guarda em si os efeitos de todo um processo de demonização que remonta ao passado cultural. Assim parece ser, se compreendermos a materialidade social da consciência nos termos colocados por Mikhail Bakhtin:

fora de sua objetivação, de sua realização num material determinado (o gesto, a palavra, o grito), a consciência é uma ficção... enquanto expressão material estruturada, a consciência constitui um fato objetivo e uma força social imensa. (BAKHTIN, 2006, p. 118).

Com isso, vislumbra-se a idéia de que o diabo pode existir na consciência cuja razão de ser reside na objetificação da linguagem ou da palavra, se se levar em conta que “a linguagem e a vida é uma coisa só” (ROSA apud LORENZ, p. 83). Se a realidade do diabo, presente no imaginário sertanejo, se objetiva na linguagem (contos orais, causos, sagas lendas) se a “impiedade e a desumanidade podem ser reconhecidas na língua” (p. 84) e como tal na vida dos seres humanos, o compromisso do escritor é se utilizar desse meio para que o homem possa vencer e superar os fantasmas medonhos da cultura, servindo-se dela também para corrigir até mesmo Deus e expulsar o diabo. Talvez seja este o caminho da ressurreição do sujeito nos vários e intrigantes momentos da travessia da vida. E por ressurreição deve ser entendida “vida nova; renovação, restabelecimento”¹¹, resultante da passagem da ignorância à lucidez. Neste sentido, infere-se que a ressurreição pode ser compreendida como a aurora, como o claro despertar de um novo dia ou de novos dias, conseguido a custos de muito sofrimento e embate entre o sujeito e o mundo circundante, entre ele e o diabo, que o impede de ver as coisas com clareza.

Nesse sentido, com base na interpretação das palavras de Rosa, o sujeito pode tornar-se um espírito livre: “acredito no homem e lhe desejo um futuro... eu penso na ressurreição do

¹¹ Ver Novo Aurélio século XXI.

homem.” (ROSA apud LORENZ, p. 78). Essas são ressonâncias modernas que contaminaram o espírito renovador do escritor mineiro na medida em que parece ter colocado no sujeito a responsabilidade para conduzir seu próprio destino. Não abolindo nem Deus nem a religião no sentido radicalmente revolucionário de Marx e de Nietzsche, Guimarães se une a esses espíritos livres no seu compromisso de dar ao sujeito a autonomia de recriar os deuses, mitos, ídolos e valores (pecado, culpa) no devir da própria história *ad infinitum*, em favor da vida dos seres humanos. Mas, também, reescreve toda uma forma de representar o espaço do sertão e seus modos de vida em toda a sua dimensão. Neste ponto, parece residir sua diferença em relação a Franklin Távora, Manuel de Oliveira e Paiva e Euclides da Cunha. Em todos eles, e inclusive em Rosa, há um fundo comum da cultura camponesa face aos estereótipos, ao pitoresco do retrato do sertão. Entretanto, Rosa foi mais além pelo fato de fazer o sertanejo falar, expondo seus dramas, não só individuais, mas também sociais, por meio de personagens questionadores e cheios de dúvidas blasfemas sobre o legado da tradição num sentido mais amplo, tal como se vislumbra no protagonista Riobaldo.

3.3 RIOBALDO EM PERSPECTIVA: ENTRE A ENCRUZILHADA E O ESPÍRITO LIVRE

3.3.1 *Narração, experiência e memória*

De antemão, o *Grande sertão: veredas* tem um caráter polimórfico, pelo fato de que há uma pluralidade de formas simples que se desdobram em diversos contos que abordam questões do bem e do mal em torno da problemática do diabo. O assunto em sua maioria gira em torno da demonização das coisas e dos seres humanos conforme a natureza de ser e agir de cada um deles. Benedito Nunes percebe essa heterogeneidade no referido romance:

Grande sertão: veredas é um romance polimórfico. As formas heterogêneas a ele incorporadas... que o nível de oralidade de sua narrativa nos indica, apontam para uma atividade... geradora de *formas simples*:... a Lenda e a Saga, o Mito e a Adivinhação (charada ou enigma), o Caso e a Sentença, o Conto e o Memorial. (NUNES, s/d, p. 193).

O próprio Guimarães Rosa reconhece esse caráter de sua escritura, quando se define como contista: “não, não sou romancista; sou um contista de contos críticos. Meus romances e ciclos de romances são na realidade contos nos quais se unem a ficção poética e a realidade.” (ROSA

apud LORENZ, 1991, p. 70). De fato, o romance em questão é o resultado composto por uma montagem reelaborada de vários contos populares (lendas, sagas, estórias, causos). De acordo com o próprio autor, percebemos que a narrativa do *Grande sertão* é montada por vários *contos simples*, anterior mesmo à literatura escrita, que são relatos de casos nos quais se incorporam o mito demoníaco, lendas e sagas, apimentadas por algumas charadas ou enigmas - artimanhas e disfarces do diabo.

O velho Riobaldo narra os seus e outros contos orais do sertão e estabelece com eles um constante diálogo, um diálogo mediado por uma interpelação crítica do narrador-pensador. Riobaldo relata os contos orais do *passado*, em sua maioria intercambiados pela memória, e contos do *agora* (o caso do bezerro anômalo, o do casal de primos do Rio do Borá, etc.), que se passam no momento em que ele vive como velho barranqueiro, narrador ocioso. Por isso, tem muito o que contar ao visitante, a quem oferece de modo exigente sua hospitalidade por três dias. O doutor-cidadão chega numa terça (ROSA, 2001, p. 41), em seu jipe (p. 118), e parte numa quinta-feira. Nesses três dias, Riobaldo faz um balanço reflexivo de seu passado individual no presente, mas que remonta, direta ou indiretamente, ao passado histórico-cultural. Para tanto, o protagonista explicita seu problema demonológico e solicita as instruções laicas do doutor-cidadão para auxiliá-lo na busca de uma confirmação sobre a existência ou não do diabo infernal:

explico ao senhor:... Solto por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum! – é o que digo. O senhor aprova? Me declare tudo, franco – é alta mercê que me faz: e pedir posso, encarecido. Este caso – Por estúrdio que me vejam – é de minha certa importância... Mas, não me diga que o senhor, assisado e instruído, que acredita na pessoa dele?! Não? Lhe agradeço! Sua alta opinião compõe minha valia. Já sabia, esperava por ela – já o campo! Ah, a gente, na velhice, carece de ter sua aragem de descanso. Lhe agradeço. Tem diabo nenhum. Nem espírito. Nunca vi.

Percebe-se que Riobaldo precisa comunicar sua história ao cidadão para entender o estatuto real do diabo, evocando exemplarmente os acontecimentos de sua história vivida, cujo elemento nuclear reside no suposto pacto diabólico; e, por consequência, a preocupação que moveu o próprio narrador parecem girar em torno do mal na essência das coisas, em seu âmbito local e universal. Como diz Roberto Schwarz, a história “é contada para que o ouvinte (o homem da cidade, o *civilitas*) confirme a interpretação de Riobaldo segundo o qual não existe o diabo” (SCHWARZ, 1965, p. 30). A narrativa é uma “discussão exemplificada (pela aventura) do destino” (travessia) face a uma “explicação racionalista” (SCHWARZ, 1965, p. 29) sobre a existência ou não da entidade infernal na vida do sertão. Essa exemplificação tem

como sustentáculo as crenças e superstições religiosas, fonte de demonização do meio físico, do bestiário, dos homens e mulheres em suas ações e condutas. Se Riobaldo chega a uma confirmação solucionadora desse caso problemático (se há ou não o diabo como entidade) isso, talvez, se deva muito às opiniões ateístas do visitante.

Na época de jagunço, Riobaldo era um sujeito diferente do demais porque refletia nas ações dos companheiros e na suas próprias, mas não tinha ainda o poder de pensar com precisão racional, não tinha capacidade reflexiva para entender “o sombrio das coisas”. Suas reflexões no tempo de jagunço eram mais intuitivas, e as condições de vida jagunça dificultavam a especulação de idéias: “De primeiro, eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os prazos. Vivi puxando difícil de difícil, peixe vivo no moquém: quem mói no asp’ro, não fantasêia”. (ROSA, 2001, p. 26). Agora, como velho ocioso apegou-se “neste gosto, de especular idéia” (p. 26). O fato é que Riobaldo parece que sempre foi um sujeito reflexivo desde sua época da jagunçagem, pois pelo que ele diz, tinha o hábito de meditar e avaliar as ações, as situações e o enigma do diabólico no decorrer da travessia. Suas dúvidas e questionamentos já principiam como jagunço raso, a tirar pelos seus relatos. Desde há muito, o velho Riobaldo - tal como Édipo-Rei - sentia o desejo de desvendar o enigma da esfinge, aquilo que movia o real bruto da existência:

eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é a vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. (ROSA, 2001, p. 116).

A *matéria vertente* pode ser interpretada como o devir dinâmico da vida que subjaz nos seus mais variados fenômenos, fora e dentro do homem: a coragem e o medo, o bem e o mal, o ódio e o amor, a ambição e a soberba, enfim, as paixões (os crespos, os avessos) e as guerras que movem e se manifestam em forma de barbárie no sertão-mundo.

Todavia, para “decifrar” e interpretar os conteúdos moventes dessa matéria, o protagonista não pode prescindir dos “tantos atos” sucedidos, que perpassam os causos narrados e seu próprio trajeto de vida: as contingências e as aventuras atribuladas; os sentimentos inesperados, as enfermidades e misérias que alastram o sertão; as ações cruéis e bárbaras; as guerras e as lutas engalfinhadas no sertão, os fenômenos naturais e o bestiário que compõem o meio físico, em relação aos quais o diabo parece atuar e conduzir a matéria movente: enfim, tudo o que compõe a sua experiência de vida nas veredas do sertão, como

jagunço viajante, e agora como velho sedentário assumindo a função de narrador que exorciza o seu passado e o do povo.

A narração oral (do que foi e viu) de Riobaldo não consiste numa simples informação dos acontecimentos (dos atos sucedidos). Ela pressupõe a definição formulada por Walter Benjamin na medida em que a narração, como a mais antiga forma de comunicação:

não tem a pretensão de transmitir um acontecimento, pura e simplesmente (como a informação o faz); integra-o à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência. Nela ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso da argila. (BENJAMIN, 1989, p. 107).

É a experiência marcada pela forte presença da subjetividade, daquele que viveu intensamente e tem a necessidade de narrar a fim de transmitir seu conhecimento sobre o passado vivido. Tem-se, aqui, uma modalidade de conhecimento que remonta à terminologia benjaminiana “*Erfahrung*” que, segundo Leandro Konder, “é o conhecimento obtido através de uma experiência que se acumula, que se prolonga, que se desdobra, como numa viagem” (KONDER, 1999, p. 83).

Não é de estranhar que Riobaldo, no ato comunicativo com o ouvinte, viaja na memória e busca reconstituir o tempo-travessia de sua experiência atribulada, mesmo tendo a consciência da dificuldade do narrar, porque exige um esforço de rememoração, de um passado neblinoso que lhe vem entre o claro e o escuro:

o senhor sabe?: não acerto no contar, porque estou remexendo o vivido longe alto, com pouco carozo, querendo esquentar, demear, de feito, meu coração, naquelas lembranças. Ou quero enfiar a idéia, achar o rumorzinho forte das coisas, caminho do que houve e do que não houve. Às vezes não é fácil. Fé que não é. (ROSA, 2001, p. 192).

Não obstante, embora tente se justificar como um modesto narrador, Riobaldo na condição de contador de história nada tem de ingênuo, pois ele pôs sua marca intencional no modo de conduzir a história como um bom estrategista: “um contador habilidoso não ajeita de relatar as peripécias todas de uma vez” (ROSA, 2001, p. 433). Essa habilidade de narrador se torna mais patente no seguinte trecho:

como em todo tempo antes eu não contei ao senhor – e mercê peço: - mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo, o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também soube... Que Diadorim era corpo de uma mulher, moça perfeita... (ROSA, 2001, p. 615).

Nesse sentido, as peripécias da experiência concreta, que ele não apreendeu completamente no exato do vivido, porque era cheio de neblina e disfarces, ele as reconstituiu como estratégia a fim de que o ouvinte se colocasse na mesma posição perspectiva, tal como o protagonista a viveu, para estabelecer uma idéia-confirmação do rumor “do que houve e do que não houve” (ROSA, 2001, 192). Por isso, ele sempre retardou em revelar para o ouvinte o segredo de Diadorim, que ele mesmo já sabia se tratar de uma mulher no presente da narração.

E o que ele entende por experiência é mais ou menos o seguinte: “digo: o real não está nem na saída nem na chegada: ele se dispõe para gente é no meio da travessia” (ROSA, 2001, p. 80). A realidade só se dá a conhecer durante o percurso da travessia, de modo que a experiência não é uma construção *a priori*, mas é resultante de um acúmulo de conhecimento adquirido no processo de vivência e aprendizagem em face dos perigos, assemelhando-se ao velho ditado popular: “é vivendo que se aprende” - a sentir, pensar e agir em meio aos tropeços, conflitos e dúvidas, com o risco de se perder e depois se encontrar.

Quando o velho Riobaldo conta sua experiência de vida, ele se serve da palavra em fluxo oral; por isso a tortuosidade de seu narrar: “falo por palavras tortas. Conto minha vida, que não entendi” (ROSA, 2001, p. 506). Mas, no uso da palavra, o narrador também se utilizou da imaginação e da memória para entender o que realmente aconteceu nas veredas do sertão. A palavra narrada de Riobaldo é responsável pela materialização da imaginação e da memória (como fatores de invenção) traduzida em forma de comunicação para e com o *civilitas*. Essa especificidade da narrativa de Riobaldo então se estabelece, ao nosso ver, por aquilo que Mateo Diez afirma:

el territorio de la imaginación y la memoria es el territorio interior de la experiencia. [...] Si la memoria y la imaginación están en el interior de la experiencia, como motores de invención, podríamos decir que la palabra... está en el exterior, en tanto cumple la tarea de exteriorizarlas, de materializar la expresividad... Y aseguraría que la palabra, la palabra narrativa, requiere de la imaginación y de la memoria para ser tal palabra, sin ellas sería otra cosa... Esa experiencia interior de la fabulación no puede alcanzar sentido y destino si no nace ya encaminada hacia la expresividad en que se materializa: ese exterior de la palabra que es, además, quien la hace pública y participable. (DIEZ, 2008, p. 25).

Face ao pressuposto da imaginação e da memória, no âmbito da experiência de Riobaldo, o passado é revisto, podendo ser inventado e ressignificado pelo próprio sujeito no presente da narração:

Agora, que mais idoso me vejo, e quanto mais remoto aquilo reside, a lembrança demuda de valor – se transforma, se compõe, em uma espécie de decorrido formoso. Consegui o pensar direito: penso como um rio tanto anda... Quem me

entende? O que eu queira. Os fatos passados obedecem à gente; os em vir, também. Só o poder do presente é que é furiável? Não. Esse obedece igual – e é o que é. Isto já aprendi. (ROSA, 2001, p. 359).

Se os conteúdos do passado e do presente lhe obedecem, então o sujeito da narração transforma-os em face do despertar da consciência, interpreta-os de acordo com sua visão de mundo atual, de tal modo que podemos dizer que no trabalho de escavação da memória por parte de Riobaldo: “cresce a nitidez e o número das imagens de outrora, e esta faculdade de relembrar exige um espírito desperto, a capacidade de não confundir a vida atual com a que passou, de reconhecer as lembranças e opô-las às imagens de agora”. (BOSI, 1994, p. 81). Além do mais, sua palavra narrativa, que incorpora a história coletiva, consistiu na memória individual conforme pensa Éclea Bosi: “é o indivíduo que recorda. Ele é o memorizador das camadas do passado a que tem acesso, pode reter objetos que são, para ele, e só para ele, significativos dentro de um tesouro comum”. (BOSI, 1994, p. 411). Desse modo, Riobaldo é protagonista, porque protagoniza a experiência do seu viver perigoso, mas também é testemunha ocular-auditiva porque partilhou como ouvinte do “tesouro comum” do passado cultural configurado nos casos, lendas, sagas da tradição oral que compõe o imaginário e a consciência coletiva do povo sertanejo: “conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença. Vou-lhe falar, lhe falar do sertão”. (ROSA, 2001, p. 116). Então, essas “coisas”, que pressupõem conteúdos do passado, não são apenas individuais, mas também coletivas face ao tesouro comum do sertão e do passado cultural do Ocidente: “Onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo” (BENJAMIN, 1989, p. 107).

