

ROSA, GOETHE E MILTON: PROLEGÔMENOS A DIÁLOGOS POÉTICO-BÍBLICOS

ROSA, GOETHE, AND MILTON: PROLEGOMENA TO POETICO-BIBLICAL DIALOGUES

Luiz Fernando Ferreira Sá¹

Miriam Piedade Mansur Andrade²

Resumo: A proposta deste artigo é analisar os traços dos textos de João Guimarães Rosa, Johann Wolfgang von Goethe e John Milton, a saber, *Grande sertão: veredas*, *Fausto* e *Paradise Lost*, respectivamente, que compõem diálogos poético-bíblicos, cantos paralelos ou transcrições. Este artigo também investigará o modo como o romance brasileiro dialoga com a peça trágica alemã na elaboração e recriação do mito do Diabo e em seus desdobramentos, elementos esses que também estão presentes no diálogo entre os textos em alemão e em inglês. A noção de diálogo aqui trabalhada é a estudada por Mikhail Bakhtin, o qual sugere a ideia de dialogismo como constitutivo da intertextualidade, com o texto passando a ser visto como uma absorção de e uma resposta a um outro texto. Nesse movimento de absorção de elementos e resposta a outros textos, a lógica do suplemento de Jacques Derrida promove a noção de diálogo com o termo funcionando como a escrita de proliferação de significados.

Palavras-chave: *Grande sertão: veredas*; *Fausto*; *Paradise Lost*.

Abstract: This paper presents an analysis of the traces of texts by João Guimarães Rosa, Johann Wolfgang von Goethe, and John Milton, in other words, *Grande sertão: veredas*, *Faust*, and *Paradise Lost*, respectively, which compose the poetico-biblical dialogues among them. We contend that these traces can be read as parallel songs or as “trans-creations”. We also propose to investigate how the Brazilian novel establishes a dialogue with the German tragic play in the re-creation of the Devil’s myth and its possible other elaborations,

¹ Professor Associado de Literaturas em Inglês da Faculdade de Letras – FALE, Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG e pesquisador CNPq 2: <saluzi18@gmail.com>.

² Professora substituta FALE/UFMG e bolsista PNPd/CAPEs: <miriammansur2@gmail.com>.

elements that are also present in the dialogue between the German and the English texts. Mikhail Bakhtin's idea of dialogism will serve as the basis for this study, with dialogism being a part of the relation between texts: both absorbing previous texts and replying to another text. Jacques Derrida's thoughts on the supplement will enrich the study of these dialogues with the term working as the writing of the proliferation of meanings.

Keywords: Grande sertão: veredas; Fausto; Paradise Lost.

“Para deixar o caminho mais fácil entre o Inferno e este mundo,
eles (Pecado e Morte) pavimentaram uma via rápida ou ponte sobre o Caos,
de acordo com o primeiro caminho trilhado por Satã.
Grande alegria foi a de Satã ao ver a ponte pela primeira vez e,
após o encontro com Pecado e Morte, a felicidade aumentou.
Pecado disse: “Você conquistou a nossa liberdade,
antes confinada aos portões do Inferno,
você nos empoderou para nos fortificar mais
e respondemos com essa ponte assombrosa sobre o Abismo escuro.”
(Orgel e Goldberg, *Paradise Lost*)³

João Guimarães Rosa foi sempre um escritor de grandes fidelidades, ou, se preferirmos, de grandes teimosias; ou, se quisermos ainda, de grandes monotonias: quer na sua criação literária poderosamente original, quer também nas suas mais empenhadas admirações, que duraram uma vida inteira – Johann Wolfgang von Goethe, Thomas Mann, Robert Musil, Franz Kafka e, quiçá, John Milton. Essa monotonia ou esse estreitamento do foco temático em Rosa com relação aos autores acima elencados traduz-se, paradoxalmente, em travessia, ou seja, passagem, viagem, caminho, errância. Goethe foi, confessadamente, uma das paixões que, em Rosa, começaram cedo e duraram muito. Na célebre e provocante entrevista a Günther Lorenz, em janeiro de 1965, o autor afirmaria:

Conheço bastante bem a literatura alemã. Por exemplo, o *Simplicissimus* é para mim muito importante. Amo Goethe, admiro e venero Thomas Mann, Robert Musil, Franz Kafka, a musicalidade de pensamento de Rilke, a importância monstruosa, espantosa de Freud. Todos estes autores me impressionaram e me influenciaram muito intensamente, sem dúvida (ROSA *apud* BONOMO, 2010, [s.p.]).

3 “To make the way easier from Hell to this World to and fro, they [Sin and Death] pave a broad Highway or Bridge over Chaos, according to the Track that Satan *first made* (10. *The argument*) “[...] Great joy was at their meeting, and at sight/ Of that stupendious Bridge his [Satan’s] joy increased [...]./ Thou hast achieved our liberty, confined/ Within Hell Gates till now, thou us empowered/ To fortify thus far, and overlay/ With this portentous bridge the dark Abyss” (10. 350, 368-371). Por opção dos autores, doravante, as citações a *Paradise Lost* serão retiradas e por eles traduzidas da seguinte edição: Orgel e Goldberg (1991). Ao referenciá-las, apresenta-se entre parênteses o número do livro, seguido pelo(s) número(s) da(s) linha(s).

Curiosamente, é essa generalização (dos autores que impressionam e influenciam) que está em evidência nos ensaios onde, a propósito de Richard Wagner e Victor Hugo, Charles Baudelaire (1968, pp. 306-307) discute a analogia universal: na afirmação de que tudo é hieroglífico e na ideia de que o escritor não é senão “um tradutor, um decifrador”. Em todas essas formulações, o texto inscreve-se na relação com um texto mais vasto, com uma escrita ou com uma rede de símbolos que, no limite, coincide com o mundo numa fidelidade ou monotonia espantosas e, por isso, é sempre anterior a qualquer texto singular que nela se delimite como obra.