Semelhante ao historiador benjaminiano, o protagonista-narrador Riobaldo parece reconstituir o passado para compreendê-lo por meio das reflexões sobre os vestígios do diabólico na vida social e humana. Nesse sentido, Georg Otte (1996) diz que é dever do historiador analisar os elementos arcaicos que formam uma ‘constelação’, em função do qual o relampejamento do presente ilumina e mobiliza passado, mediante uma “virada copernicana da rememoração” nos termos colocados por Benjamin. A respeito dessa ação copernicana de rememorar, ela quer significar:

que não é mais o passado que explica o presente nos termos da causa e do efeito, mas que é o presente que possibilita a compreensão do passado. Ela significa, ao mesmo tempo, que o passado não é mais uma instância imóvel que admite apenas uma única compreensão, mas que, encontrando-se numa relação dialética com um presente em movimento, apresenta aspectos diferentes de acordo com as condições permanentemente alteradas desse presente. (OTTE, 1996, p. 03).

Podemos constatar uma relação dialética entre o passado e o presente na rememoração do nosso protagonista-narrador: que pesa e questiona o passado. Quando Riobaldo narra as suas histórias e as dos outros anônimos, sua narrativa não é só rememorada, mas também reconstrói o passado de acordo com seu conhecimento acumulado, revisto no momento da narração. A imagem do passado não é rememorada de forma gratuita, ela se dá no momento de um ascendente despertar sobre a mitologia do diabo no sertão em face do “viver perigoso”. O que significa realmente o perigo da vida? Todas as peripécias diabólicas que Riobaldo experienciou na travessia da vida pelo sertão: “sertão é o penal, criminal. Sertão é onde o homem tem de ter a dura nuca e mão quadrada” (ROSA, 2001, p. 126). Nesse sertão perigoso, ele se viu constantemente na encruzilhada da dúvida e na solidão, tendo que pensar de modo intuitivo e tomar decisões impulsivas, porque mergulhado no calor das ações, para escapar ileso de qualquer cilada do mundo-cão: “tudo o que já foi, é o começo do que vai vir, toda hora a gente está num cômputo. Eu penso é assim, na paridade. *O demônio na rua...* viver é muito perigoso”. (p. 328). Na travessia do passado para o presente, ele sempre esteve em perigo na encruzilhada, lugar de reflexão onde qualquer estratégia ideada e decisão poderiam significar a perdição e a morte.

Entretanto, cabe salientar que o despertar do protagonista iniciou-se de modo paulatino como vivência e aprendizagem, durante o trajeto da travessia, na pele do menino pobre, depois do jagunço Tatarana e Urutú Branco, e agora como velho narrador. Tal despertar se deduz, desde o início, pelo fato de ser ele um sujeito de natureza reflexiva. Uma noite, Riobaldo recorda que meditava sobre o verdadeiro significado de seu destino, olhou para os dois companheiros ao lado dele e disse: “eu era diferente de todos? Era... Alaripe, o Quipes, mesmo calado deles, sem visagens, devia de ser diverso do meu, com menos pensamentos”. (ROSA, 2001, p. 585). Nessa passagem, podemos supor que ele muitas vezes passou a vida remoendo o sentido do destino e da vida, ante as ações dele e dos homens, mesmo pensando e se guiando muitas vezes com o coração, em meio às incertezas. Aí, já se nota a sua maneira diferente de ver o mundo, até porque se tratava de um personagem semi-letrado. Com essa consciência diferenciada, ele buscou – no jogo dramático entre certezas vacilantes, ambigüidades, desejos e ideais – desvendar as manifestações do mal no mundo-sertão: se o diabo foi realmente responsável pelo seu destino ou foi ele próprio o responsável por suas ações. Assim, a busca pelo sentido do homem e do sertão-mundo parece indicar o desejo de Riobaldo de reconhecer a autonomia do sujeito como detentor da vontade e da ação em busca

da humanidade livre; de compreender as forças obscuras da mitologia demoníaca por meio de uma nova compreensão do mal, que dilacera o sertão, os homens, mulheres e crianças.

3.3.2 *Demonização da natureza e da humanidade*

A demonização do espaço sertanejo se constitui como vestígios do passado cultural que identificamos tanto na Europa quanto no Brasil colônia. No tocante ao *Grande sertão*, se, por um lado, há elementos diabólicos que compõe o *locus horrendus*, por outro, tem-se a evocação da edenização do espaço sertanejo, traço característico dos vestígios que remontam à época colonial, e perpassa os romances de Franklin Távora, Oliveira Paiva e Euclides da Cunha. Podemos constatar que, em Guimarães Rosa, a demonização sutil dos elementos edênicos incorporam uma evocação das artimanhas diabólicas, já que a beleza por exemplo, foi legada pela tradição como um apanágio do demônio. Além disso, no romance, há uma nova compreensão do mal no que diz respeito ao “princípio de reversibilidade” como foi visto por Antonio Candido: “o poder recíproco da terra e do homem nos levam à idéia de que há em *Grande sertão*: veredas uma espécie de grande princípio de reversibilidade, dando-lhe um caráter fluido e misteriosa eficácia” (CANDIDO, 1964, p. 134). A este princípio, vinculam-se os diversos níveis de ambigüidade, inclusive a ambigüidade geográfica.

No romance, a figura do diabo contamina o espaço e está em toda parte: “o diabo regula seu estado preto... nas plantas, nas águas, na terra, no vento... *O diabo na rua, no meio do redemoinho...*” (ROSA, 2001, p. 26-27). Logo de início, na perspectiva do narrador, o termo “estado preto” pode ser um atributo simbólico que evoca o modo de ser do demoníaco a fim de identificar o princípio do mal. Para a mentalidade rústica, os indícios terríveis e medonhos indicam a presença e existência real do diabo tradicional, tais como a cultura os legou, e que o povo ainda preserva em sua consciência. De todo modo, a demonização existe e é patente até mesmo nas descrições e sugestões do próprio narrador. Em princípio, o sertão como espaço demoníaco consiste na grande imagem em que a inicial maiúscula “S” sugere que Satanás e Sertão são praticamente o mesmo. Isso acontece no episódio do combate final do Paredão, quando Riobaldo pronunciou: “eu ia denunciar nome, dar a cita:... *Satanão! Sujo!*... e dele disse somentes – S... – *Sertão... Sertão...*”. (p. 607). Esse traço do Sertão-Satânico – como lugar bárbaro e selvagem - remonta ao passado colonial e foi construído pelo processo de colonização do Brasil que nos legou a idéia de sertão como *locus horrendus*.

O *Liso* do Sussuarão da primeira travessia, também com “S”, é a própria imagem do inferno, e a idéia de cruzá-lo foi de Diadorim, a Eva-diabo: “era o raso pior havente, era um escampo dos infernos” (ROSA, 2001, p. 50). O sol parecia o próprio fogo infernal, “a calamidade de quente!” (p. 67), o vapor de enxofre emergia dele, a vegetação seca, e água não havia. O Liso “produzia uma maldade... a luz assassinava demais” (p. 67). Enfim, o Liso é como se fosse uma alegoria do inferno dentro do sertão. Porém, na segunda travessia, levada a cabo pela clareza iluminada de Urutú Branco, o *Liso* do Sussuarão surge como *locus amoenus*, uma espécie de lugar boreal. De raso terrível, agora parecia um paraíso encantado. A vida era abundante e “tinha de tudo”: animais, veados, jegues pastando, cacimbas d’água e vegetação verde: “agente estava encostada no sol, depois o céu se anuviou e o tempo ficou um fresco mormaço”. (p. 524). Aqui, então se pode perceber que as mutações sofridas pelo ambiente, passando de lugar medonho a lugar edênico, de mal a bem, talvez tenha a ver com o espírito luciferino do próprio Urutú Branco. Por outro lado, aqui, se identifica a reversibilidade percebida por Antonio Candido. Caso idêntico, pode ser verificado com relação às Veredas-Mortas onde havia a encruzilha. Estas são descritas como um conjunto de duas veredas de água sem cor e lama preta que formavam “um tristonho brejão... tão apodrecido que em escuro: marimbús que não davam salvação” (p. 417). No entanto, depois do combate final, Riobaldo constatou, por meio de um sitiante de um lugar chamado o Tuim, que “o trecho, dos marimbús, aonde íamos, se chamava mais certo não era Veredas-Mortas, mas Veredas-Altas...” (p. 617), o que foi confirmado pelo compadre Quelemém. Se desfaz o aspecto demoníaco e medonho, surgindo apenas um lugar simples e comum como qualquer outro, configurando assim seu caráter reversível. Até mesmo no reino vegetal, constata-se essa reversibilidade: a mandioca mansa pode aos poucos se tornar amarguenta até ficar peçonhenta de si mesma. A mandioca-brava é suscetível de virar mandioca mansa servindo para comer sem nenhum mal (p. 27).

Por sua vez, temos também a demonização do bestiário sertanejo. Além do bezerro anômalo, os bichos que evocam o diabo são a cobra cascavel, o porco gordo por sua sordidez bruta, gaviões e corvos com bicos e garras afiadas, a irara com seu cheiro fedorento, aves de canto agourento como o acauã, corujas, curiangos e urutaus, e o uivado do cão. Com relação aos animais, não notamos o caráter da reversibilidade, visto que não se espera que uma cascavel, por exemplo, se torne serpente dócil, já que não se pode mudar a natureza daquilo que, na percepção humana, é mal ou nefasto por natureza, pelo menos no que se refere a alguns seres específicos.

Os fenômenos da natureza também são identificados como diabólicos. O mais peculiar dentre eles é o redemoinho também conhecido popularmente como pé-de-vento. Sabemos que este fenômeno como imagem demoníaca remonta ao Brasil colonial pelo que se constatou no caso do pardo Paulo Gil, acusado de fazer pacto com o diabo, na região de Vila do Príncipe em Minas Gerais. No relato desse caso feito por Laura de Mello e Souza foi dito que o diabo mostrou sua fúria desencadeando “um rodamoinho” (1986, p. 255). A idéia do redemoinho diabólico é um vestígio do passado cultural, e se faz presente no imaginário do povo do sertão, como se apresenta no *Grande sertão: veredas* a partir da epígrafe *o diabo na rua, no meio do redemunho*. Quando o bando de jagunços parte para combater os zebebelos, o cavalo de Riobaldo “f’losofou” (acuou), refugando por causa do vento que vinha rodopiando: “redemoinho: o senhor sabe – a briga de ventos. O quando um esbarra com outro, e se enrolam, o doido espetáculo” (ROSA, 2001, p. 261). O supersticioso jagunço Caçanje, esconjurou ao ver o pé-de-vento, pois em sua crença o “redemunho era d’Ele – do diabo. o demônio vertia ali, dentro viajava. Estive dando risada. O demo!” (p. 262). A risada de Riobaldo demonstra uma certa incredulidade diante da credence secular, de modo que já se esboçava a natureza de seu espírito cético.

De um modo geral, os aspectos físico-naturais (as coisas animadas e inanimadas) do sertão como *locus horrendus* diabólico, não são gratuitos, mas refratam na alma do protagonista e dos homens ao seu redor. Muitas das vezes são prolongamentos dos escuros da alma do homem na medida em que o sertão também é alma: “sertão: é dentro da gente” (ROSA, 2001, p. 325). Guimarães Rosa dá uma significação mais profunda à noção de sertão diferente de Távora, Euclides e Oliveira Paiva, embora nestes três escritores há uma relativa conjunção entre homem e terra, pelo viés naturalista, a exemplo do autor fluminense que vincula a rudeza do espaço à rudeza dos sertanejos. Em Rosa, o sertão, além de espaço exterior, é um espaço interior da alma, como que para indicar a indivisível relação entre o espírito humano e o ambiente que o cerca.

No *Grande sertão: veredas* também os seres humanos passam pela perspectiva do processo de demonização cujos vestígios compõem de modo dinâmico o imaginário coletivo presente nos vários contos ou causos simples. Estes representam a consciência mágica da sociedade rural, compartilhada por todos na medida em que “todo mundo crê” (ROSA, 2001, p. 24). Assim, temos o causo¹² do bezerro; o de Jisé Simpilício; do moço estranho que aparece no Andréquicé; o caso de possessão de uma velha e exorcismo católico na Cacheira-dos-Bois;

¹² “Causo. [Var. popular de *caso*]: *S.m Bras. Pop.* Conto, história, caso” (Dicionário Novo Aurélio).

o do Aleixo do Passo do Pubo e de Pedro Pindó; o caso do Davidão e do Faustino; o caso de Maria Mutema, o mais longo do romance, narrado por Jõe Bexiguento a Riobaldo. Todos eles são contos, de cunho mítico-religiosos em sua maioria, narrados pela comunidade de moradores e circulam pelas veredas do sertão. Aliás, os termos “povo prascóvio”, “moradores”, “gente”, as formas verbo-nominais tais como “quem qualquer daqui jura”, “dizem” “tem gente profalando”, “se diz que”, “soube somente” (p. 100), pressupõem nesses causos as várias vozes do romance. Essa polifonia partilhada representa o imaginário cultural e coletivo e tem uma realidade histórica atrás de si, se pensarmos de acordo com Robert Muchembled no tocante à conceituação de imaginário. Segundo este historiador, o imaginário constitui-se como:

um fenômeno coletivo bastante real, produzido pelos múltiplos canais culturais que irrigam uma sociedade. Uma espécie de maquinaria escondida sob a superfície das coisas, poderosamente ativa, porque cria sistemas de explicação e motiva igualmente tanto ações individuais quanto comportamentos de grupos. Cada qual é depositário de partes deste saber e das leis que o regem, possibilitando compreender o que acontece ao indivíduo, isto é, partilhar com os outros, ou com outros pelo menos, de um sentido comum cuja denominação define, de forma precisa, um caráter de unidade. O ruído faz parte deste universo, mas ele só se propaga de acordo com os mecanismos de participação cultural mais visíveis. O imaginário coletivo é vivo, potente, sem se tornar obrigatoriamente homogêneo. (MUCHEMBLED, 2001, p. 09)

Desse modo, os diversos contos simples são canais de comunicação circulando pelas veredas da travessia e representam a crença comum nas ciladas e realidade do diabo, compondo assim o imaginário do sertão, construído ao longo do tempo pelo processo de demonização no Ocidente e no Brasil.

Sendo assim, como esses contos expressam o modo de sentir, pensar e agir da gente sertaneja, então podemos concordar com Alfredo Bosi (1986) que neles há uma espécie de materialismo religioso no qual o contexto humano e social, a natureza, o bem e o mal, o divino e demoníaco, o uno e o múltiplo se fundem na imanência da própria realidade. É a partir desse materialismo empírico que Riobaldo especula racionalmente, no tempo presente, suas reflexões em função das quais o mito demoníaco é avaliado na esfera contextual da história vivida. Com isso, o problema do diabo pode ser analisado pelo método de interpretação de Walter Benjamin, no qual ele trata de dissolver a mitologia no espaço da história a fim de extrair conhecimentos histórico-sociais. Esse modelo de análise consiste no modo de historicizar os elementos míticos presentes nos diversos contos e na história de vida de Riobaldo:

aqui se trata de uma dissolução (*Auflösung*) da ‘mitologia’ no espaço da história. Naturalmente isto só pode acontecer por meio do despertar (*Erweckung*) de um saber, ainda não consciente, daquilo que já foi (*Gewesenen*). (BENJAMIN, 1997, p. 05).

O velho Riobaldo passa, de antemão, pelo diálogo entre o universo arcaico das crenças do povo sertanejo (consciência mágica) e a mentalidade esclarecida do habitante da grande cidade na figura do doutor cidadão. Riobaldo busca compreender a mitologia a partir de experiências concretas, refletindo sobre as ações, as condutas e o modo de ver da sociedade camponesa, ou seja, suas reflexões partem da imanência e não da transcendência. Nesse sentido, será preciso refazer o caminho e analisar mais de perto alguns casos (ouvidos e vividos pelo narrador-protagonista), para verificarmos a visão demonizadora do mundo e dos seres humanos.

Logo no início da narração, Riobaldo apresenta o caso do bezerro anômalo que está acontecendo ou acaba de acontecer no momento em que o visitante chega e pelo jeito este quis saber o motivo dos tiros de armas:

um bezerro branco, eroso, os olhos de nem ser – se viu –; e como máscara de cachorro... Mesmo que, por defeito como nasceu, arrebicado de beiços, este figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: determinaram – era o demo. Povo prascóvio! Mataram. (ROSA, 2001, p. 23).

Deram cabo do monstrengo com as armas emprestadas pelo velho fazendeiro. Aqui, o relato retrata o modo fantástico que o povo tem para interpretar fenômenos anormais. Para Riobaldo e o doutor-cidadão, parece tratar-se apenas de uma anomalia, mas a mentalidade rústica viu a máscara do diabo nesse aleijão cujos atributos residem na aparência bestial híbrida com feições de cão e gente. Segundo Laura de Mello e Souza, “nas diversas culturas, a plástica diabólica sempre se pautou pela deformidade, pluralidade e caos. Macaco de Deus, Satã compunha monstros com os farrapos de criaturas dilaceradas” (SOUZA, 1986, p. 249). Riobaldo já não partilha totalmente da credulidade supersticiosa das pessoas do lugar, revelando seu despertar crítico. Mas pede tolerância ao doutor porque assim é o sertão rústico. O caso do bezerro, presente na consciência mágica dos sertanejos, se configura como um vestígio que remonta às sociedades camponesas da Idade Média em que a deformidade era um traço característico da presença do diabo. No fundo, o ato de sacrifício do animal esconde o medo do povo perante algo tão estranho como se imaginasse nele uma espécie de maldição diabólica. Esse medo torna-se patente quando Riobaldo informa que os moradores, em “falso receio, desfalam no nome dele” (ROSA, 2001, p. 24), como que cautelosos para evitar o

Príncipe do mal. Apenas dizem o *Que-Diga*, o *Cujo*, o *Sujo*, dentre uma enorme variedade de nomes populares.

Também, o povo jura que um tal de Jisé Simplício possui um capeta guardado em casa, com o intuito ganancioso de ficar rico. Por isso, quando ele tenta montar em sua égua, ela “rupêia, nega de banda” (p. 24). Essa historieta do Jisé Simplício se configura como vestígio que diz respeito ao “demônio familiar e doméstico que remonta à tradição mágica medieval, quando os homens dominavam a vontade dos demônios, valendo-se de seus serviços prestados (SOUZA, 1986, p. 253). Porém, na visão do povo, esse homem medonho é a imagem do assombramento diabólico e por isso ele mete medo. Outro relato fantástico refere-se à aparição de um cavaleiro e que foi identificado como o diabo pela gente do Andrequicé, em virtude de ele ter dito que gastara uns vinte minutos numa viagem que seria de três meses. É a figura do cavaleiro fantasma que a gente vislumbrou neste estranho viajante, cujo poder sobrenatural vincula-se à idéia do demônio. Riobaldo brinca com o doutor dizendo se não fora este querendo se divertir com a crença do povo, pois na verdade o dito moço “quis mangar” da tolice rústica do lugar. Para Riobaldo não passa de “Doideira. A Fantasiação” (ROSA, 2001, p. 25). Depois, o protagonista menciona um caso de possessão demoníaca de uma velha na Cachoeira-dos-Bois, que exigia, por parte dos homens de igreja (seminarista, padre, vigário), a prática de exorcismo católico a fim de exortarem o maligno do corpo da mulher. Por meio desse caso, podemos dizer que o diabo infernal, como entidade exterior ao homem, sobrevive na mentalidade da sociedade rural, verificado pela possessão e pela prática do exorcismo da Igreja. Aqui, evidenciam-se os vestígios culturais que tiveram lugar na Europa no início da Era Moderna com o advento das caças às bruxas, bem como no Brasil colônia, como demonstra a crônica missionária de Manuel da Nóbrega (1988) com relação às mulheres indígenas cujos transe ritualísticos eram interpretados como endemoninhamentos. Riobaldo, diante de sua interpelação crítica, se mostrou mais uma vez incrédulo à realidade do Demo como entidade exterior: “Não acreditei patavim.” (p. 25).

É importante salientar que o velho narrador, diante desses causos descritos até aqui, parece não estar seguro de sua incredulidade: “eu pessoalmente, quase que já perdi nele a crença, mercê a Deus” (p. 25). Como se vê, há apenas a negação parcial da existência do demônio, como se o seu espírito ainda continuasse dilacerado na encruzilhada. O velho fazendeiro pode ser definido como o protagonista do *quase*, na medida em que ele parece representar um espírito de transição dividido entre a mentalidade arcaica do sertão e a visão de mundo moderna, num momento histórico no qual o espaço sertanejo está começando a sofrer

as interferências do processo de modernização do país. Sua ambigüidade talvez seja justamente um produto desse momento. Por outro lado, pressupomos que essa perspectiva provisória possa modificar-se por força das instruções do doutor-cidadão.

Por conseguinte, os casos do Aleixo e do menino Valtêi e do pai Pedro Pindó são tomados como exemplificações da questão colocada por Riobaldo sobre a reversibilidade do mal e do bem: “quase todo mais grave criminoso feroz, sempre é muito bom marido, bom filho, bom pai, e é bom amigo-de-seus-amigos” (ROSA, 2001, p. 27). Ao introduzir tal premissa, ele narra o caso do Aleixo do Passo do Pubo, que ouviu no seu meio social. O Aleixo era “homem de maiores ruindades calmas”. Um dia ele matou um velho mendigo “só por graça rústica”. Em menos de um ano, depois, os filhos pequenos tiveram sarampo e ficaram cegos. Aleixo se transformou completamente e “agora vive da banda de Deus” (p. 28). Riobaldo se indignou perguntando, se foi castigo, que culpa tinham as crianças pelos crimes e maldades do pai. Mas o kardecista Quelemém de Góis, amigo de muito apreço, também analisando esses casos, buscou esclarecer as dúvidas justificando que os meninos, semelhantes ao pai, tinham sido malvados noutra vida: “demônios do mesmo caldeirão de lugar” (p. 29). Sutilmente, Riobaldo parece questionar a explicação de Quelemém, e já introduz a história do Aleixo e de seu pai Pedro Pindó, quando disse: “se a gente torna a encarnar renovado, eu cismo até que inimigo de morte pode vir como filho do inimigo. Mire e veja...” (p. 29). O que o protagonista quis sugerir é que se há reencarnação, possivelmente o Valtêi poderia vir ou reencarnar num filho de um inimigo do próprio Pedro Pindó, pai dele no momento. Isso se esclarece pela exemplificação do caso: Valtêi, filho de Pedro Pindó, “homem de bem por tudo e tudo”, era “azedo queimador, gostoso de ruim de dentro do fundo das espécies de sua natureza” (p. 29), e praticava todo tipo de maldade. A fim de corrigi-lo e educá-lo, seus pais impuseram-lhe castigos cruéis e terríveis. O menino tornou-se tísico e com cara de caveira de tanto castigo, e o pais não conseguiram moldar o pau-que-nasceu-torto. Todavia, o que ocorreu foi o efeito contrário, Pindó e a mulher, que antes eram bons pais e pessoas de bem, foram tendo um prazer na crueldade com sabor de sadismo: “foram criando um prazer feio de diversão” (p. 30). Para Quelemém, o menino teria sido homem e devia “terríveis perversidades” e por isso sua alma “estava no breu” (p. 30). Agora pagava sua dívida penando os piores castigos. Contudo, Riobaldo parece não aceitar as explicações de Quelemém: “não sendo como compadre Quelemém quer, que explicação que o senhor dava?” (p. 30). De todo modo, ao contrário da mentalidade da sociedade rural, essas explicações kardecistas de Quelemém prescindem da figura do diabo tradicional, no sentido legado pela

Igreja. Simplesmente pelo fato de que, para o Espiritismo, o maligno não tem existência real. Segundo o orador e escritor espírita Divaldo Franco, em entrevista à Rede Tv¹³, o diabo:

é uma figura mitológica de que temos necessidade em face da nossa própria pequenez cultural, mas ele não tem uma realidade nem histórica, nem antropológica, nem espiritual. Nós os espíritas, de maneira nenhuma, acreditamos no diabo... não, o diabo não existe.

O que existe são espíritos não evoluídos moralmente que reencarnam, e que continuam praticando a maldade até buscarem o aperfeiçoamento espiritual e moral. O diabo para o Espiritismo pode ser o próprio homem que, por força de sua ignorância cultural, não atingiu seu estado de perfeição. Entretanto, diferente da teoria espírita, o traço marcante no *Grande sertão: veredas* reside no fato de que a questão do bem e do mal são reversíveis e como tal relativos; e Riobaldo busca apreendê-los pelo materialismo concreto da realidade. Assim, nesses dois casos, a idéia é de que não há mal absoluto, pois o que é bem pode tornar-se mal, e o que é mal pode converter-se em bem. Daí, a concepção relativista: “tudo é, e não é...” (ROSA, 2001, p. 27).

Por sua vez, a demonização atinge obviamente os próprios jagunços, conotada nas referências e nomeações relacionadas aos diversos endemoninhamentos que o velho Riobaldo testemunhou em sua vida: “tantos vi, que aprendi. Rincha-Mãe, Sangue-d’ Outro, o Muitos-Beijos, o Rasga-em-Baixo, Faca-Fria, o Fancho-Bode, um Treziciano, o Azinhavre... o Hermógenes... Deles, punhadão” (p. 26). Todos eles jagunços conhecidos que conviveram com ele. Esses demoninhamentos na perspectiva de Riobaldo dizem respeito ao modo de agir desses jagunços, muitos deles inimigos diretos de Riobaldo como Rasga-em-Baixo, o caolho, Fancho Bode e Treziciano. Nisso, podemos supor que Riobaldo não viu diabo nenhum, o que presenciou foram esses homens endiabrados por força da *hybris* diabólica incrustada na natureza deles, portanto, considerados como homens-diabos. Basta lembrar a peleja de Urutú Branco com o Treziciano em que Riobaldo enxerga apenas um pobre homem morto ao invés do tihoso. Nesse sentido, quem se mete no mundo jagunço “já é por alguma competência entrante do demônio. Será? Será não?” (p. 27). Com isso, na perspectiva de Antonio Candido, os homens “são produzidos pelo meio físico. O sertão os encaminha e os desencaminha, propiciando um comportamento adequado à sua rudeza” (CANDIDO, 1964, p. 27). As condições do meio impõem um lance permanente à vida, cuja brutalidade revela a natureza humanamente satânica. Enfim, quem habita o espaço sertanejo de algum modo se mete

¹³ Programa *Transição* transmitido pela Rede Tv! no dia 16 Nov. 2008.

também com os perigos e as artes do diabo, na medida em que o viver perigoso no sertão “pena, criminal” significa o teor da afirmação de Nietzsche: “em suas funções básicas, a vida atua ofendendo, violentando, explorando, destruindo, não podendo sequer ser concebida sem esse caráter” (NIETZSCHE, 1998, p. 65).

Em suma, os agentes de Satã são vistos por toda parte, em todas as veredas do sertão revirando “o mundo à revelia” (ROSA, 2001, p. 271). Os causos, as denominações e os atributos indicam os vestígios permanentes da demonização presente nos judas, nas mulheres, nas crianças, nos bandidos de fama, nos mamelucos de sangue indígena, no fazendeiro esperto ou avarento (seô Habão, o Zabudo). Em todos, existe um atributo demoníaco que revela a natureza humana manifestada em seus interesses e em suas motivações afetivas (amor, ódio, ira, vingança, desconfiança, desejos pelo poder, soberba e orgulho).

Riobaldo chega a aprender e apreender essas questões na sua experiência de vida por meio dos fatos observáveis e concretos, reconstituídos pela memória. Como diz Luiz Costa Lima:

a sua preocupação não se afasta um palmo da sua realidade sertaneja... Se Riobaldo aprendeu a desconfiar das explicações completas – como a do compadre Quelemém – é pelo muito que lhe ensinou a sua experiência de jagunço. Assim se o compadre é por ele respeitado como homem de muita prosápia, às suas explicações Riobaldo contrapõe o lado vivo e observável dos fatos. (LIMA, 1969, p. 83).

É pela reflexão despertada no concreto vivido da experiência que Riobaldo busca contestar a realidade do diabo infernal construída pela tradição teológico-demonológica da Igreja. Até a concepção de mal formulada pelo Espiritismo não passa ilesa. A “fantasiação” sobre os atos diabólicos, partilhada pelo senso comum, é o pressuposto de uma mitologia cuja validade o protagonista experimentará no materialismo de “tantos atos” e de sua história individual, procurando intuir o sentido da matéria vertente, no desejo de negar a existência do cujo. Com isso, o proceder de Riobaldo se aproxima da idéia de Walter Benjamin em que os elementos mitológicos, a “*fantasiação*”, são testados no espaço da história a fim de extrair conhecimentos histórico-sociais e por que não existenciais.

3.3.3 *Trajetória do narrador-protagonista*

A análise do trajeto-enredo da experiência individual de Riobaldo implica a retomada do passado de sua vida de jagunço, por meio de alguns episódios, para depois atingirmos o tempo presente de sua narração. Através de sua memória, enfocaremos a idéia da solidão e a metáfora da aurora, tentando captar às suas dúvidas e ambigüidades, reflexões críticas e desejo de liberdade que permearão a travessia do jagunço protagonista, uma travessia marcada pela ascensão, queda e superação. A análise de sua trajetória tem como perspectiva a demonstração da presença do demônio interior no romance *Grande Sertão: veredas*, configurada como uma nova visão de mundo, em detrimento do Satã infernal, abrindo caminho para um tipo de espírito livre no espaço sertanejo. Para tanto, vamos nos deter em alguns episódios, mas tendo como episódios-guias: o encontro com o Menino, a morte da mãe, a cena nas Veredas-Mortas, o combate do Paredão e o curto episódio das Veredas-Altas.

O episódio do encontro com o Menino irá marcar profundamente a vida do garoto Riobaldo, e foi determinante para o seu primeiro despertar diante da vida – intuído pela experiência ao longo de sua travessia jagunça. É um modo de sentir, ver e captar as coisas como tentativa de passar da ignorância à lucidez, de tal modo que Riobaldo possa nascer (como a luz da manhã)¹⁴ de nova maneira, a cada lance de dados na encruzilhada do sertão. Contudo, esse despertar – no contato com o outro, estará desde o início marcado pela ambigüidade, pois Diadorim lhe inspirava, ao mesmo tempo, coragem e medo, amor e repulsa, por força de sua aparência diabolicamente estranha. Riobaldo, mais ou menos com 14 anos, fora com sua mãe Bigrì ao porto do rio-de-Janeiro, afluente do São Francisco. Estava por lá pedindo esmola para cumprir uma promessa que a mãe fizera por motivo de uma doença curada. Viu o Menino pitando cigarro na beira do rio. Este convidou Riobaldo para passear no Rio. Como não sabia nadar, sentiu logo o perigo de morte no meio da travessia. Sentiu medo, pediu para voltar, mas o Menino disse ao canoeiro para atravessar o velho Chico: “tive medo... medo e vergonha” (p. 121). O Menino disse-lhe que carecia de ter coragem, declarando que também não sabia nadar. Diante da pergunta de Riobaldo, se ele não tinha medo, respondeu-lhe o Menino: “Costumo não... meu pai disse que não se deve de ter... Meu pai é o homem mais valente deste mundo” (p. 122). Mas a prova de coragem mesma veio com outro perigo: um rapaz mulato apareceu e maldou que os dois meninos estivessem praticando “sujice” e que também queria participar. Quando o encenqueiro se aproximou, o Menino o esfaqueou botando o intruso em fuga. Riobaldo encantou-se com a sua admirável coragem: “mais, que

¹⁴ Aurora: “1. Período antes do nascer do Sol, quando este já ilumina a parte da superfície terrestre ainda na sombra” (Dicionário Aurélio). Ver explicação mítico-filosófica na página 111, citação de Elisabeth Hazin.

coragem inteirada em peça era aquela, a dele? De Deus, do Demo?” (p. 125). Para Walnice Galvão, esse episódio se caracteriza como traço marcante pela:

experiência da coragem. Riobaldo se envergonha por ser medroso e recebe uma lição prática do Menino em assunto de coragem, tanto ante as forças da natureza – travessia sem medo do rio S. Francisco –, como ante seus semelhantes – menino enfrenta e fere a faca o mulato que vem provocá-los. (GALVÃO, 1986, p. 94).