Texto, obra e mundo também fazem parte das travessias teórico-críticas as mais diversas. Os vários e acidentados caminhos percorridos pela literatura comparada, por exemplo, encontram-se refletidos exemplarmente, desde logo, na diversidade de entendimentos do estatuto da própria literatura comparada. Concentrando a atenção na *différance* e na disseminação a partir de Jacques Derrida, ou na postura atenta de procurar a revelação da lógica secreta que opera nos e atravessa os textos, pode-se conceber o ato comparatista, em meio a tantas outras possibilidades, como sendo uma construção imaginativa direcionada menos à organização dos dados concretos fornecidos pelo texto e mais a um empenho responsável na sua excessiva abundância ou no movimento de suplementaridade, quando esses e outros dados se entrecruzam e jogam entre si. Em se tratando de prolegômenos ou de um estudo das noções preliminares acerca dos possíveis diálogos entre Rosa, Goethe e Milton, nosso olhar recairá inicialmente por sobre os pontos de contato mais evidentes, deixando os pontos de fuga e seus desdobramentos para análises futuras.

Como definir ou distinguir nesses parágrafos breves e prefaciais a validade ou mesmo a necessidade de fazer um estudo de três autores tão distantes no tempo e no espaço (sem nos esquecermos das distâncias relativas a gêneros literários) quanto os aqui elencados? Partimos do princípio de que os textos dos autores em questão são inscrições ou hieróglifos que não produzem significados ou leituras significativas por si sós, mas que se inserem numa rede de tradução, decifração, criação de duplos, ou seja, se inserem num universo povoado de escritas nada óbvias, quase secretas, e num espaço repleto de outros hieróglifos. Poderíamos mesmo afirmar que os verdadeiros autores aqui mencionados ou circunstanciados de forma bastante preliminar não são Rosa, Goethe e Milton, nem os leitores que porventura materializam as suas obras em texto sem as monumentalizar, mas a linguagem que opera nos e atravessa

os textos. Essa dissolução da autoria numa linguagem que fala antes desses autores não deve de modo algum ser tomada de forma absoluta, mas tão somente fazer que nos esforcemos no sentido de abrir amplamente os olhos e que constatemos que se trata de um espaço potencial repleto de plasticidade, porosidade e transversalidade. Vale reter, então, que a validade e a necessidade de um conjunto de noções preliminares na linha do que se segue residem no extremo cuidado que devemos ter em meio aos perigos inerentes aos imensos domínios da literatura (e da literatura comparada em especial) e, em particular, em meio aos constantes deslocamentos dos limites dos textos e à própria ideia de texto que se instabiliza volta e meia.

1. TRAVESSIAS TEÓRICO-CRÍTICAS

Henrique Estrada Rodrigues, em artigo publicado na revista *O Eixo e a Roda* de 2015, intitulado “Poesia bíblica e utopia em Haroldo de Campos”, analisa dois textos desse autor – *Deus e o diabo no Fausto de Goethe* (1981) e *Éden*, um tríptico bíblico (livro póstumo, publicado em 2004) –, a partir da chamada “poesia bíblica”. As leituras e traduções bíblicas de Haroldo de Campos eram “transcrições”, seguindo a prática inspirada “na ‘Tarefa do tradutor’ de Walter Benjamin e nas análises sobre a ‘função poética da linguagem’ de Jakobson e Pound” (RODRIGUES, 2015, p. 172). Para Haroldo de Campos (1992, p. 53 *apud* RODRIGUES, 2015, p. 172), “traduzir um texto ‘será sempre recriação’, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação”. A leitura do crítico prossegue:

Haroldo de Campos se inscreve, de imediato, numa tradição moderna e laica de leitura e interpretação da Bíblia, livro este tomado [...] como obra prima da literatura universal. De fato, autores como Auerbach (e seu livro *Mimesis*), Northrop Frye (*O código dos códigos*) e Robert Alter (*A arte da poesia bíblica*), entre outros, são referências importantes para a ideia de “poesia bíblica” como objeto da crítica e da história literária (RODRIGUES, 2015, p. 172).

A noção de “poesia bíblica”, lida por Rodrigues em Haroldo de Campos, produz um campo fértil em dialogismos de toda sorte, em sintonia com os estudos de literatura comparada, e apresenta pontos fundamentais para aproximações da obra de Goethe com a Bíblia, como os que se seguem:

Caracterização do Fausto como “poema enciclopédico”, onde o escritor alemão mescla gêneros – tragédia, comédia e enclaves líricos –, interpõe longos excursos filosóficos-dialogais e adota procedimentos de tipo “paródicos” (no sentido etimológico de “canto paralelo”). A paródia é um procedimento construtivo do poema, cuja matéria seria dada pela grande tradição literária, a exemplo de passagens da Bíblia (o pacto com o Demo, por exemplo, retoma passagens do “Livro de Jó”) (RODRIGUES, 2015, p. 175).

Na linha proposta pela análise de Rodrigues da obra de Campos, *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, o poema do escritor alemão parodia passagens da Bíblia, e a referência à noção de paródia segue no seu sentido etimológico como canto paralelo.⁴

A partir dessa perspectiva, a proposta deste artigo é analisar os traços das obras de Rosa, Goethe e Milton, a saber, *Grande sertão: veredas*, *Fausto* e *Paradise Lost*, que compõem diálogos poético-bíblicos (apropriando-se da expressão de Campos), lidos também como cantos paralelos que podem valer (como a sugestão deste acerca da tradução) como transcrições, numa ação mais recriável e mais sedutora enquanto possibilidade aberta de recriação. O presente artigo propõe investigar como o romance brasileiro dialoga com o poema alemão na elaboração e recriação do mito do Diabo e seus desdobramentos, elementos esses que também estão presentes no diálogo entre os textos em alemão e em inglês.⁵ Rosa lê Goethe, o qual foi leitor de Milton, e a afinidade entre os elementos de composição desses autores compõe conversações intertextuais que adicionam mais significação aos diálogos poético-bíblicos acerca desse mito da tradição ocidental.