O ensinamento da coragem faz parte de um costume arraigado no espírito de honra do homem sertanejo para se tornar um cabra-macho e valente, para assim superar os perigos e peripécias no sertão “penal, criminal” (ROSA, 2001, p. 126), onde a questão da honra e da vingança era lavada com sangue. Talvez por não ter tido a presença de um pai, na sua primeira idade, sua coragem não tinha a firmeza constante como a de Diadorim, que ele muito admirava: “diabrável sempre assim... o único homem que a coragem dele nunca piscava; e que, por isso, foi o único cuja toda coragem às vezes eu invejei. Aquilo era de chumbo e ferro” (p. 444).

Nesse encontro com o Menino, constatamos as primícias de seu aprendizado, como que despertando o garoto Riobaldo para o mundo, adquirindo seu primeiro momento de lucidez diante da nova experiência, representada pela metáfora da aurora: “amanheci minha aurora” (ROSA, 2001, p. 123). É a primeira lição pragmática de Riobaldo para sobreviver no sertão-jagunço. Com isso, a busca da coragem tornou-se uma obsessão para superar o medo que ele tinha do viver perigoso. Esse episódio, o da morte da mãe e mais o das Veredas-Mortas são, para Elizabeth Hazin, os três fatos que aludem à metáfora da aurora e que definiram a travessia de Riobaldo: “essas referências à luz – e mais especificamente ainda à luz do sol nascente –, reverbera por toda a estrutura do livro, em menções ora literais, ora metafóricas. [...] a vida de Riobaldo é uma sucessão de auroras” (HAZIN, 2008, p. 140). Concordando, em parte, com essa autora, acrescentamos que os momentos de solidão também servem como meio para as suas reflexões no calor do vivido.

O episódio da morte de sua mãe Bigrí foi, de fato, outro acontecimento que marcou a história de Riobaldo, pois vendo-se sozinho no mundo, ele sentiu a segunda reviravolta de sua vida ocasionando um novo tipo de despertar: “ela morreu, como a minha vida mudou para a segunda parte. amanheci mais” (ROSA, 2001, p. 127). Aqui, a metáfora da aurora pressupõe, apesar de ser um momento de luto e tristeza, o despertar de Riobaldo, ainda envolvido pela inocência da idade.

Já o episódio das Veredas-Mortas implica o despertar luciferino de Riobaldo, marcado por uma complexa ambigüidade, que veremos mais adiante. As motivações, que levaram

Tatarana a realizar o pacto nas Veredas-Mortas, residem no desejo de vencer o medo e conquistar a coragem para assumir o comando e destruir Hermógenes. O medo de Riobaldo, inspirado por Hermógenes, parece ter se originado na Fazenda do padrinho Selorico Mendes, quando ambos se conhecem, e intensificado a partir do momento em que Tatarana toma ciência de sua fama maldita de pactário, de assassino frio e cruel: “o Hermógenes tem pauta... ele se quis com o Capiroto...” (ROSA, 2001, p. 64). Esse sentimento inquietante não se restringiu ao medo espontâneo e natural, como o que ele experimentou quando atravessou o rio São Francisco em companhia do Menino. Ao contrário, pressupõe os contornos do que Jean Delumeau chama de “medo refletido” (DELUMEAU, 1989, p. 32), fomentado pelos discursos e mentalidade dos conselheiros espirituais do final da Idade Média e início da Era Moderna. Assim, talvez se explique o medo obsedante de Riobaldo, que podemos identificar como vestígio do passado cultural do Ocidente.

Não obstante, seu desejo de destruir Hermógenes, num misto de terror e ódio, foi ganhando consistência principalmente pelo pacto de lealdade à Diadorim, empenhado-lhe a palavra para vingar a morte de Joca Ramiro, assassinado à traição pelos Judas (Ricardão e Hermógenes). Diadorim sempre incutiu no espírito de Tatarana a idéia da coragem e a de assumir o comando a fim de cumprir a missão da vingança. Riobaldo resistiu obstinadamente por força de sua incapacidade: “eu não tinha o tato mestre, nem a confiança dos outros, nem o cabedal de um poder – os poderes normais para mover nos homens a minha vontade” (ROSA, 2001, p. 383). Mesmo resistindo, com o passar do tempo, as sementes diabólicas daquela idéia foram despertando seus desejos e sua ambição, tornando-se aos poucos uma espécie de fixação, reforçada cada vez mais pelas tentações do fiel companheiro, sempre estimulando nele a força da coragem: “Ei, retentêia! Coragem faz coragem...” (p. 391).

A experiência da solidão parece ter sido, para Riobaldo, um meio de meditação e reflexão interior, a fim de repensar as sementes lançadas por Diadorim, emancipar-se do medo e reordenar suas incertezas em busca de uma resolução para seu destino. A passagem que mais explicita o tema da solidão diz respeito ao medo de ser pego por Zé Bebelô, de sofrer todo tipo de maldade e ser morto por deserção. Ele estava como que purgando o medo numa espécie de solidão consciente, no instante em que chegou Reinaldo para reanimá-lo: “eu carecia de sozinho ficar... sozinho sou, sendo, de sozinho careço, sempre nas estreitas horas – isso procuro” (ROSA, 2001, p. 169). A solidão, válida até em sua velhice, tornou-se consciente numa outra passagem na qual Riobaldo teve a idéia de praticar uma espécie de ascese como meio para superar o terror. Isso aconteceu muito antes do episódio do pacto. Naquele dia, ele

decidiu largar os vícios que mais prezava: não pitar, não caçar, não descansar, não dormir, o que lhe causou impaciência e nervosia: “me vinham uns rangidos repentinos, feito eu tivesse ira de todo mundo. Aguentei” (p. 170). Assim, resistindo à sede e à fadiga, superou o medo e adquiriu a dureza necessária para enfrentar “a corja de zebebelos ou tropa de meganhas... Eu aceitava qualquer vuvú de guerra, e ia em cima, enorme sangue, ferro por ferro” (p. 170-171). Tatarana conseguiu arredar o medo de si: “resolvi aquilo, e me alegrei. O medo se largava de meus peitos, de minhas pernas... O que resolvi, cumpri” (p. 170). Por conseguinte, o episódio das Veredas-Mortas pode ser visto como momento de solidão decisivo para colocar seu projeto em prática: adquirir a coragem, destituir Zé Bebelo do comando e destruir Hermógenes.

Desse modo, ante a experiência da solidão, Tatarana encaminhou-se para as Veredas-Mortas no meio da noite mantendo um constante e atropelado diálogo com ele mesmo. Ao chegar à encruzilhada, seu medo é tão evidente que ele extraiu “as espantosas palavras” (ROSA, 2001, p. 435) de dentro de seu tremor. Não obstante, se o demo viesse, este teria que obedecer às suas ordens e o trato seria entre iguais: “eu mais forte do que ele; do que o pavor d’Ele – lamber o chão e aceitar minhas ordens”. (p. 437). Este desafio de Riobaldo, provocando o maligno, lembra o diabo burlesco, que era ludibriado e vencido pelo homem medieval, ao contrário dos pactos inventados pelo catolicismo e protestantismo. Mas, o diabo não aparecia para entestar com Tatarana, de modo que repentinamente seu ânimo superior tornou-se firme, sentindo um arrojo de coragem: “aquela firmeza me revestiu: fôlego de fôlego de fôlego – da mais-força, de maior coragem” (p. 437). Por conseguinte, o protagonista confessou que estava em estado de embriaguez: “Digo, direi, de verdade: eu estava bêbado de meu” (p. 438). É nesse estado então que invoca o nome do demônio por três vezes: “Lúcifer! Lúcifer!... [...] Lúcifer! Satanaz!... [...] Ei, Lúcifer! Satanaz, dos meus infernos!” (p. 438). Como resposta, Tatarana recebeu o silêncio da noite, chegando a expressar a não existência do cujo. No entanto, ele teve a suposição de que o demo o tinha escutado:

Como que adquirisse minhas palavras todas; fechou o arrocho do assunto. Ao que recebi de volta um adêjo, um gozo de agarro, daí umas tranqüilidades – de pancada... Vi as asas, arquei o puxo do poder meu, naquele átimo. Aí podia ser mais?... As coisas assim, a gente mesmo não pega nem abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagrado. Absolutas estrelas! (ROSA, 2001, p. 438).

Depois dessas fortes sensações, Tatarana permaneceu sozinho por um longo tempo no local, para depois emergir, transformado, na luz da aurora que metaforiza o lúcido despertar da coragem.

Nossa pressuposição, com base nessa cena da encruzilhada, é que a passagem do temor à coragem foi possível em virtude da não aparição do demônio infernal. Sendo assim, supomos que a citação acima não trata do pacto fechado (“arrocho de um assunto”), mas parece ser a revelação epifânica da coragem em Riobaldo, de tal modo que se confunde com uma outra passagem, na qual ele dá a seguinte definição: “coragem, um sempre tem poder de mais sorver e arcar um excesso – igual ao jeito do ar:... puxar sempre mais para dentro do peito, por cheio que cheio, emendando respiração...” (ROSA, 2001, p. 570). Percebemos uma analogia semântica entre essas duas citações, como que sugerindo a indicação do mesmo referente: o sentimento da coragem extraído de seu interior, iluminado pela luz de Lúcifer em sentido metafórico. Aqui, Lúcifer parece não fazer referência à entidade do demônio infernal, tal como foi interpretada pela teologia da Igreja¹⁵.

Para Elisabeth Hazin, a invocação da palavra “Lúcifer”¹⁶ significa a terceira aurora na vida de Riobaldo. Segundo ela, a cena do pacto consiste no momento de luz de seu mundo interior, por conta do significado positivo que o termo Lúcifer abarca, como condição de seu profundo autoconhecimento que o levará à vitória final. Assim, além de ser conhecido como o anjo de luz rebelde, Lúcifer significa o:

planeta Vênus, por iniciar a luz do amanhecer. Lúcifer significava, para os gregos, o portador do archote ou luz da manhã. O nome de Vênus, a estrela d'alva! A aurora, explícita nos dois primeiros momentos decisivos da vida de Riobaldo [encontro com o Menino e morte da mãe], vem camuflada no terceiro momento: Lúcifer é a aurora. É o que faltava a Riobaldo, enfim, o último passo, para o conhecimento profundo do seu EU, para conduzi-lo ao desenlace final – à vitória do bando de jagunço que, a partir daí, passará a chefear. (HAZIN, 2008, p. 141)

Essa análise parece se confirmar pelo que diz Riobaldo depois do episódio das Veredas-Mortas, como que impregnado pela claridade luciferina: “Naquilo, eu tinha amanhecido” (ROSA, 2001, p. 466). Entretanto, essa interpretação de Elizabeth Hazin pode se sustentar

¹⁵ Na Bíblia, não há aparentemente nenhuma identificação de Satanás como Lúcifer. Isaías (14: 4, 12) refere-se à queda do rei da Babilônia do alto de sua soberba, utilizando-se para tanto da metáfora da aurora: “então! Caíste dos céus, astro brilhante, filho da aurora!”. Curiosamente, ao contrário do sentido metafórico em Isaías, II Pedro (1: 19) faz referência a Jesus como a estrela da manhã nascendo nos corações que se encontram na escuridão. Do mesmo modo, no Apocalipse (22: 16), o próprio Jesus se autodenomina “a estrela radiosa da manhã”. Aqui, no sentido etimológico e não teológico, Lúcifer pode ser identificado por Cristo, a tirar pela ocorrência do nome entre os primeiros cristãos como, por exemplo, São Lúcifer, primeiro bispo da Sardenha no século IV. A ligação de Lúcifer com o demônio foi atribuída à interpretação feita do padre Jerônimo (347-420) ao traduzir a *Vulgata*, versão latina da Bíblia sagrada. No contexto do *Grande sertão: veredas*, a metáfora luciferina assemelha-se ao significado empregado em Isaías, em vista da ideia da soberba. Não obstante, tal metáfora também parece se aproximar do sentido empregado no Novo Testamento vinculado a ideia do despertar (passagem da escuridão à luz, da ignorância à lucidez).

¹⁶ “Lúcifer. Do lat. *Lucifer*, ‘o que leva o archote’, ‘a estrela da manhã’... *Astr.* Entre os antigos romanos, o planeta Vênus”. (Dicionário Novo Aurélio).

pelo menos em parte: o lúcido amanhecer (ou despertar) de Riobaldo consistiu, de modo positivo, apenas na transformação do medo em coragem, que fez com que ele adquirisse a segurança e capacidade para assumir a chefia. Porém, mediante à nossa suposição, esse despertar pode ser controverso, porque a luz de Lúcifer parece consistir num traço de ambigüidade. Expliquemos então antes de partir para o próximo episódio.

A luz de Lúcifer (a aurora) tem também uma dupla face: pode ser metáfora da verdadeira lucidez, mas também pode ser metáfora da cegueira. Por um lado, ela teve um sentido positivo na medida em que a coragem foi despertada em Riobaldo e lhe possibilitou a capacidade para assumir o comando, supostamente suscitadas pelo fato de o diabo não ter aparecido no real. Em contrapartida, houve o despertar (negativo) da soberba,¹⁷ suscitada por força do sentimento da coragem e da ascensão no exercício do comando, visto que o excesso de luz também pode causar cegueira, que significa ignorância. Este parece ser o significado da luz de Lúcifer como metáfora do falso despertar.

Por sua vez, esse despertar em excesso é agravado pelas dúvidas com relação à existência ou não da entidade maldita, que retornarão com força em vários momentos da história individual de Riobaldo como chefe do bando. De tal forma, que este, intuitivamente, desejará a todo custo provar a si mesmo que suas ações são dele e não de uma suposta entidade diabólica. Nisso reside a contradição que permeará o desejo luciferino de negar o cujo frente às incertezas diante dos pressentimentos supersticiosos, como veremos no episódio do Paredão. Daí sua peleja consigo mesmo até o episódio das Veredas Altas: em sua vida atribulada de jagunço, Riobaldo foi sempre um espírito que lutou e quis se libertar das falsas aparências e das ambigüidades diabólicas que presidem o viver perigoso do sertão-mundo.

Assim, ao contrário do que pensa Hazin, esse novo amanhecer de Riobaldo não significou absolutamente “o conhecimento profundo do seu Eu”, de modo tão simples. As constantes repetições do pronome “eu” indicam o seu ego inflado nas “alturas” (ROSA, 2001, p. 465), ponto nodal de sua cegueira. O problema de Riobaldo não foi a transformação em si, mas o excesso. Aliás, todos do bando, inclusive Diadorim que sempre lhe alertava, enxergaram a mudança do seu ser. Precisamos, então, seguir o trajeto individual de Riobaldo com o intuito de verificarmos os contornos de seu problema aparentemente insolúvel.

Os episódios de nhô Constâncio Alves e do homem da égua mostram o drama de Urutú Branco em resistir aos terrores diabólicos. No primeiro episódio, ele se deparou com o

¹⁷ Soberba: “1. elevação ou altura de uma coisa em relação a outra. 2. Orgulho excessivo; altivez, arrogância, presunção, sobrançaria, sobrançeria.” (Dicionário Novo Aurélio).

tal de nhô Constâncio Alves, que disse ser conterrâneo seu, e que possuía uma certa quantia em dinheiro. De repente, Urutú é tomado pelos avessos: “o doido afã de matar aquele homem... o desejo em si” (p. 486), dando a entender que o diabo o estava tentando para ver sangue derramado. Então, a voz da consciência o alertou diante de tal perigo: “‘tento, cautela, toma tento, Riobaldo: que o diabo fincou pé de tomar sua decisão!...’ A anteguarda que ouvi, ouvi seteado; estribei minhas forças energias. Que como? Tem então freio possível? Teve, que teve” (p. 487). Em seguida, Urutú perguntou a si mesmo se o tihoso não seria ele próprio: “o demo então era eu mesmo? Desordenei quase, de minhas idéias” (p. 487). No calor da sensação homicida, Urutú perguntou se nhô Constâncio era amigo de Gramacêdo, um sujeito pelo qual Riobaldo sentiu um terrível ódio, sem motivação alguma, quando criança. Como respondeu-lhe que não o conhecia, nhô Constâncio Alves foi salvo da morte. Em suma, Urutú Branco resistiu por três vezes de matar seu interlocutor. Depois, subtraiu o dinheiro daquele, deixando-o seguir seu caminho.

Perdoando Constâncio Alves, prometera aos seus comandados que daria fim ao primeiro que encontrasse: deparou-se então com o homem da égua, acompanhado de um cachorro. Nesse episódio, sua consciência questionava a validade da justiça daquele ato: “como era que eu podia atirar numa triste pessoa daquelas?” (ROSA, 2001, p. 491). Então, diante de uma idéia sutil para ludibriar o diabo, o chefe Urutú Branco alegou que viu primeiro o cachorro e não o homem. Agora, quem teria de morrer seria o animal. Dessa vez, receoso de matar o cão enforcado, porque segundo o jagunço Alaripe ele “chora lágrimas” (p. 493), o protagonista desistiu e lançou outra artimanha, dizendo que foi a égua quem primeiro deu nas suas vistas. Riobaldo pronunciou um outro recurso: como não é cabível matar a égua, visto que ela não era um ser humano, ele decide: “não executo. A alçada da palavra se perdeu por si e se gastou – pois não está dito? Acho e dou que o negócio veio ao terminado” (p. 492). Em suma, Riobaldo conseguiu se sair da influência da força do mal por meio dessas artimanhas sutis da palavra e por isso teve a aprovação e admiração de seus comandados:

Verdadeiramente, com alegria, foi que todos me aprovaram. Ou seja que me admiravam em real, pela minha esperteza de toda solução que eu achava; e mesmo nem sabiam que essas minhas espertezas eram cobradas da manha do tentador (ROSA, 2001, p. 496).

Dessa forma, o chefe teve sua perturbação tranqüilizada por se livrar, momentaneamente, das forças do mal. Nesses dois episódios, recordados pelo velho Riobaldo, a resistência e a escapatória tomada por Urutú Branco, face ao desejo diabólico de matar, parece sugerir sua

própria autonomia na ação, pelo que ele dá a entender: “Mas, para afirmar idéia e respeito de que eu estava em minha chefia independente, mandei que aquietassem, pelo que eu ia aproveitar uma sesta de sonéques” (ROSA, 2001, p. 496). Em seguida, tranqüilo e descansado disse: “o melhor – ah pensei, o melhor de tudo! – era que o Anhangão não aparecesse, não se visse porfiando no meio de todos; e que mesmo o mais certo era d’ele, demo, não competir, por não ter nenhuma existência” (p. 497). Suspeitamos, em síntese, que Urutú Branco procurou convencer-se de que seus atos, suas ordens e investidas fossem objetos de sua própria vontade, ao invés de uma entidade alienadora sobrenatural, implicando consequentemente o desejo de negar a efetivação do pacto. Com isso, tem-se a impressão de que pode ser uma referência à noção interiorizada de diabo, pelo menos esse era seu desejo, como símbolo das forças e pulsões humanas. A peleja de Urutú Branco parece ser travada com seu próprio *daímon*, que Rachel Gazzola, referindo-se ao herói trágico, definiu como sendo o “nume de cada um independente... o que de certo modo implica o próprio modo de ser de um homem, diz respeito ao seu destino singular, explicita o lote que a Moira consigna a cada um quando do nascimento” (GAZZOLA, 2001, p. 64). Desse modo, o demônio interior significaria, em uma versão moderna, o *daímon* do protagonista de *Grande sertão: veredas*.

Logo após esses dois episódios, surgem as neblinas das dúvidas com relação ao poder das ações do diabo, nele e no mundo. Tais incertezas atemorizavam o espírito de Riobaldo, como a suspeita de ser ele realmente um pactário: “Estava duvidoso. E o senhor sabe no que era que eu estava imaginando, em quem. Ele é? Ele pode?” (ROSA, 2001, p. 499) Ao perguntar ao doutor se houve mesmo pacto, Riobaldo disse que muito pensou na sua ida à encruzilhada e hoje “menos pensa”, afirmando em seguida: “o que era para haver, se houvesse, mas não houve: esse negócio. Se pois o Cujo nem não me apareceu... ah, não: não declaro. Desgarrei da estrada, mas retomei meus passos” (p. 499). Percebe-se a sua resistência por algo que lhe parecia possível, mas ao mesmo tempo absurdo; por isso, exigia para si a necessidade de negar, pela interpelação crítica, a existência do maligno: “o diabo não há! É o que eu tanto digo. Eu não vendi minha alma. Não assinei finco” (p. 500).

Noutra passagem, há mais uma menção das dúvidas que dilaceravam a certeza vacilante de Riobaldo com relação ao estatuto real do maligno: “O demo, tive raiva dele? Pensei nele? Em vezes. O que era em mim, valentia, não pensava; e o que pensava produzia era dúvidas de me-enleios” (ROSA, 2001, p. 507). Desse modo, ele repensava no pôr-do-sol e na madrugada em sua rede: “eu preluzia tudo claro e explicado. Assim: - *tu vigia, Riobaldo, não deixa o diabo te pôr sela...*” (p. 507). Era o que sua consciência alertava. Desejava então

planejar um projeto para escapular do diabo que ele “tinha mal chamado. Ele rondava por mim governar? Mas então, governar pudesse, e eu não era o Urutú-Branco, não vinha a ser chefe de nada, coisa nenhuma!” (p. 507). Essa parece ser a chave do dilema de Urutú Branco: a pretensão de querer demonstrar a possibilidade de o homem assumir seu próprio destino, talvez a própria “realidade da criação” (1991, p. 83), segundo as palavras de Guimarães Rosa. De todo modo, Riobaldo precisava buscar um modo de se livrar do sujo, mas ele não sabia como. Com isso, “a clareza logo cessava” (p. 507), e ele se desfazia de tais enleios. Assim, levantava-se e saía na solidão da noite montado em seu cavalo Siruiz.

No episódio da peleja com o jagunço Treziciano, este tentou agredir o chefe Urutú, não se sabe por qual motivo, talvez pelo fato de sofrer de dor de cabeça, de erupções e dertos. O chefe procurou manter a calma e repreendê-lo pela palavra: “eu queria tolerar, primeiro: porque o demo não era homem para mandar em mim e me pôr em raiva” (ROSA, 2001, p. 527). Mas o feroz Treziciano partiu urrando de ódio para cravar a faca em Urutú Branco que, com agilidade, esfaqueou-o de alto a baixo: “conforme tinha sido. Ah-oh, mas ninguém não vê o demônio morto... o defunto, que estava ali, era mesmo o do Treziciano! A morte dele deu certo. E era, segundo tinha de ser? E tinha de ser, por tanto que o demo não existe! As tramóias, armadilhas...”. (p. 529). Pela última afirmação, pode-se inferir que Urutú Branco pretendeu provar que matara na verdade um pobre de Cristo, um homem como ele. Com isso, ele disse que não estava subserviente e nem com medo do diabo, pelo simples fato de ver em sua frente um ser de carne e osso, ao invés de uma estripulia sobrenatural diabólica.

Outro caso interessante diz respeito a um fazendeiro, vulgo Zabudo. Urutú Branco e seu bando chegaram à Fazenda Carimã para se proteger da forte chuva. Zabudo recebeu o bando cheio de cortesia dissimulada, induzindo favores com “velhaquices choradas”, e ainda por cima, agindo para tirar vantagens: “ele se saiu quite, por pouco não pegou até dinheiro meu emprestado” (ROSA, 2001, p. 555). Urutú Branco cismou e pegou estrada, pensando nos modos velhacos do Zabudo:

tanto ambicionava, que nem temia. Sempre me olhava, finório, com as curiosidades. E assim. Agora, o senhor prestou toda a atenção nesse homem, do- Zabudo? O diabo dele. O senhor me diga: o senhor desconfiou de alguma arte, concebeu alguma coisa? (ROSA, 2001, p. 556).

Urutú Branco viu o que os outros não viram, de modo que não desconfiaram das intenções espertas do fazendeiro Zabudo, cujo vulgo lembra Belzebu. Um pacto (negócio) com ele significaria prejuízo e dano. Aqui, pressupõe-se, o desejo de Riobaldo é mostrar a natureza do

fazendeiro como uma espécie de diabo da astúcia e da cobiça. A astúcia é um atributo herdado da tradição cultural, mas o sentido que Riobaldo atribui, parece ser apenas simbólico. A conduta do fazendeiro tem um significado diabólico apenas, sugerindo que o demo existe e é o próprio homem.

A Batalha do Tamanduá-tão parece representar o auge do sentimento de potência de Urutú Branco, marcado pela presença da clareza luciferina: “ah, mas eu parei mais alto - estive mais alto, mesmo; e foi a sol.” (ROSA, 2001, p. 564). Logo depois de ter procurado em vão uns fuzis, escondidos outrora por Medeiro Vaz, o chefe desejou e subiu até o cume de um monte: “por um querer, disse que ia subir, até no cume. Poucos foram os que comigo vieram. As alturas” (p. 465). Com essas palavras, Urutú Branco sugere que teve boa sina ao avistar de lá de cima os inimigos, antes que eles o vissem; mas também pode metaforizar seu espírito corajoso, motivo de seu orgulho. Então, preparou seus homens para o ataque e assumiu uma estratégia de comando que parece estranha à primeira vista: dar voz de comando e contemplar de lado, quieto, o caos (redemoinho) da guerra. A cena em questão pressupõe a idéia de que ele estava cumprindo sua parte com a lucidez impulsiva de sua chefia: “eu tinha de comandar. Eu estava sozinho! Eu mesmo, mim, não guerreei. Sou Zé Bebelô? Eu podia tudo ver, com friezas, escorrido de todo medo. Nem ira eu tinha” (p. 569). No aguardo para iniciar o ataque em massa, Urutú fez o sinal-da-cruz e disse: “E isso era de pactário? Era filho do demo? Tanto que não; renego! E mesmo me alembro do que se deu, por mim: que eu estava crente, forte, que do demo, do Cão sem açamo, quem era ele – o Hermógenes!” (p. 569). Desse modo, ele desejava provar que não houve pacto e consequentemente o diabo não existe, pois se existisse não conseguiria fazer esse ato cristão, já que aquele tinha pavor de cruz e rezas, como crê a consciência mágica do povo, enquanto vestígio da tradição teológico-demonológica. Urutú Branco não tinha medo no momento, estava bastante orgulhoso de seu projeto que o levaria à consagração do próprio nome. Além do mais, acreditava que o diabo era o Hermógenes. Em um dado momento da batalha, um dos judas em fuga veio cair próximo de Urutú Branco, gravemente ferido. Em sua frieza sem ira e nem ódio, ele poderia matá-lo friamente, como fez com Ricardão; mas, ao contrário, deu água de sua cabaça e preservou a vida do inimigo. Como percebemos mais uma vez, tais atos e sentimentos parecem servir para ele como meio de demonstração de que não havia diabo algum, apenas ele agindo acima do bem e do mal, dependendo do suceder das circunstâncias. Com isso, há a pressuposição de que suas ações são resultantes de seu livre agir, de sua autonomia individual: “se não vivei Deus, ah, também com o demo não me peguei... mas um nome só eu falava... fortemente falando baixo: Urutú

Branco!... Urutú Branco!... Urutú Branco!... Cujo era eu mesmo. Eu sabia, eu queria” (p. 570). Dessa forma, Urutú Branco se vangloriou, repetindo seu nome por três vezes, tal como na tripla invocação a Lúcifer, como momento que representou sua ascensão e motivou sua soberba. Como estamos salientando, ele permaneceu no véu de maia da ambigüidade: ascendeu sob a luz da aurora, mas o excesso dessa luz (orgulho, soberba) cegou o seu ser. Porém, ele se confirma como um espírito que sempre buscou a própria liberdade para a ação. Por isso, se insere na concepção nietzschiana do espírito livre¹⁸, como aquele que se perde no deserto, para depois se reencontrar. Todavia, precisamos avançar na análise dos últimos episódios – o do Paredão e o das Veredas-Altas, a fim de que cheguemos a um resultado analítico mais plausível.

O episódio do Paredão parece ser o mais dramático na trajetória individual de Riobaldo. A batalha final para Urutú Branco resultou na vitória sobre Hermógenes, mas ao mesmo tempo significou sua própria queda: “o sertão me produz, depois me enguliu, depois me cuspiu do quente da sua boca” (ROSA, 2001, p. 601). O episódio é, ao mesmo tempo, envolvido por pressentimentos (carregados de superstições e dúvidas) e pela tranquilidade e orgulho do comandante. Os pressentimentos se evidenciam nas vésperas da catástrofe. Urutú Branco saiu para o espaço da noite a fim de “airar” um pouco, em companhia de Diadorim, enlaçado pelo desejo que (ele) fosse mulher (p. 592), e por um sentimento de estimação: “uma amizade somente... exata de forte, mais do que amizade... constância de minha estima o” (p. 593). No fundo, ele desejou declarar este “bem-querer” para aquele. Mas, confessou que não se declarou porque, em véspera de guerra, poderia ser agouro. Tanto   que, Urut  Branco observou o mudar do tempo e o rumo do vento:

estava dando um vento esquisito para aquele tempo, por ser um vento em-hora do lado su o, em-hora do norte... Até que o vento revirou: mudando inteiro, que vinha era só do norte, conforme neste lado da minha cara ele só se fez quente, refrescando. O sertão ventou rouco. Com formas que logo se ajuizou de poder chuva forte. (ROSA, 2001, p. 593-594).

O norte é a direção que se estende para a margem esquerda do rio São Francisco por seu clima fantasmático e nefasto, conforme diz Antonio Candido: “margem da vingança e da dor, do terrível Hermógenes, seu reduto no alto Carinhanha, das tentac es obscuras; das povoações fantasmais...” (1964, p. 124). Coincidentemente, em vista do frio polar europeu, o norte era, para Robert Muchembled, o hábitat do demônio: “das quatro direções, o norte, domínio do

¹⁸ Citação na p. 87.

frio e da obscuridade, era a sua preferida” (2001, p. 28). A menção ao vento é o prenúncio do redemoinho diabólico na rua da guerra. Em suma: Urutú Branco foi dormir, sem saber que o dia seguinte seria o último como chefe: “o que meus olhos não estão vendo hoje, pode ser o que vou ter de sofrer no dia depois d’amanhã” (ROSA, 2001, p. 534). Eis a sabedoria do velho Riobaldo, apreendida na experiência e guardada na memória diante da queda.

O dia da guerra amanheceu cheio de paz envolvido pelo orgulho do comandante: “acordei último. Alteado se podia nadar no sol” (ROSA, 2001, p. 594). Quando explodiu a guerra, Urutú Branco demonstrava-se destemido, orgulhoso de sua coragem. Em meio ao movimento da batalha, Diadorim convenceu-o a ir se posicionar no alto do sobrado, onde ele teria bom êxito com sua pontaria refinada: “aquele sobrado era a torre. Assumindo superior nas alturas dele, é que era para um chefe comandar – reger o todo cantão de guerra!” (p. 599). Pressupomos que a descrição do sobrado parece ser uma metáfora do orgulho de Urutú Branco, como se o alto da torre se referisse as “alturas” de sua chefia e como tal de seu orgulhoso ser. Foi tomado por uma violenta dor de cabeça e por tremores, mas se manteve firme no alto, certo da vitória:

recompor aquilo, afinal? Só com a vitória. Duvidei não. Nasci para ser. Esbarrado naquele momento, era eu, sobre vez, por todos, eu enorme, que era, o que mais alto se realçava. E conheci: ofício de meu destino meu, real, era o de não ter medo. Ter medo nenhum. Não tive! Não tivesse, e tudo se desmanchava delicado para distante de mim, pelo meu vencer... Conheci. Enchi minha história. (ROSA, 2001, p. 606).