A noção de diálogo aqui trabalhada é a estudada por Mikhail Bakhtin e incorporada pelos trabalhos sobre intertextualidade de Julia Kristeva. Segundo o filósofo e crítico literário russo, a noção de dialogismo está entrelaçada a “toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja” (BAKHTIN, 2002, p. 118). O diálogo, o ato de fala, seja escrito ou oral, implica negar, confirmar, antecipar, criticar as intervenções anteriores ou responder a elas. Iniciar qualquer forma de enunciação pressupõe, portanto, implícita ou explicitamente, interagir com outras enunciações, ativar relações com outros textos. Na esteira das ideias propostas por

4 Veja-se também o artigo de Katherine Calloway, o qual apresenta a noção de diálogo entre o Satã de Milton e Eneias também como paródia ou canto paralelo. Calloway sustenta que Satã seria o herói clássico *par excellence*, se ele agisse inteiramente por sua própria vontade, sem deferência a uma autoridade superior.

5 Vale ressaltar que não pretendemos aqui proceder de forma cronológica ou panorâmica com relação às transcrições do Diabo e seus congêneres em textos da literatura ocidental.

Bakhtin, Kristeva enriquece a conceituação da intertextualidade. O dialogismo constitutivo da intertextualidade, portanto, desvia o foco das noções de autoria, causalidade e finalidade, e o texto passa a ser visto como uma absorção de e uma resposta a um outro texto (BAKHTIN, 1973, p. 39).⁶

Nesse movimento de absorção de elementos e resposta a outros textos, a lógica do suplemento de Jacques Derrida (2008) promove a noção de diálogo a possibilidades diversas, com o suplemento funcionando como a escrita de proliferação de significados. O suplemento é usado por Derrida a partir das noções de Rousseau acerca do caráter de suplementaridade da escrita em relação à fala. Derrida propõe que a lógica do suplemento é aquela que adiciona para além de uma totalidade fechada. Não é a lógica da cópia, mas a da cópia que se institui como diferença. Ressalte-se, contudo, que, num estudo analítico entre obras literárias, todas permanecem singulares, porém as que vêm depois, pelo distanciamento temporal e espacial, vêm plenas de variações, em função dos signos suplementares, os quais dão uma nova configuração aos textos anteriores. O discurso suplementar, como Derrida sugere, institui-se como algo a mais, não que apaga uma estrutura pré-existente, mas que promove a reelaboração de uma singularidade prévia.

Ainda na lógica do suplemento, bem como em outros termos cunhados e trabalhados por Derrida, os significados se encontram desestabilizados. Eles não têm um significado único, como, por exemplo, o da “origem”; ao contrário, seus sentidos oscilam entre asserções e subversões, marcando o problemático estado de uma definição hierática e fixa. A partir dessa perspectiva, o suplemento dialoga também com a noção de *destinerrance*. A *destinerrance*, embora esteja em vários pontos da obra de Jacques Derrida, aparece nomeada em seu livro *Papel máquina* (2004), o qual apresenta uma elaboração sobre sua teoria postal. No ensaio “Intertextualidade e influência em *Destinerrance*” (2009), de L. F. F. Sá (2009, p. 121) propõe-se uma leitura para a *destinerrance* derridiana:

A *destinerrance* seria um local de/para erro, porque a carta/letra se coloca no lugar do corpo, da face, da voz correspondente, podendo se perder completamente em termos de registro de voz, e podendo iniciar um turbilhão semântico ou uma formação errática. No espaço entre emissão e recepção, cartas/letras podem adquirir novos significados ao participar da condição de toda textualidade.

6 “Writing as a reading of the anterior literary corpus and the text as an absorption of and reply to another text.”

O termo *destinerrance*, então, pode e deve ser lido como um suplemento para os conceitos de intertextualidade e influência, no qual o distanciamento espacial entre um texto e seus possíveis intertextos passa a ser analisado tendo em conta as noções de destino, herança e errância. Sob a lógica do suplemento, desdobrada na ideia da *destinerrance*, o mal personificado, desde suas primeiras representações na Bíblia, recriado no Satã em *Paradise Lost* e reinventado no *Fausto* de Goethe, se articula com o Diabo das cenas de *Grande sertão: veredas* e prolifera os significados das passagens de todos os textos envolvidos nesse diálogo.⁷

Em se tratando de proliferação e reprodução de figuras altamente significativas, Antônio Carlos Magalhães e Eli Brandão (2012, pp. 277-278), no texto “O Diabo na arte e no imaginário ocidental”, apresentam, de forma panorâmica, a trajetória da figuração do Diabo na cultura ocidental:

[...] a primeira grande sistematização e unificação foi elaborada pelos teólogos medievais dos séculos XII e XIII, resultado da ascensão do cristianismo à religião do Império, mas que encontrou sua grande sistematização justamente nos séculos mencionados, em seguida encontrou força especial nos séculos XIV a XVI nas mãos dos artistas renascentistas, saiu um tanto combatido da luta que enfrentou com o Iluminismo europeu nos séculos XVII e XVIII, foi redescoberto como mito literário de forma especial pelos autores românticos. [...] O Diabo passou, portanto, por várias representações, tendo uma face terrível, mas muitas vezes apresentado com muita ironia, quase como um bufão da corte, e, outras vezes, como figura necessária à ordem do mundo. Então é sempre bom explicar de que Diabo estamos falando. De qualquer forma, ele é figura insuperável como mito religioso, como convicção religiosa mais conservadora, como parte do imaginário ocidental e constitutivo da arte no ocidente e no oriente.