Das alturas de sua soberba, ouviu alguém rir dele ocultamente, que parecia emergir de dentro de seu ser. Mas pela sua desconfiança, ele imaginou ter sido o demônio, de modo que a idéia obsedante lhe retornou em forma de temor supersticioso: “... *Satanão! Sujo!*... e dele disse somentes – S... – *Sertão... Sertão...*” (ROSA, 2001, p. 607). Escutou um limpado de garganta do cego Borromeu, movendo os braços e as mãos. Sem saber por que, perguntou ao cego: “você é o Sertão?” (p. 79). E o cego respondeu: “Ossenhör perfeitamém, Ossenhör perfeitamém... que sou é o cego Borromeu... Ossenhör meussenhör...”. (p. 607). Contudo, Urutú não entendeu as palavras enigmáticas do velho cego. Em face dessa reação desconfiada, há o sinal de suas dúvidas como que suspeitando ser ele mesmo um maldito pactário. É interessante notar que a pergunta de Riobaldo seguida das palavras do cego Borromeu parecem se referir ao enunciado daquele, resumido na idéia de Sertão-Satã, que, além de espaço exterior, simboliza o espaço interior do protagonista, ou seja, sua própria alma. Ao mesmo tempo, essa idéia remonta à sua soberba ou orgulho desmedido (que supostamente inspirou o riso escondido) que se configura pela tripla repetição “Ossenhör perfeitamém”.

Aliás, há uma coincidência muito forte nas seguintes repetições: Riobaldo repetiu por três vezes sua invocação a Lúcifer; por três vezes, repetiu o nome Urutú Branco nas alturas de seu orgulho no Tamanduá-tão; e por três vezes, o cego Borremeu repete a palavra com inicial maiúscula “Ossenhor”. Nossa suspeita é de que essa lucidez parece ser ambígua: pois, por um lado, Urutú Branco adquiriu a coragem e o livre agir, para comandar e negar a existência do diabo infernal, por não ter surgido no real; e, inclusive, o nome Lúcifer brotou de suas próprias palavras arrancadas de dentro dele, no meio da embriaguez de seu ser, no suceder do medo à coragem. Mas, por outro lado, a luz de Lúcifer – metáfora do falso despertar - o cegou, porque ao assumir o comando elevou-se às alturas de seu ego, sentiu-se senhor do sertão-mundo, e não enxergou o que deveria ter visto: por exemplo, Diadorim-mulher por trás da máscara de jagunço. No calor do vivido, ele foi incapaz de ver aquilo que estava além do véu de maia das falsas aparências ou da ambigüidade, que podem cegar.

Ainda seguindo a análise do episódio, Urutú Branco tentou dar combate, para ter valor de honra, com a paralisia tomando seu corpo aos poucos, como se o diabo infernal estivesse tirando seu valor de homem valente, feito humilhação: “quem era que me desbraçava e me peava, supilando minhas forças? – *‘tua honra... Minha honra de homem valente!...* – eu me, em mim, gemi: alma que perdeu o corpo” (ROSA, 2001, p. 610). Para seu horror trágico, conseguiu assistir ao embate faca a faca entre Diadorim e Hermógenes, sem poder fazer nada. Com isso, sofreu um desmaio, ficando fora de combate. Nessa descrição relacionada ao episódio do Paredão, é necessário observar que o ataque de paralisia sofrido por Urutú Branco pode ter sido para ele o nó de sua incerteza: se foi a ação do diabo, cobrando sua dívida pelo suposto trato, ou se foi apenas uma fatalidade ou ironia do destino, já que o protagonista já sentira os sintomas da enfermidade dias anteriores. De todo modo, a queda de Urutú Branco no episódio do Paredão pode ter lhe possibilitado algumas revelações no tocante a morte do Hermógenes e a morte de Diadorim, muito depois, embora não sabemos quando.

A morte de Hermógenes parece indicar que seus poderes, supostamente sobrenaturais, eram tão humanamente limitados quanto os de qualquer outro personagem. Dessa forma, podemos inferir que o traidor não era nenhum pactário, de modo que seria ele mesmo o próprio demônio: “um homem demoiado, que foi: mas que já começou a feder, retalhado na virtude do ferro...” (ROSA, 2001, p. 613). O diabo de Hermógenes – “da maldade pura” - pode se configurar como o mal irreversível que tinha de ser extirpado, por representar a barbárie primitiva e infernal, pelo fato de não se abrir para nenhum bem, pois até mesmo sua esposa o odiava.

Por sua vez, a morte trágica de Diadorim e a tardia descoberta de sua verdadeira identidade representaram para Riobaldo sua catástrofe (derrota individual), talvez mais forte do que a missão cumprida e a vitória: “por tanto que, assim tristonhamente, a gente vencia” (p. 612). Entretanto, supomos que sua tragédia tenha um aspecto negativo e outro positivo. Primeiro, porque antes da descoberta, seus sentimentos e seu desejo instintivo de homem não se enganara, pois desejara e amara aquele “*Diá*” de olhos verdes, e por isso mesmo assustador. O engano de Riobaldo pode ter sido ocasionado pelo seu sentimento moral de cabra macho, cuja cegueira vislumbrou apenas “as formas do falso” (a imagem estranha, absurda e encantadora), configuradas como coisa medonha de Satã no imaginário da sociedade camponesa. Talvez, o cego Borromeu, neste aspecto, possa figurar, emblematicamente, a ignorância e o erro do protagonista, semelhante ao papel de Tirésias em alertar o cego Rei Édipo do risco que este corria com sua soberba e senso de justiça. As palavras do velho Borromeu sugerem que o cego ali era o próprio Riobaldo, tanto é que não entendera as palavras enigmáticas de Borromeu. Segundo ponto, a descoberta da identidade de Diadorim parte da suposição de que aquilo que ele via como armadilha do diabo, parece ter sido uma falsa percepção por causa do ofuscamento dos sentidos, antes vistos como uma das características poderosas de Satã, de tal modo que sua lucidez luciferina não conseguiu focalizar a mulher oculta no jagunço. Ele enganou-se e foi enganado pelas falsas aparências. A revelação da mulher Diadorim espareceu a neblina da ambigüidade e, neste ponto, ele reconheceu sua cegueira e ignorância. Assim, a ambigüidade se desfaz ante os seus olhos, se desfazendo suas dúvidas: Diadorim é vestida de mulher, e colocada numa sepultura separada da dos outros jagunços, como se ele, revoltado, quisesse os “pastos” (identidade) da sexualidade bem “demarcados” – o masculino e o feminino. Daí, a emergência de sua culpa pela morte de sua amada. Então, avancemos um pouco mais na análise dessa culpa.

Tentar analisar a culpa de Riobaldo é como entrar num terreno resvaloso e movediço. No entanto, podemos indicar brevemente algumas suposições com relação à natureza de sua culpabilidade. O velho Riobaldo reconhece sua culpa, mas é preciso saber o seu motivo. Desconfiamos que o pacto não foi a sua causa, pelo que se nota nesta passagem:

na dita madrugada de noite, não tinha sucedido, tão pois. O pacto nenhum – negócio não feito. A prova minha, era que o Demônio mesmo sabe que ele não há, só por só, que carece de existência. E eu estava livre limpo de contrato de culpa, podia carregar nômima. (ROSA, 2001, p. 485).

Então, sua culpa deve estar ligada à morte trágica de Diadorim. Esta suposição se ampara no momento em que ele recorda seus amores: “mas assim, como sendo, o amor podia vir mandado do Dê? Desminto” (ROSA, 2001, p. 155-156). Aqui, no plano do presente da narração, ele se reporta ao seu amor por Diadorim, negando que este sentimento tenha procedido do demônio. Nisso, ele lembra de Otacília, amor que veio de Deus: “ela eu conheci em conjuntos suaves, tudo dado e clareado... estilo dela, era toda exata” (p. 156). Amor este, de clara visibilidade, que ele teve de compensar com o outro perdido. Por isso, confessa para o doutor: “Tormentos. Sei que tenho culpas em aberto” (p. 156). Por conseguinte, sua culpa parece estar isenta de remorso, tal como ele dá a entender: “não carece de ter remorso do que divulgou no latejo de seus pesadelos de uma noite”. (p. 38). Na seguinte passagem, ele confessa que “hoje em dia, não me queixo de nenhuma coisa. Não tiro sombras dos buracos. Mas, também, não há jeito de me baixar em remorsos” (p. 80). O remorso ou *morsus conscientiae* significa uma espécie de crueldade interiorizada no sujeito. Para Nietzsche consiste no “instinto de crueldade que se volta para trás” (1995, p. 97); para Freud “é uma punição, ou pode incluir a necessidade de punição” (1974, p. 161). Pelo que está sugerido nas palavras de Riobaldo, não podemos afirmar que há em sua consciência uma condenação de seus atos passados, e especialmente pela morte de Diadorim, já que parece não ter se arrependido de sua travessia atribulada: “só não quis arrependimento” (ROSA, 2001, p. 157-158). Nesse sentido, talvez, isso possa se esclarecer com o próprio Guimarães Rosa ao comparar Raskolnikov, personagem de *Crime e castigo*, de Dostoiévski, com o protagonista do *Grande sertão*: “Riobaldo é como Raskolnikov, mas um Raskolnikov sem culpa, e que entretanto deve expiá-la” (ROSA apud LORENZ, 1991, p. 95). O personagem dostoiévskiano sofreu os ditames cruéis do bicho da sua consciência, por força do sentimento culpabilizado pelo seu ato homicida. Logo, a culpa do personagem roseano parece estar livre de remorso¹⁹, porque seu erro foi uma fatalidade cega e inesperada do destino: “Digo ao senhor: remorso? Como no homem que a onça comeu, cuja perna. Que culpa tem a onça, que culpa tem o homem?” (ROSA, 2001, p. 328). Estas palavras de Riobaldo se aproximam da idéia de erro trágico em Aristóteles, pois se o homem “cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de

¹⁹ Porém, pode-se questionar com relação ao motivo de suas constantes rezas. No entanto, ele possui esse hábito desde menino que perdurou ao longo de sua travessia. Assim, por meio de sua memória, notamos que seu costume de rezar, na época da jagunçagem, era anterior ao episódio das Veredas-Mortas e ao do combate no Paredão. É preciso haver um estudo mais aprofundado da concepção de Deus em Guimarães Rosa para se chegar a uma interpretação mais coerente sobre a questão do hábito de rezar.

grande reputação e fortuna” (1966, p. 212). Culpa sem remorsos que Riobaldo, entretanto, deve pagar com o peso da angústia por causa, supomos, de sua cegueira mediante a incapacidade de enxergar aquilo que se apresentava de modo disfarçado em sua frente, o que significou a perdição de seu amor no desenlace final do Paredão. Talvez, o desprezo e o desgosto por sua “antiga pessoa” (ROSA, 2001, p. 156) se originem justamente dessa cegueira que lhe resultou na catástrofe final. Em suma, diante de tais suposições, a culpa de Riobaldo parece não ter sido por causa do pacto diabólico, mas pela morte e perda de Diadorim, principalmente pela ambigüidade desfeita, possibilitando assim a negação da existência do diabo infernal como entidade autônoma.

Do Paredão, Riobaldo – queimando de febre terçã - se dirigiu até o *locus* ambíguo da encruzilhada nas Veredas-Mortas, na ilusão de trazer seu amor de volta para realizar o “que não tinha tido, repor Diadorim em vida? O que pensei, o pobre de mim” (ROSA, 2001, 617). Quem sabe, desnortado pelo delírio febril, ele fosse tentar refazer de novo o pacto com o diabo que ele “tinha mal chamado” para corrigir sua cegueira e seu erro. Contudo, as Veredas-Mortas na realidade não existia, pelo que se constata por um sitiante de um lugar chamado o Tuim: “explicou - que o trecho, dos marimbús, aonde íamos, se chamava mais certo não era Veredas-Mortas, mas Veredas-Altas” (ROSA, 2001, p. 617), depois confirmado pelo compadre Quelemém (p. 617). Na verdade, um lugar simples, que não dá “nenhum aviso” (p. 113). Partindo da suposição de que o morador conhece o lugar onde habita, como a palma da sua mão, o mínimo que podemos afirmar é que Riobaldo mais uma vez havia se enganado pelas falsas neblinas da ambigüidade geográfica: Veredas-Mortas/Altas. A ambigüidade se desfaz neste aspecto, desfazendo a realidade tradicional do pacto, já que este se faz entre os indivíduos nas suas relações sociais e grupais: pacto de Zé Bebelo com a República, pacto de Riobaldo com Diadorim, de Davidão com Faustino, de Riobaldo com Otacília, pacto do indivíduo consigo mesmo. Por isso “tudo é pacto” (p. 328). Ao mesmo tempo, a não-efetivação do pacto mágico-infernal possibilita a negação da existência da entidade do diabo, tal como a tradição nos legou. Neste ponto, nossa perspectiva se aproxima do que afirma José Hidelbrando Dacanal: “o Demônio não existe depois das Veredas-Altas. Personificação, portanto, em última instância, dos terrores primitivos” (1988, p. 30). Em conseqüência, as dúvidas de Riobaldo, possivelmente, foram esclarecidas no tocante à realidade do diabo tradicional, pelo menos nos dois tipos de ambigüidade aqui apresentados: Diadorim jagunço-mulher, Veredas Mortas/Altas. Não obstante, é interessante notar que as Veredas-Altas podem se referir como metáfora das “alturas” de seu orgulho excessivo “respinguei dessas faíscas

constantes. Eu, não: o cujo do orgulho, de mim, do impossível” (p. 521). E a luz luciferina desse orgulho se tornou tão forte, que muito dos eventos que se passou no viver perigoso acabou enganando o protagonista, ocasionando o erro, a queda e a culpa. Abrindo um parêntese aqui, é preciso ainda esclarecer que a ambigüidade é inerente ao mundo e à condição humana, isto é, ao demasiado humano demônio interior.

Diante dos episódios aqui analisados, nossa pressuposição é de que possivelmente houve, por parte do velho Riobaldo, a aceitação da concepção de demônio interior - em detrimento do tradicional Satã infernal - diante da catástrofe individual, nas conversas com Quelemém e nos três dias de diálogo com o doutor. Pode-se dizer que houve um despertar mais racionalizado na visão de mundo do velho Riobaldo, agora livre das ambigüidades e falsas aparências do sertão-mundo. No final da narração do passado, quando se volta definitivamente para o presente ele diz: “e me cerro, aqui, mire e veja. Isto não é o de um relatar passagens de sua vida, em toda admiração. Conto o que fui e vi, no levantar do dia. Auroras” (ROSA, 2001, p. 623). O velho narrador encerra a narração de suas memórias para o doutor, a partir do pressuposto de que [muitas] “passagens de sua vida” não são dignas de admirar, embora ele não negue abertamente seus “tempos escurecidos” (p. 534). Por conseguinte, supomos que a expressão “Auroras” pode ser interpretada como esse despertar racionalizante a partir do conhecimento acumulado presente na memória, cujas cifras lhe custaram o sofrimento e o peso da angústia. No entanto, diante da queda, existe a possibilidade da superação: “todo caminho da gente é resvaloso, mas também cair não prejudica demais – a gente levanta, a gente sobe, a gente volta!”. (p. 328). Com isso, ele teve de se perder nos “buracos escuros” (p. 611) das veredas e encruzilhadas do sertão, nos cumes de seu orgulho excessivo, para depois se reencontrar. Nessa perspectiva, esse pode ser o preço para o espírito que desejou e encontrou sua libertação, embora tenhamos consciência de que a narrativa de Riobaldo possa estar envolvida em muitas interpretações e controvérsias.

Assim, por meio do redemoinho da memória, o velho Riobaldo reconstituiu sua história individual e parece confirmar, possivelmente com a solícita ajuda²⁰ do doutor-cidadão, que o diabo é o próprio homem:

Cerro. O senhor vê. Conteí tudo. Sei de mim? Cumpro... Amável o senhor me ouviu, minha idéia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um

²⁰ “Ah, a gente, na velhice, carece de ter sua aragem de descanso. Lhe agradeço. Tem diabo nenhum, nem espírito...” (ROSA, 2001, 26). “E as idéias instruídas do senhor me fornecem paz. Principalmente a confirmação, que me deu, de que o Tal não existe” (ROSA, 2001, p. 55). (ROSA, 2001, p. 26).

homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia. (ROSA, 2001, p. 624).