A trajetória da descrição do Diabo passa por vários períodos que contribuem para que esse mito, seja religioso ou literário, se torne mais estabelecido como parte do imaginário da cultura ocidental. De acordo com o período, nomes e representações remetem às diversas manifestações do mal personificado. Satã, Diabo ou Satanás são termos que chegam a

7 Veja-se, à guisa de exemplo de elaborações críticas que privilegiam o diálogo entre obras relativamente próximas às aqui trabalhadas, o livro de Dalila L. Pereira da Costa sobre *Moby Dick* e *Grande sertão: veredas* (1974), o artigo de Fred Parker sobre Satã e Mefistófeles (2006), o artigo de Lore Metzger sobre o *Fausto* recriado por Tennyson (1973), o estudo de Marcel VejMelka sobre Goethe e Rosa (2009) e o texto de Marie-France David-De Palacio (2014) sobre a trajetória da figura fáustica do Livro de Jó até Goethe e Étienne Giran.

nós pelo relato bíblico, e a descrição das características físicas dessa figura é ainda mais detalhada a partir dos textos medievais.⁸

Neil Forsyth (1991), em seu livro *The Old Enemy*, preconiza a ideia de que Satã é um personagem narrativo. Para o crítico e autor inglês,

Satã emergiu a partir da tradição mitológica antiga, e ele nunca se desfez dos sinais de suas origens. A bem da verdade, o meu ponto principal de contenção aqui é o de que Satã deve ser concebido não como o princípio do mal, mas como um personagem narrativo [...]. Como Santo Agostinho e Milton demonstram, é precisamente quando Satã se considera independente, que ele está mais enganado. O personagem dele é, no sentido literal da palavra, uma *ficção* (FORSYTH, 1991, p. xiv).⁹

Em conformidade com a própria definição da palavra Satã – adversário –, o personagem deve ser lido como um ser contingente, ou seja, ele só é um ser em função de um outro, não sendo, portanto, uma entidade independente.¹⁰ Ainda em seu prefácio, Forsyth cita o pensamento do poeta inglês Percy Shelley, no qual “o diabo [...] deve tudo a Milton” (1991, p. xiii),¹¹ e reforça a importância de *Paradise Lost* na composição do diabo como personagem ficcional. É este personagem narrativo, de acordo com Forsyth, que herdamos de Milton.

Levando em consideração a ideia de herança, um livro publicado em 1874, período das primeiras recepções do poema de Goethe, é pertinente a nossa travessia teórico-crítica. *The Three Devils: Luther's, Milton's and Goethe's, with other essays* foi escrito por David Masson e fez um exame minucioso das representações do mal desde o relato bíblico, até as interpretações de Lutero em diálogo com as performances literárias em *Paradise Lost* e *Fausto*. Masson nos informa da dificuldade de colocar esses nomes juntos em uma análise, mas defende sua empreitada com base no fato de todos apresentarem a personificação do mal em seus textos, delineados a partir da abordagem bíblica, representando

8 Outro panorama esclarecedor dessas recriações nos é oferecido por Jeffrey Burton Russell (1977, 1981, 1984 e 1986).

9 “Satan emerged from the ancient mythological tradition, and he never quite shook off the signs of his origins. Indeed, it is my chief point of attack here that Satan is to be conceived not as the principle of evil but as a narrative character [...] As Augustine and Milton show, it is precisely when Satan imagines himself independent that he is most deluded. His character is, in this sense of the word, a *fiction*.”

10 Veja-se também o esclarecedor estudo de Fred Parker (2011) a respeito do diabo na condição de musa em Blake e Byron.

11 “The Devil [...] owes everything to Milton.”

esse mal de formas diferentes, porém demonstrando como esse ente amaldiçoado incessantemente compromete a vida humana. O crítico literário e historiador escocês acrescenta que Lutero, em seus estudos, reforça seu posicionamento religioso, ao passo que as escritas de Milton e Goethe seguem o caráter poético. Lutero e Milton tomam emprestados os elementos de conceituação do Satã da Escritura. Já o Satã de Milton e o Mefistófeles de Goethe são frequentemente contrastados de forma vaga e antitética, mas nenhum escritor pode dar uma descrição do Mefistófeles de Goethe sem dizer algo sobre o Satã de Milton (MASSON, 1874, pp. 1-6).

Na esteira de autores em diálogo, ou mesmo de uma fricção crítica nessa travessia teórico-crítica, em entrevista a um estudioso alemão, realizada em 1962, Guimarães Rosa fala do título de *Grande sertão: veredas* como sendo um título simbólico, com fundo real, mas também como o relato de uma história fazendo uso do metafísico, uma espécie de Fausto sertanejo (ROSA, 1962). Em excerto já citado anteriormente, Rosa relata sua experiência com a literatura alemã: “conheço bastante bem a literatura alemã. [...] Amo Goethe” (ROSA, 1962). No artigo “A biblioteca alemã de João Guimarães Rosa” (BONOMO, 2010), a presença de Goethe no círculo composicional rosiano é reforçada. Nessa linha de pensamento, pelas palavras do próprio Rosa, a presença do Diabo em seu romance pode ser lida como uma alusão ao *Fausto* de Goethe.¹²

Além dos pilares bíblicos que sustentam o mito da personificação do mal, ao lado do drama alemão, as referências a *Paradise Lost* podem também ser percebidas pela análise das relações do homem natural com a sua dimensão espiritual e pelo exercício da escolha e da responsabilidade nelas implicados. Essas questões estão presentes no romance brasileiro e podem ser lidas como herança das discussões propostas por Milton, a partir da tradição bíblica em *Paradise Lost*, como as dos temas da tentação e da queda, do bem e do mal, do valor do conhecimento, da condição humana. Reforçamos mais uma vez essa ideia ao dizer, com Forsyth (1991), que o Diabo, na sua condição de personagem ficcional, é um intertexto que herdamos de Milton. Assim, Rosa, leitor confesso da tradição romântica alemã, compartilha dessa tradição e herança, e retrabalha esse personagem narrativo sob uma nova perspectiva. Em uma das primeiras passagens de

12 Vale lembrar que, ao comentar sua obra, Rosa se torna um leitor como outro qualquer e que outros diálogos podem e devem ser traçados: Amaral (2016, com Tomás de Aquino), Oliveira (2014, com o diabo (in)existente ou com o antimanicuêismo das forças em ação) e Mazzari (2008, com o pacto fáustico permeado pela ideia do *Bildung*).

Grande sertão: veredas, os leitores são apresentados ao Diabo rosiano e à dúvida sobre a sua existência: “O diabo existe e não existe? [...] o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem – ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos” (p. 10).¹³ Na dúvida de Riobaldo, sobre se o Diabo existe ou não, Rosa brincou com a tradição do mito do Diabo, herdou ideias e se apropriou de novas possibilidades, tudo isso fundido e recriado em seu romance épico, ao mesmo tempo regional e universal.

A ideia de homem arruinado, se lida nas possíveis acepções da expressão, remete à noção de homem caído, em ruína, perdido. Na discussão acerca da natureza do bem e do mal, a remissão ao mito da queda do homem está presente nas bases teológicas, via leitura bíblica, mas também nas linhas do poema épico inglês. Em *Paradise Lost*, quando Adão encontra Eva após ela ter ingerido do fruto proibido, ele, em grande tristeza se expressa: “como você está tão perdida, como numa perda repentina, [...] e eu, com você arruinado” (9. 900,906).¹⁴ Nas primeiras expressões do casal edênico pós-queda no poema, as sensações de ruína e perda estão presentes e habitam a condição humana caída. A representação do homem arruinado ou aos avessos nos remete imediatamente à condição de Riobaldo, o ser do sertão no romance brasileiro, como aquele que, cheio de vida em si, carrega o mal e acrescenta mais significação a seu estado caído.

Queda e ruína em meio a uma relativa fama estão presentes no estudo de Albert Cousté (1996, p. 31), *Biografia do Diabo: o Diabo como sombra de Deus na História*, o qual afirma que foram de Dante Alighieri e de Milton as duas descrições que mais elevaram a figura do Diabo e que mais trouxeram nobreza à sua história: “o resumo de ambas nos dá essa mescla de sedução e pavor, de infinita graça e infinita tristeza, que corresponde à imagem interior do Diabo que todos nós possuímos” (p. 31). Cousté conclui sua biografia do Diabo afirmando que, nos séculos XIX e XX, o Diabo foi e continua sendo um grande personagem literário¹⁵ e que sua maior estratégia ou sua grande obra para sobreviver é nos convencer de

13 As citações de *Grande sertão: veredas* serão extraídas da 20. edição, publicada pela Editora Nova Fronteira, 1986, e aparecerão ao longo do texto apenas com o número da(s) página(s).

14 “How art thou lost, how on a sudden lost,/ [...] And me, with thee hath ruined.”

15 Neste trabalho, utiliza-se a expressão “personagem literário” em sentido amplo, não delimitando a tradição oral ou escrita, embora as referências aqui adotadas sejam da tradição escrita, pelo recorte feito. Naturalmente, as referências e as discussões a partir delas podem ser ampliadas em trabalhos posteriores e de fôlego concentrado.

que ele não existe. Na travessia vivida por Riobaldo, a criação ficcional do Diabo retrata essa condição de existência, que ganha vida nas experiências de abandono, solidão e conflito. Nessas experiências, o distanciamento do divino se evidencia e a criação do Diabo nos remete à direta negação da presença de Deus.

2. TRAVESSIAS ENTRE ROSA, GOETHE E MILTON

Ainda nas primeiras páginas do romance, Riobaldo inicia a narração de sua história a seu ouvinte: “Deus é paciência. O contrário, é o diabo” (p. 17), “Deus é definitivamente” e “o demo é o contrário Dele” (p. 42). Nessas passagens, a definição do Diabo como adversário, ou aquele que é contrário, toma corpo e se fortalece. No livro 1 de *Paradise Lost* ocorre a descrição do despertar dos anjos no momento pós-queda. Na fala de Satã – até então, Lúcifer, e agora, caído, Satã –, Deus é referido como um grande inimigo, contra o qual uma guerra eterna deve ser travada (1. 121,122). No livro 2, além das referências a Deus como inimigo, há a passagem que descreve Satã como “o adversário de Deus e do Homem/ Satã com seus pensamentos inflamados de alto desígnio” (2. 629-630).¹⁶ A narrativa do romance brasileiro, se lida numa trajetória de colisão elástica com o poema miltoniano ou em termos do movimento de todo legatário frente a uma possível herança, adiciona mais sentido à noção de adversário (impaciência, inconstância e, quiçá, impermanência), e propõe uma nova visada com a sugestão da contrariedade e da contingência do Diabo, que difere da constância ou existência definitiva de Deus.

Riobaldo leva a “vida solta” no “Sertão: estes seus vazios” (p. 31) e é lá, no vazio interior e exterior, que ele sofre com as dúvidas provenientes de seu conflito espiritual. A escuridão domina os olhos dele e a “Treva toda do sertão, sempre [lhe] fez mal” (p. 32). É esse mal – mal-estar, *mal à l'aise*, ou mesmo um sentimento de ser *maladroit* – que se torna a força motriz para a criação narrativa do Diabo. Fernando Pessoa (2004), no conto “A hora do Diabo”, introduz um elemento que poderia se agregar ao processo ficcional do Diabo rosiano. O Diabo do conto de Pessoa (2004, p. 60) se define: “Eu sou aquilo a que tudo se opõe [...] sou negativo absoluto, a encarnação do nada. O que se deseja e se não pode obter, o que sonha porque não pode existir”. O poeta faz referência a uma passagem do Fausto

¹⁶ “The Adversary of God and Man,/ *Satan* with thoughts inflamed of highest design.”

de Goethe (1867, p. 71):¹⁷ “O espírito sou que sempre nega/ E com razão; pois tudo quanto existe/ D’extermínio total somente é digno,/ Pelo que, nada haver melhor seria”. A partir dessa ideia, o Diabo existe “nonada”, no que opõe e é negativo, no enfrentamento direto com Deus. Diz ainda Riobaldo: “Coração da gente – o escuro, escuros” (ROSA, 1986, p. 36). É nessa escuridão que se inicia a contagem da história do protagonista, a qual se assemelha à experimentada pelo leitor de *Paradise Lost*, nos primeiros dois livros do poema.

No épico miltoniano, o oxímoro “darkness visible” [escuridão visível] (1. 63) é apresentado ao leitor no primeiro livro para a descrição do inferno diante dos olhos dos anjos caídos. A vivência de escuridão sugerida é o caminhar inicial do poema, para que no decorrer da história se dê o encontro com a luz: “Ó bondade infinita, bondade imensa!/ Que todo este bem foi produzido do mal,/ E o mal se tornou o bem; mais maravilhoso/ Então aquele que pela criação produziu/ Luz a partir da escuridão!” (12. 469-474).¹⁸ Nessa passagem, Adão, após a queda, experimenta a luz, ciente da bondade divina, por mantê-lo vivo e deixá-lo viver fora do Éden: o mal se converteu em bem. Essa experiência é sugerida na narrativa do romance brasileiro, no qual a visibilidade ocorre após o exercício da travessia pela escuridão do sertão, talvez o deserto bíblico, como se pode entrever nas últimas linhas do romance: “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” (p. 607).