Muitos leitores e intérpretes são reticentes com relação à afirmativa confirmadora do velho Riobaldo por força do termo “*se for*” seguido de reticências, o que entendem como suspensão contraditória. Por inúmeras vezes, ruminamos a leitura principalmente desse trecho. Verificamos que, quando Riobaldo confirma sua “idéia” e a suspende, de imediato, parece dar a impressão de que sua confirmação anterior fosse invalidada. Porém, suspeitamos que ele não invalida sua confirmação (ou sua interpretação) tão simplesmente. Lendo atentamente o “*se for...*”, percebemos que pode haver uma outra interpretação possível, pois partimos do seguinte pressuposto: as reticências não eliminam a confirmação anterior nem a posterior, elas se complementam: *se realmente existe...* (“*for*” nesse trecho citado significa *existir*), esse diabo só pode ser o próprio “homem humano” *ad infinitum*. Nesse sentido, em nossa interpretação, o que é negado, por Riobaldo, é a realidade do demo como entidade sobrenatural e transcendente que paira sobre o mundo cometendo mil estripulias e desgraças, vestígio do passado cultural presente na consciência mágico-popular da sociedade camponesa, resultante das influências da tradição teológico-demonológica do Ocidente. Como diz Roberto Schwarz: “o Diabo é produto da interpretação humana; esta não se esgota em psicologia individual; transcende o homem isolado, é um produto de cultura” (1965 p 31). No entanto, Riobaldo não nega a natureza demoníaca presente no sujeito, como símbolo do mal, resultante das reflexões e questões através da memória narrativa: “explico ao senhor: o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem – ou é o homem arruinado, ou é o homem dos avessos. Solto por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum!” (ROSA, 2001, p. 26). Esse conhecimento resultou da experiência individual do velho Riobaldo. Sendo assim, o diabo no romance pode ser Riobaldo (Tatarana e Urutú Branco), refletido, por exemplo, nas “alturas” do seu orgulho excessivo, luz luciferina que o cegou; pode ser Zé Bebelo, Diadorim-Eva e Maria Mutema, o menino Valtêi, seu pai Pedro Pindó e sua mulher, é Hermógenes, Ricardão, Fancho Bode e Antenor, Firminiano Piolho-de-Cobra e Treziciano, os fazendeiros Seô Habão e o Zabudo, entre muitos outros que regeram e foram regidos pelo “mundo à revelia” do sertão-mundo. Cada um deles e delas com sua natureza propriamente diabólica, manifestada no “vuvú” da barbárie: “vi: o que guerreia é o bicho, não é o homem”. (ROSA, 2001, p. 567). O bicho metaforiza os instintos naturais do animal humano, propensos à maldade. Nesse sentido, o demônio interior consiste simbolicamente na maldade incrustada no coração do sujeito e no mundo: “o Demônio, para Riobaldo, existe como símbolo, como personificação

do mal inerente à condição humana... mais ainda, inerente ao próprio mundo” (DACANAL, 1988, p. 56-57).

Enfim, em nossa perspectiva relativa, a mitologia foi compreendida nos “tantos atos” sucedidos da experiência individual de Riobaldo. Sua nova visão de mundo, resultante do processo de despertar ao longo de sua trajetória - perdendo-se e se reencontrando – fez dele um peculiar tipo de espírito livre. Na travessia do sertão – ascensão, queda, superação - ele vivenciou e, possivelmente, conseguiu vencer os terrores infernais na figura de um Satã todo poderoso, produto do cristianismo da danação, protestante e cristão, que lançou por toda a parte as sementes da demonização. Por meio de sua memória, ele traduziu essa experiência em (auto)conhecimento que, por sua vez, serve como espelho para observar e contemplar o homem-demônio em seu sentido universal – do sertão ao mundo, do passado ao presente *ad infinitum*. Esse saber intuitivo-racional parece revelar sua utopia humanista como está traduzida em suas palavras:

Olhe: o que de via haver, era de se reunirem-se os sábios, políticos, constituições gradas, fecharem o definitivo a noção – proclamar de uma vez, artes assembléias, que não tem diabo nenhum, não existe, não pode. Valor de lei! Só assim, davam tranqüilidade boa à gente. Por que o Governo não cuida? (ROSA, 2001, p. 31)

Embora ele tenha consciência da distância entre suas “idéias arranjadas” e a realidade circundante e miserável do país, isso não impede que o sujeito possa acreditar em um mundo melhor. De todo modo, seu ideal humanista tem a ver com a interpretação realizada por José Hildebrando Dacanal:

a visão de mundo de Riobaldo é uma visão de mundo positiva. Sua fé no *homem humano*, e na experiência, que é para ele a própria existência, é a consequência lógica de sua opção no episódio das Veredas-Altas... libertando-se dos terrões sacrais e passando a aceitar a pura imanência. É essa aceitação decisiva, radical, da existência como experiência, como horizontalidade, como desligada de qualquer transcendente, que gera... os valores épicos que informam a obra de Guimarães Rosa. (1988, p. 35).

Portanto, face a essa utopia humanista, Riobaldo levantou “todas as suposições dos teólogos, todas as teorias da demonologia” (RÓNAI, 2001, p. 18), produto cultural do Ocidente. O demônio interior, como princípio do mal, despontou diante dos relatos e reflexões do protagonista a partir da experiência acumulada. Daí emergiu o último despertar (“Auroras”) do velho barranqueiro em forma de sabedoria no presente da narração, para questionar o legado cultural do passado Ocidental. Tendo como pressuposto sua negação e superações dramáticas, como vimos nos episódios analisados, as ações de Riobaldo - livre das amarras do demônio

infernais - podem ser vistas, de um modo alegórico, como desencadeadas pelo próprio sujeito histórico, já que lhe é possível ser “amo da criação” (ROSA apud LORENZ, 1991, p. 83). Contudo, vencer ou livrar-se da entidade tradicional não significa acabar com o mal no sertão-mundo, pois ele é inerente à natureza do animal-homem. O demônio interior, como símbolo do mal, emerge como possibilidade de (auto)conhecimento para que o sujeito adquira a consciência de seus perigos destrutivos a fim de que possa reordenar suas ações por meio da moderação e do controle de sua *hybris*²¹, força motriz da barbárie primitiva que interfere e contamina o processo de civilização, tal como foi representado na experiência de Canudos, n’*Os sertões* de Euclides, à medida em que a República mostrava também sua face bárbara, e portanto demoníaca.

²¹ *Hybris*: “desmedida”, “excesso” das pulsões maléficas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos, aqui, o desenvolvimento da concepção de diabo ao longo da história cultural do Ocidente desde os tempos bíblicos num paulatino processo de demonização de todas as esferas da existência através dos homens de igreja, artistas e intelectuais. No entanto, a crença no poder do maligno, seguida do aumento do temor das populações, tornou-se evidente a partir do final da Idade Média e se intensificou nos dois primeiros séculos da Era Moderna. Satã é elemento integrante do processo ocidental de civilização, representando, segundo Robert Muchembled, a “parte noturna de nossa cultura, a antítese exata das grandes idéias modernas que ela [a cultura] produziu e exportou para todo o mundo, das cruzadas às conquistas interplanetárias” (2001, p. 08). No início da Modernidade, a entidade demoníaca, considerada como príncipe deste mundo, se alastrou pelo Ocidente e contaminou a América, e particularmente o Brasil colonial. Nos tratados teológicos e científicos, nos sermões, na pintura e na literatura, desta época, predominava a representação do diabo como entidade autônoma, tentando e causando a desgraça do espírito humano. A crença em seu poder de destruição e danação fez com que Satã se tornasse objeto de combate por parte do Estado e da Igreja com a instalação da Inquisição, ocasionando a morte de milhões de inocentes, vistos como agentes diabólicos.

Diante da atmosfera de pessimismo, gerada principalmente pelas guerras de religião, a cultura erudita européia, com sua mentalidade obsedante, lançava uma vasta ofensiva contra os ideais do Renascimento de princípios do século XVI. Robert Muchembled afirma que “a cultura erudita passara bruscamente do otimismo dos humanistas para o reino da ambigüidade e da incerteza” (2001, p. 154). O humanismo renascentista não podia mais viver sua utopia, tal como em Thomas Morus ou Rabelais, que acreditavam na bondade de Deus, e na beleza e grandeza do homem. O espírito barroco, força motriz do pessimismo reinante, rompeu com a visão otimista dos humanistas, de modo que o ser humano passou a ser visto como miserável e pequeno; sua sede de conhecimento e de experimentação, simbolizadas na lenda de Fausto, passam a ser - para católicos e protestantes - um pecado mortal contra Deus que se tornara mais terrível e vingador.

Mas, com o fim das guerras religiosas, com o desenvolvimento das ciências humanas e com o influxo das novas idéias iluministas, dentre outras causas, o Satã infernal foi perdendo sua primazia nas representações culturais, ficando restrito ao âmbito da ortodoxia religiosa.

Dava-se então um novo passo para a concepção de demônio interior, o qual passa a ser um símbolo do mal presente no ser humano, cuja transição simbólica foi representada pelo *Fausto*, de Goethe. A partir de meados do século XIX, a atenção se concentrava muito mais na parte sombria da personalidade humana. Para Robert Muchembled, referindo-se a contemporaneidade, essa mudança tem a ver com o desejo e o ideal de libertar o sujeito, iniciado pelos intelectuais humanistas da Renascença no começo da Era Moderna: “o movimento de libertação do homem, iniciado no Renascimento em círculos intelectuais e artísticos restritos, ampliou-se significativamente e difundiu-se amplamente em todas as camadas sociais, de algumas gerações para cá” (MUCHEMBLED, 2001, p. 242). Exagerado ou não, esse espírito humanista pode ser verificado pelo menos nas representações literárias e filosóficas de muitos intelectuais europeus e americanos, que se ampliaram de modo gradual a partir do início do século XIX, tais como Goethe, William Blake, Dostoiévski, Marx, Nietzsche, Freud, Stevenson, Rimbaud, Thomas Mann, Walt Whitman, Rómulo Gallegos e Guimarães Rosa entre outros. A compreensão de demônio interior, em detrimento do Satã infernal, parece ter se tornado condição necessária para o sujeito se libertar. De todo modo, essa nova concepção representa uma crítica cultural à demonologia tradicional do cristianismo da danação.

No Brasil, nas representações literárias de Távora, Oliveira Paiva e Euclides da Cunha, de certo, não temos a representação tradicional de um Satã exterior. Mas verificamos a presença e a força do mito infernal na consciência coletiva da sociedade camponesa, por meio da demonização de determinados agentes: bandidos e criminosos, meio físico e bestiário, mulheres e instituições (Igreja e República). Entretanto, não constatamos a concepção interiorizada do demônio. Apesar de não haver mais a representação do diabo propriamente dita, nessas três obras, a visão de mundo do sertão não sofreu a mutação cultural que aconteceu na Europa a partir do Século das Luzes. A mudança restringiu-se apenas às perspectivas e interpretações dos autores em questão, tipicamente citadinos, que empregaram idéias científicas em voga no século XIX para compreender o sertão, longe da visão supersticiosa e religiosa da sociedade rural. Nos três escritores aqui analisados, o mal ou a barbárie podem advir das influências do meio em função de causas naturais (raça, clima, ambiente inóspito, isolamento geográfico) ou culturais (temperamento, ignorância, miséria, educação, credulidade) que despertam as pulsões instintivas e violentas da sociedade camponesa. No tocante ao problema do diabo, eles retrataram e descreveram a consciência religiosa do sertão com bastante precisão. Mas, na condição de intelectuais positivistas e como homens de seu tempo,

talvez tenham visto tanto o maligno quanto as credices em geral como forma rudimentar de uma sociedade que ainda não tinha sofrido o processo de civilização proveniente dos centros desenvolvidos. Com isso, eles não se preocuparam em duvidar e questionar a mitologia demoníaca, como aconteceu com o escritor mineiro.

Guimarães Rosa não era um positivista, mas um continuador do espírito humanista que se desenvolveu desde o Renascimento. O compromisso de Rosa parece proporcionar uma autonomia da ação do sujeito da sociedade sertaneja, em detrimento dos terrores e medos infernais por força da alienação demonológica. O problema demonológico, levantado por seu “irmão” Riobaldo no *Grande sertão: veredas*, pressupõe uma crítica à noção tradicional de diabo, construída pelos teólogos e intelectuais cristãos e protestantes. Dessa interpelação crítica, sobressai-se à concepção de demônio interior, intuída e racionalizada por um homem do sertão jagunço. Essa nova noção caracteriza a marca da modernidade presente no romance *Grande sertão: veredas*. Então, Riobaldo não se parece apenas com um cavaleiro medieval, ele se encontra atravessado, como o personagem Fausto de Goethe, por vários elementos e momentos da história e do imaginário cultural ao longo do tempo, dialoga criticamente com esses momentos do passado. Talvez o infinito seja a metáfora que liga o passado e o presente num movimento circular e encurvado, como se fosse a matéria vertente do eterno retorno nietzschiano. Riobaldo, dentro de uma forma de pensar moderna, parece enxergar o demo como um símbolo ou apanágio do mal (“estado preto”, “o estilo dele”, “azougue maligno”). A concepção do narrador-protagonista é semelhante a de Guimarães Rosa: o diabo “está oculto na essência das coisas, e faz ali suas brincadeiras” (ROSA, 1991, p. 93).

A memória narrativa do velho Riobaldo reconstituiu a experiência individual e coletiva para transmitir sua sabedoria em face das aventuras e sofrimentos vividos. Nela, vislumbramos o desejo e o ideal de Riobaldo na tentativa de provar a autonomia do homem e sua responsabilidade no agir, mesmo pagando com a própria queda diante da ambição, da soberba e da ignorância. Nossa suposição reside no fato de que sua superação deu-se como aceitação de seu passado, já que não pode mudá-lo, como negação da demonologia tradicional e como reinvenção do significado da noção de diabo. Nesse sentido, ele parece se configurar como um espírito livre, despertando do delírio secular e se distanciando de uma visão alienadora do homem e de sua própria travessia mundana. Portanto, depois da negação riobaldiana do Satã infernal, *leitmotiv* de tantos equívocos, o sertão, possivelmente, foi redescoberto de uma nova maneira, como forma de inverter, apenas em sua faceta demonológica, a interpretação teológica e profética da história. Assim, essa nova tomada de perspectiva parece residir no fato

de que os homens fazem o seu próprio caminho, agindo ativamente acima do bem e do mal, no sentido ao mesmo tempo épico e catastrófico. Se levarmos em consideração a afirmação de que “Riobaldo... é apenas o Brasil” (ROSA, apud LORENZ, 1991, 96), Guimarães Rosa trabalha a re-invenção da história ou da narrativa, individual e coletiva, como vontade dos humanos a partir da imanência, e não da transcendência.

REFERÊNCIAS

ANCHIETA, José de. *Auto representado na Festa de São Lourenço*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro - Ministério da Educação e Cultura, 1973. Disponível em <http://www.nead.unama.br/site/bibdigital/pdf/oliteraria/84.pdf>. Acesso em: 25 mar 2010.

ARROYO, Leonardo. *A cultura popular em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olímpio; Brasília: INL, 1984.

AVANCINI, Walter. *Grande sertão: veredas*. Roteiro: Walter George Durst e José Antônio de Souza. Produção: Rede Globo, 1985. (Minissérie)

AZZI, Riolando. *A cristandade colonial: um projeto autoritário*. São Paulo: Paulinas, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 2006.

BARIANI, Edison. A maldade na encruzilhada: Franklin Távora e O Cabeleira. *Itinerários – Revista de Literatura*, São Paulo, n. 29, p.417-435, jul./dez. 2009. Disponível em <http://seer.fclar.unesp.br/index.php/itinerarios/article/view/2376>. Acesso em: 02 jun 2010.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BENJAMIN, Walter. *O Trabalho das Passagens*. Tradução de Sônia Campaner Miguel Ferrari Publicado em *Cadernos de Filosofia Alemã*, pp. 69-77, 1997. Disponível em: http://antivalor.vilabol.uol.com.br/textos/frankfurt/benjamin/benjamin_03.htm. Acesso em: 13 out. 2008, 15:00:00.