A experiência inicial da escuridão ganha momentos de maior tensão ao longo da narrativa de Riobaldo, com os muitos títulos dados ao Diabo. Os termos usados carregam em si aspectos genéricos, outros de negatividade, e promovem uma tentativa de garantir a sua existência pela sua identificação com diversos nomes, a grande maioria deles de uso local ou de tradição religiosa.¹⁹

17 Tradução escolhida por melhor se adequar às reflexões desse trecho. Outra tradução que será usada, mais próxima de Rosa, será a de Antônio Feliciano de Castilho (1956). Vejam-se também as traduções mais recentes de Jenny Klabin Segal (2011) e João Barrento (1999).

18 “O goodness infinite, goodness immense!/ That all this good of evil shall produce,/ And evil turn to good; more wonderful/ Then that which by creation first brought forth/ Light out of darkness!”

19 Curiosamente, Ivana Ferrante Rebello (2017) trata das listas em *Grande sertão: veredas* e dos epítetos do demônio (“O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão...”), que se tornam *topoi* da indizibilidade, ou seja, Rosa recorre às listas para tentar nomear o inominável, deixando ao leitor a tarefa de imaginar o suplemento.

O Tal não existe; pois é não? 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 Duba-Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos... Pois, não existe! E, se não existe, como é que se pode contratar pacto com ele? [...] Deus só pode às vezes manobrar com os homens é mandando por intermédio do *diá*? Ou que Deus – quando o projeto que ele começa é para muito adiante, a ruindade nativa do homem só é capaz de ver o aproximo de Deus é em figura do *Outro*? Que é que de verdade a gente pressente? [...] Os pobres ventos no burro da noite. Deixa o mundo dar seus giros (p. 40).

Após a nomeação, entretemos novamente a dúvida sobre a existência e a possibilidade de se contratar um pacto com o Diabo. A passagem da nomeação do Diabo e as questões sobre a existência do pacto são seguidas de outra transição narrativa, quase um interstício, que invoca a condição de Deus diante dessas situações. Deus é retratado como aquele que pode manipular os homens pela ação do *diá* e é também aquele que pode permitir que, para a execução de seu projeto, a representação do mal ganhe força, pelo distanciamento divino e pela própria natureza do homem.

Nessa passagem, abrimos espaço para a explicação da escolha da epígrafe ao presente texto. Em *Paradise Lost*, após a queda do homem no Éden, Satã volta triunfante ao Inferno e encontra seus filhos, a Morte (personagem masculina) e o Pecado (personagem feminina), os quais estão à sua espera. Nesse retorno, a Morte e o Pecado constroem uma ponte entre o eixo Terra-Inferno e mantêm abertos os portões do Inferno para a garantia de trânsito fluente entre os dois pontos. Na definição de ponte está incluída a noção de travessia, passagem de um local a outro, e, a partir dessas possibilidades intertextuais, transcriativas, destinerantes, observamos uma rede de afinidades ou de analogias nas travessias do Satã, de Milton, do Fausto, de Goethe, do Riobaldo, de Rosa e nos eixos Céu-Terra-Inferno.

O Satã de Milton tem, como papel principal, o de confrontar Deus e perseguir um plano de vingança ao longo de sua trajetória, movendo-se de uma esfera a outra em oposição à vontade divina. Deus assiste a todas as empreitadas de Satã e permite que o mal ocorra. A explicação Dele para tais atos se baseia na concessão feita à sua criação: a do exercício do livre-arbítrio. Diante dessa concessão, Ele se livra de qualquer responsabilidade sobre a queda, uma vez que ela acontece pela escolha do próprio homem.

Porque o homem escutará suas [as de Satã] mentiras insinuanes
E facilmente transgredirá o único comando
A única promessa da sua obediência: então irá cair
Ele e a sua prole sem fé: de quem a culpa?

De quem, mas dele mesmo? Ingrato ele foi comigo
 Tudo ele poderia ter; Eu o fiz justo e correto
 Forte o suficiente para se erguer, mas livre para cair.
 [...] Que prazer poderia eu tirar de tal obediência paga,
 Quando Desejo e Razão (Razão também é escolha)
 Sem valor e vã, da liberdade ambas perdidas,
 Fez passivos os dois, que serviram a necessidade
 Não a mim.
 [...] Eles mesmos decretaram
 A sua própria revolta, não Eu: Se pré-conhecimento eu tinha
 Pré-conhecimento não influiu na falta deles
 (3. 93-99, 107-111, 116-118).²⁰

O Deus de Milton permite que o mal ocorra para a elevação e o conhecimento do bem. De certa forma, a culpa segue sobre o homem que, no exercício do livre-arbítrio, prefere a desobediência. Razão e arbítrio são os elementos que, no caso de Adão, serviram à necessidade do próprio homem, e não à vontade de Deus.

Em se tratando de arbítrios equivocados e trajetórias truncadas, o Mefistófeles, de Goethe, chega a Deus numa cena que se assemelha à passagem miltoniana, com Deus ocupando o trono principal, cercado de seus arcanjos, Gabriel, Rafael e Miguel.

Inda enfim cá tornei. Visto queres
 saber por mim o que lá vai no mundo,
 pronto; que antigamente (inda me lembra)
 gostavas de me ouvir.
 [...] Toda a minha sabença é perderhomens.
 [...] Melhorfora
 (digoeucá) não lhe teres infundido
 o raio dessa luz, que lá se chama
 Razão, e que na prática só presta
 para o tornar mais bruto que os mais brutos
 (GOETHE, 1956, p. 38).

Goethe compõe seu espírito do mal na figura de Mefistófeles, o qual não possui a força absoluta e a agilidade do Satã de Milton, mas cujas

²⁰ “For man will hearken to his glozing lies,/ And easily transgress the sole Command,/ Sole pledge of his obedience: so will fall,/ He and his faithless Progeny: whose fault?/ Whose but his own? ingrate, he had of me/ All he could have; I made him just and right,/ Sufficient to have stood, though free to fall./ [...] What pleasure I from such obedience paid,/ When Will and Reason (Reason also is choice)/ Useless and vain, of freedom both despoiled,/ Made passive both, had served necessity,/ Not me./ [...] they themselves decreed/ Their own revolt, not I. If I foreknew,/ Foreknowledge had no influence on their fault.”

atitudes afetam diretamente a raça humana. Alguns termos dessa fala de Mefistófeles suplementam a passagem do Deus de Milton, o qual se isenta da responsabilidade da instituição do mal, baseando sua explicação na concessão do livre-arbítrio. Mefistófeles confirma a sua sabedoria na perdição dos homens, sugerindo a presença da razão.

Ainda nessa passagem, o diálogo entre Mefistófeles e Deus continua até o ponto em que o Senhor pergunta pelo Fausto. Mefistófeles excita-se e oferta uma aposta sobre a situação do doutor Fausto, visto como servo do Senhor:

Mefistófeles:

Quer Vossa Majestade uma apostinha?

Verá se também este se não perde, uma vez que me deixe encaminhá-lo.

O senhor:

Como queiras. Permito-te que o tentes

(GOETHE, 1956, p. 40).

Também a permissão para que o mal ocorra, como numa travessia de purificação e conhecimento, e para se transformar numa possível expressão do bem, presente em Milton, aparece ainda em Goethe. As cenas do poema de Milton e da peça trágica de Goethe sugerem possíveis intertextos e deixam claro que Mefistófeles é concebido com os rastros da leitura bíblica, acrescentado de um significado alegórico que demonstra a figuração do mal na civilização moderna.

Voltando ao romance brasileiro, a ação de Deus sugerida por Riobaldo, com Deus usando o mal para buscar uma aproximação do homem para com o divino, ou permitindo que o mal ocorra para enobrecer o exercício da escolha, se traduz em atos de recriação (transcrição, tradução, decifração, duplicação) literária, num diálogo poético-bíblico entre o escritor brasileiro e outros autores que fazem parte, direta ou indiretamente, do universo de criação de *Grande sertão: veredas*. Nesses diálogos, várias possibilidades de significação entram numa trajetória de suplementação, estabelecem um palimpsesto hieroglificamente constituído, e criam diferentes rotas de perspectivação para a caracterização do bem e do mal na literatura.

A discussão sobre a natureza do bem e do mal reforça o diálogo poético-bíblico entre os três textos aqui analisados. Em entrevista, Antonio Candido (2014, [s.p.]) afirma que na análise de *Grande sertão: veredas* encerra-se o problema fundamental do mundo: “saber se Deus existe ou não”. Na possibilidade ou não de sua existência reside a ambiguidade maior

do romance brasileiro, o qual se movimenta entre essas duas condições. A existência ou não de Deus dá vazão também à possibilidade ou não de existência do Diabo que, segundo Forsyth (1991), é um ser contingente, como já mencionado, e só pode existir em relação a um outro. Em outras palavras, na lógica da mônada,²¹ o Diabo pode não ser, nem precisa existir, mas parece estar em todo lugar e em lugar nenhum se dando sempre a ver. Nas linhas do romance,

A gente viemos do inferno – nós todos – compadre meu Quelémém instrui. Duns lugares inferiores, tão monstro-medonhos, que Cristo mesmo lá só conseguiu aprofundar [...] para o Terceiro Dia.

[...] O que não é de Deus, é estado do demônio. Deus existe mesmo quando não há. Mas o demônio não precisa de existir para haver [...]. O inferno é um sem-fim que nem não se pode ver (p. 60).

[...] O mal ou o bem, estão é em quem faz; não é no efeito que dão (p. 97).

A movimentação entre as possibilidades do bem e do mal passa pelos polos do Céu e do Inferno: desde a afirmativa de que todos vêm do inferno, com a certeza de um inferno sem-fim, até o exercício de fazer o bem ou o mal como um exercício do livre-arbítrio.

Essas passagens do romance brasileiro parecem absorver elementos do *Fausto*, ao mesmo tempo que respondem – problematizando-as – as dúvidas acerca da presença do bem e do risco do mal na ordem humana:

[...] terrores de diabos e inferno, atribulados sonhos
e martírio sem fim dos ânimos bisonhos [...].
Sei que finjo espalhar luz, e nunca a espalharei que dos maus faça bons, ou
torne os bons melhores;
antes faço os bons maus, e os maus inda piores
(GOETHE, 1956, p. 44).

O protagonista da peça de Goethe tem conhecimento de filosofia e de medicina, mas sofre com a angústia das perguntas sem respostas da vida. Embora cheio de luz e pleno de possibilidades de sucesso, vive o terror do inferno interior até o momento da invocação do mal, por meio do pedido feito ao universo.

21 Substância criada desde o princípio, inacessível a quanto existe e incorruptível, mas sujeita a evoluções e desenvolvimento até alcançar o intelectual. De Santo Agostinho a Milton e seu contemporâneo, o matemático e filósofo alemão Gottfried Wilhelm Leibnitz, várias vertentes dessa ideia foram propostas.

Compare-se essa passagem pré-pacto em Goethe com duas outras do romance brasileiro sobre um inferno humano:

Esse Hermógenes – belzebu. [...] Aí arre, foi que de verdade acreditei que o inferno é mesmo possível [...] E aquele inferno estava próximo de mim, vinha por sobre mim. Em escuro, vi, sonhei coisas muito duras (p. 181).

[...] Aí eu acreditei que tivesse de haver mesmo o inferno, um inferno; precisava. E o demônio seria: o inteiro, louco, o dôido completo (p. 235).

Riobaldo, confuso com o que estava por viver, sofria com os assombros do mal em si e ao seu redor, na figura de Hermógenes. É como se o inferno o habitasse por fora e por dentro e como se o mal ainda tivesse condição de se tornar pior, inteiro e completo.