_____. *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura* / Walter Benjamin; Tradução Sérgio Paulo Rouan; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1).

_____. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. - (Obras escolhidas; 3)

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*; tradução: Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BLAKE, William. *As núpcias do céu e do inferno*. Tradução Oswaldino Marques. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

_____. *Poesia e prosa selecionadas*. Introdução, seleção e tradução de Paulo Vizioli. São Paulo: J. C. Ismael, 1984.

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução do Centro Bíblico Católico. São Paulo: Editora Ave Maria Ltda, 1999. Edição Claretiana.

BOLLE, Willi. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. – São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004. 480 p. (Coleção Espírito Crítico)

BOSI, Alfredo. Céu, inferno. In: *Céu, inferno*. Ensaios de crítica literária e ideológica. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 19-50.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. 42. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRAIT, Beth (Org.). *O sertão e os sertões*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Memória sertão*. São Paulo: Cone Sul, 1998.

BROOKS, Richard. *Os irmãos Karamazov*. Produção: Pandro S. Berman Kathryn Hereford, 1958. (Filme)

CANDIDO, Antonio. *Jagunços Mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa*. In: Vários Escritos. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970. 188p.

_____. *Literatura e Sociedade, Estudos de teoria e de história literária*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1967.

_____. *O homem dos avessos*. In: Tese e Antítese. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1964.

_____. *Literatura e subdesenvolvimento*. In: A educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Ática, 1987. p. 140-162.

CASTILHO, Levínio. *Pesquisa sobre Grande Sertão: Veredas. Quem é Zé Bebelo*. Texto datilografado, Belo Horizonte, s/d.

CEVASCO, Maria Elisa. *Estudos Culturais no Brasil*. In: Dez Lições sobre Estudos Culturais. São Paulo: Boitempo, 2003, pp.173-188.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil:Mito Fundador e Sociedade Autoritária*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2000.

COELHO, M. A. T. As diversas vidas de Zé Bebelo. In: *Revista Estudos Avançados*. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da USP, 2003.

CORPAS, Danielle. Tudo tinha de parecer um social. Perspectiva crítica e retórica justificadora no narrador de grande sertão: veredas. Disponível

em: <http://www.ciencialit.lettras.ufrj.br/terceiramargemonline/numero12/ix.html>. Acesso em: 21/05/2009.

COUTINHO, Eduardo (org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica)

CUNHA, Euclides. *Os sertões*. 38ª Ed. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1987.

DACANAL, José Hildebrando. *A epopéia de Riobaldo*. In: Nova narrativa épica no Brasil. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

D'ANGELO, Biagio. *Maria Mutema, uma ética do perdão*. Nonada Letras em Revista, Porto Alegre, vol. 10, n. 10, p. 43-55, 2007. Disponível em: <http://seer.uniritter.edu.br/index.php/nonada/article/view/38>. 2007.

DANTAS, Ibarê. *Coronelismo e Dominação*. Aracaju: Universidade Federal de Sergipe, PROEX/CE-CAC/Programa Editorial, 1987.

DANIEL, Mary L. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: Livraria Jose Olympio, 1968.

DELUMEAU, Jean. *Satã*. In: História do medo no ocidente: 1300 – 1800, uma cidade sitiada; tradução Maria Lúcia machado. – São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DÍEZ, Luis Mateo. Literatura y memória. *Revista del Instituto Cervantes*, nº 1, outubro, 2001.

DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Os irmãos Karamazov*. Tradução Paulo Ferreira. Rio de Janeiro: Editora 34, 2008.

ELIAS, Nobert. *O processo civilizador: formação do Estado e civilização*, vol. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. Miscelânea.

FACINA, Adriana. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004 (Coleção Passo a passo).

FERREIRA, Aurélio Burque de Holanda. *Dicionário Novo Aurélio Século XXI: O Dicionário da Língua Portuguesa*. Riode Janeiro: Editora Nova Franteira, 1999.

FILHO, Orlindo Pires. *Demonismo em Grande sertão veredas*. Disponível em: <http://www.pgletras.net/letrasdigitais/LD-Fatima%20Maria%20Batista%20de%20Lima.pdf>. Acesso em: 25 dez. 2009.

FLEMING, Victor. *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Produção: Victor Fleming. Roteiro: John Lee Mahin (Romance de Robert Louis Stevenson). Distribuidor: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1941. (Filme)

FLUSSER, Vilém. *A história do diabo*. São Paulo: Annablume, 2006.

FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão, o mal-estar da civilização e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1974.

_____. *Uma neurose demoníaca no século XVII*. Disponível em: http://ricardoborges.net/psicologia/FREUD_neurosedemoniaca.doc. Acesso: Acesso em: 05 abr. 2010, 22:30:00.

FUENTES, Fernando. *Doña Bárbara*. Roteiro: Fernando Fuentes e Rómulo Gallegos. Produção: Fernando de Fuentes e Jesús Grovas. Distribuidora: Clasa Films Mundiales, 1943. (Filme)

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999. (Coleção Estudos)

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Coleção Debates)

_____. *Anotações à margem do regionalismo*. Literatura e Sociedade. São Paulo, n. 5, p. 44-55, 2000.

_____. *De sertões e jagunços*. In: Sacos de gatos. Estudos críticos. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976. p. 65-85.

_____. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GANDAVO, Pero de Magalhães; HUE, Sheila Moura; MENEGAZ, Ronaldo. *A primeira história do Brasil: história da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos de Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

GAZZOLA, Rachel. *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

GOETHE. *Fausto*. Rio de Janeiro: Otto Pierre Editores, 1980.

HACKFORD, Taylor. *Advogado do diabo*. Roteiro: Jonathan Lemkin, Tony Gilroy. Produção: Anne Kopelson, Arnold Kopelson e Arnon Milchan. Distribuidora: Warner Bros, 1997. (Filme)

HAVELOCH, Eric. *A equação oralidade-cultura escrita: uma fórmula para mente moderna*. In: OLSON, David e TORRANCE, Nancy. Cultura escrita e oralidade. São Paulo: Ática, 1995.

HAZIN, Elizabeth. O aproveitamento de resíduos literários no *Grande Sertão*. *Revista Cerrados* – v. 17, n. 25, 2008. Disponível em: <http://www.telunb.com.br/revistacerrados/index.php/revistacerrados/issue/view/2>.

HOORNAERT, Eduardo. *A Igreja no Brasil - colônia (1550-1800)*. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Coleção tudo é história)

HYTNER, Nicholas. *As bruxas de Salém*. Produção: Robert A. Miller e David V. Picker. Distribuidora: Fox Video Brasil, 1996. (Filme)

JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei (Org.). *Da fabricação dos monstros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

JOFET, Bella. O romance brasileiro e ibero-americano na atualidade. In: *Guimarães Rosa*. Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

KARDEC, Alan. *O livro dos espíritos*. Tradução de Salvador Gentile. São Paulo: Ide, 2003.

_____. *O Céu e o Inferno*. Disponível em: http://www.kardec.com/litgratuita/ceu_br.pdf. Acesso em 10/02/2011.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

LEITE, Serafim. *Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1956.

LIMA, Luiz Costa. *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1969. (Coleção Nosso Tempo).

LIPPI, Lúcia Oliveira. A conquista do espaço: sertão e fronteira no pensamento brasileiro. In: *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*. Vol.5 suppl.0, Rio de Janeiro, July, 1998. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59701998000400011&script=sci_arttext. Acesso em 20/10/2009.

LOWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005. 160p.: il.

_____. *Barbárie e Modernidade no Século 20*. In: *Em Tempo*, 1. Documento eletrônico.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica)

MAESTRI, Mário. História e romance histórico: fronteiras. In: *Novos Rumos*. Ano 17, nº 36, 2002, p. 38-44.

MACHADO, Adriana Rodrigues. O mito do pacto em Grande Sertão: Veredas. *Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas* - Dossiê: oralidade, memória e escrita PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre – Vol. 04 N. 02 – jul/dez 2008.

MALARD, Letícia. Ficção e História na narrativa contemporânea. In: *Literatura e dissidência Política*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

MARQUES, Márcia Cristina Roque Corrêa. Memórias de Riobaldo: travessia. *Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas*: Dossiê: oralidade, memória e escrita. PPG-LET-

UFRGS, Porto Alegre – Vol. 04 N. 02 – jul/dez 2008. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/6246/4539>.

MARTINS, WILSON. Guimarães Rosa na sala de aula. In. DANIEL, Mary L. João *Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: Livraria Jose Olympio, 1968.

MARX, KARL. Contribuição à crítica da filosofia do direito de Hegel. In: *Manuscritos econômicos-filosóficos*. Tradução Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1964.

MENESES, Adélia Bezerra de. “Dãolalalão” de Guimarães Rosa ou “Cânticos dos Cânticos” do sertão: um sino e seu badaladal. In: Estudos Avançados 22 (64), 2008.

MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. Tradutor: Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MARLOWE, Christopher. *A História Trágica do Doutor Fausto*. São Paulo: Hedra, 2006.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. 2.ed. São Paulo: Ed. USP, 2001.

MOTT, Luiz. *Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu*. In: História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. – (História da vida privada no Brasil; I)

MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do diabo: séculos XII-XX*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001. 386 p.

MURNAU, F.W. *Fausto*. Produção: Deutsche Universum Film AG, 1926. (Filme)

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *A gaia ciência*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Aurora: reflexões sobre os preconceitos morais*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Crepúsculos dos ídolos, ou Como se filosofa com o martelo*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NÓBREGA, Manoel da. *Cartas do Brasil, 1549-1560*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *Diabo no Imaginário Cristão*. Bauru: Edusc, 2000. (História)

NUNES, Benedito. Guimarães Rosa. In: *O dorso do tigre*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de. A viagem em Guimarães Rosa: espaços nômades entre identidade e alteridade. In: *Revista Cerrados*. Vol. 17, No 25 (Universidade de Brasília), 2008. Disponível em: <http://www.telunb.com.br/cerrados/index.php/cerrados/article/view/54/52>. Acesso em: 12/12/2009.

ORTENCIO, Bariani. *Sertão sem fim*. 2 ed. Goiânia: editora da UFG, 2000.

OTTE, Georg. Rememoração e citação em Walter Benjamin. In: *Revista de Estudos de Literatura*. Centro de Estudos Literários (CEL) da FALE/UFMG, vol. 4, out. 1996. p. 211-224. Disponível em: http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_04/ale04_go.pdf.

PACKER, J. I. *O mundo do Novo Testamento*. Tradução João Batista. São Paulo: Editora Vida, 2006.

_____. *O mundo do Antigo Testamento*. Disponível em: <http://sohdownloadsgospel.blogspot.com/2008/06/o-mundo-do-antigo-testamento.html>. Acesso em: 23 jan. 2011, 21:20:00.

PAIVA, Manuel de Oliveira. *Dona Guidinha do Poço*. São Paulo: Ática, 2004.

PARKER, Alan. *Coração Satânico*. Roteiro: William Hjortsberg e Alan Parker. Produção: Elliott Kastner e Alan Marshall. Distribuição: Universal Home Vídeo, 1987. (Filme)

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Sertão e Narração: Guimarães Rosa, Glauber Rocha e seus desenredos. In: *Sociedade e Estado*. v. 23, n. 1, p. 51-87, jan./abr 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/se/v23n1/a03v23n1.pdf>.

PESSOA, Fernando. *O Primeiro Fausto*. São Paulo: Terra Networks Brasil S.A, 2008. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/pe000005.pdf> Acesso em: 30 jul. 2009, 09:30:15.

PIALAT, Maurice. *Sob o sol de satã*. Roteiro: Georges Bernanos, Maurice Pialat, Sylvie Pialat. Produção: Claude Abeille, Daniel Toscan du Plantier. Distribuidora: Alvorada, 1987. (Filme)

PIZELLI, Pedro Marcio Nascimento. *Rememorando Mnemosine: o tema da memória em Walter Benjamin sob o olhar da "intervenção crítica"*. Biblioteca Digital da UFMG (Teses e dissertações). Belo Horizonte, 2006. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ALDR-6SQJ83>. Acesso em: 14/10/2009.

ROCHA, Glauber et alli. *Deus e o diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965. (Filme)

RODRIGUES, José Honório. *História da História do Brasil*. São Paulo: Nacional, 1979.

ROLAND, Joffé. *A Missão*. Produção: Fernando Ghia e David Puttnam. BrasilFilms International, 1986. (Filme)

RÓNAI, Paulo. Três motivos em Grande sertão: veredas. In: *Grande sertão: veredas*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzari*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

_____. *Cartas a William Angel de Mello*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2003.

_____. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer Clason*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

ROSENFELD, Kathrin. *Os descaminhos do demo: tradição e ruptura no Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Imago, São Paulo: Edusp, 1993.

SAGAN, Carl. O mundo assombrado pelos demônios. In: *O mundo assombrado pelos demônios: a ciência vista como uma vela no escuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SALVADOR, Frei Vicente. *História do Brasil*. Disponível em: http://cms-oliveira.sites.uol.com.br/1627_historia_-_salvador.pdf. Acesso em: 20/02/2010.

SCHWARZ, Roberto. Grande Sertão e Doutor Faustus. In: *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. Crise e Literatura. In: *Que Horas São? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SHIAVO, Sylvia. Sertão uno e múltiplo ou “lua pálida no firmamento da razão. In: *Sociedade e Cultura*, vol. 10, n. 1, jan./jun. 2007, p. 41-44.

SILVA, Severino Vicente da. *A igreja e o controle social dos sertões nordestinos*. São Paulo: Edições Paulinas, 1988.

SOUZA, Laura de Mello e. *Inferno Atlântico – demonologia e colonização séculos XVI – XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *O diabo e a terra de Santa Cruz*. Companhia Das Letras, 1986. (História)

SOUZA, Mary Márcia Alves. *Civilização e barbárie: duas faces do sertão*. Anuário brasileiro de estudos hispânicos, Madrid, nº. 9, p. 207-214, 1999.

STARLING, Heloísa Maria Murgel. *Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Revam; UCAM; IUPERJ, 1999.

STRINBERG, August. *Inferno*. Tradução Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. São Paulo: Consorcio Editorial Brasileiro, s.d.

TEIXEIRA, Ivan. Manuel de Oliveira Paiva: a Modernidade de Dona Guidinha. In: *Dona Guidinha do Poço*. São Paulo: Ática, 2004.

VAINFAS, Ronaldo. *Trópico dos pecados*. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. Migrantes dos espaços (sertão, memória enação). *Revista do CESPUC*, Belo Horizonte, UFMG, 2002. Disponível em: [http://www.lettras.ufmg.br/cesp/textos/\(2002\)03-Migrantes%20dos%20espa%E7os.pdf](http://www.lettras.ufmg.br/cesp/textos/(2002)03-Migrantes%20dos%20espa%E7os.pdf). Acesso em: 28/09/2009.

VELO, Carlos. *Pedro Páramo*. Roteiro: Manuel Barbachano Ponce e Carlos Fuentes. Produção: Barbachano Ponce. Distribuidora: Clasa Films Mundiales, 1967. (Filme)

VINCENTINI, Albertina. O sertão e a literatura. In: *Revista Sociedade e cultura*, Goiás, v. 1, n.1, p. 41-54, jan./jun. 1998. Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/fchf/article/view/1778>. Acesso em: 13 fev. 2010.

_____. Regionalismo literário: e sentidos do sertão. In: *Revista Sociedade e Cultura*, Goiás, vol. 10, nº 2, p. 187-196, jul./dez., 2007. Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/fchf/article/viewArticle/3140>. Acesso em: 24 mar. 2010.

WARING, Philippa. *Dicionário de agouros e superstições*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1978.

ZILLY, Berthold. A barbárie: antítese ou elemento da civilização? Do Facundo de Sarmiento a os sertões de Euclides da Cunha. In: ALMEIDA, A. M.; ZILLY, B.; LIMA, E. N. *De sertões, desertos e espaços incivilizados*. Rio de Janeiro: MAUAD, FAPERJ, 2001. p. 271-301.