Em *Paradise Lost*, quando Satã chega ao Paraíso, ele não consegue suportar a beleza do casal edênico diante dos seus olhos caídos, entra em conflito consigo mesmo e se torna um errante, com o inferno exterior dominando o seu redor e o inferno interior a sua essência: “O Inferno dentro dele/ Para dentro dele o Inferno/ Ele o traz, e ao redor dele/ [...] Eu miserável! Qualquer caminho que eu voar/ Infinita ira e infinito desespero?/ Qualquer caminho que eu tomar é o Inferno; eu mesmo sou o Inferno” (4. 20-21, 73-75).²² A miséria interior causada por conflitos existenciais e a exterior pelas mazelas do mundo dominam os personagens do romance brasileiro e dos textos em alemão e em inglês. Os sofrimentos são afins, mas possuem uma distinção contextual. Na contramão cronológica e a contrapelo, primeiro no romance brasileiro, depois a peça trágica alemã e por fim o poema épico inglês, percebemos uma miríade de sentidos, muitas vezes antagônicos entre si, dados a situações em que a movimentação entre o bem e o mal ocorre. No esforço miltoniano de justificar a convicção da onipotência e da bondade divinas, com anjos caídos experimentando a luta pela empreitada contra Deus, reforçando a presença do mal em um espaço dividido com o homem que vive os conflitos acerca da (des)obediência, os personagens se movimentam e se encontram com um outro homem, o frustrado da modernidade em Goethe, incapaz de entender sua existência e entregue a seu caráter de eterna insatisfação. Nessas travessias, outro encontro se realiza e é com outro homem moderno, o do sertão brasileiro, que vive um sertão interior,

²² “The Hell within him, for within him Hell/ He brings, and round about him./ [...] Me miserable! Which way shall I fly/ Infinite wrath and infinite despair?/ Which way I fly is Hell; myself am Hell.”

árido, vazio, perplexo e outro exterior, vasto, imenso, incompreendido e cheio de crueldade.

Na travessia de Riobaldo, o “sertão é o sozinho” (p. 235). Sertão que o protagonista define como aquele “que é dentro da gente” (p. 309). Segundo Suzi Frankl Sperber (2008, p. 204), em seu artigo “Rogando coisas de salvação urgente: em busca de Terra sem Mal”, o mal se manifesta, sim, é no sertão, pois “a miséria do mundo ali está, no sertão, no fundo do sertão”. O sertão é o espaço de confusão na vida de Riobaldo que, nas linhas do romance, “vê a desordem ao seu redor”, no local em que “Deus não quer consertar nada a não ser pelo completo contrato: Deus é uma plantação. A gente – e as areias” (p. 340). Há nessa passagem uma possível alusão à parábola do semeador, do Evangelho de Mateus. Pensando na comparação feita com o sertão como sendo o local do mal, esse local agreste e inculto é o terreno ruim, onde a palavra de Deus é infrutífera, de onde “vem o maligno, e arrebatava o que foi semeado no seu coração” (Mateus 13:18,19). É esse terreno que abre espaço para que Riobaldo se expresse como aquele que “tem medo de homem humano” (p. 406) e que se torna presa fácil e terreno fértil para o pacto com o Diabo.

Nas passagens antes do pacto, alguns elementos de composição rosianos são relevantes para os diálogos desta análise. Riobaldo resume o estado de viver como sendo o de um dia que “é todo para a esperança, o seguinte para a desconsolação” (p. 420). E nisso tudo, o que ele queria? “Acho que não queria mesmo nada, de tanto que eu [ele] queria só tudo. Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu somente queria era – ficar sendo” (p. 420). Riobaldo queria ser, ele mesmo e também tudo, ser mais, podendo exercer suas escolhas, buscar seus caminhos e amar um amor impossível por Diadorim. Na esteira do homem conflituoso em Milton e do homem frustrado em Goethe, Riobaldo parece encarnar o homem desenganado: simultaneamente resoluto e enganado, decidido e largado, brutalmente sincero e desencantadamente iluminado.

Rumo ao local do pacto, Riobaldo questionou Deus, o qual deixou que ele fosse pelo seu próprio querer, como ele foi. Nas Veredas-Mortas,

Ele [o Diabo] tinha que vir, se existisse [...] Existisse. Viesse! Chegasse para o desenlace desse passo [...] Ah, esta vida, às não vezes, é terrível bonita, horrorosamente, esta vida é grande. Remordi o ar: “Lúcifer! Lúcifer!”...

[...] “Lúcifer! Satanaz!...”

[...] “Ei, Lúcifer! Satanaz, dos meus infernos” (p. 420-422).

O Diabo não respondeu, porque “Ele não existe, e não apareceu nem respondeu – que é um falso imaginado” (p. 422). O Diabo pode até não existir substancialmente, em corporalidade, nessas passagens, mas a invocação tem vida e proporciona o reviver de outras obras. Diga-se de passagem, que o Diabo de Rosa dá uma sobrevida espetacular a seu avatar passado em Goethe, em Milton e em textos bíblicos.

Nos textos bíblicos, Lúcifer aparece no Livro de Isaías (14:12): “caíste desde o céu, ó Lúcifer”. Satanás aparece nomeado, principalmente, nos Evangelhos e no Livro do Apocalipse, mas também em outros livros. Já a referência ao inferno é frequente em vários textos bíblicos, como os presentes nos livros de Deuteronômios, Salmos, Provérbios, dos profetas Isaías, Ezequiel, Samuel, Oseias, Amós, Habacuque, Jonas, das cartas de Pedro e de Paulo. Porém, em *Paradise Lost*, o que está presente é a reunião desses três elementos de composição (Lúcifer > Satanás > Infernos físico e mental). A sequência da invocação de Riobaldo é sugestiva, primeiro Lúcifer, depois Satanás e, após a chamada, a expressão de seus próprios infernos. A noção de dialogismo como constituinte da intertextualidade traz possibilidades de leitura desses textos lado a lado: não só transcrição e paródia (canto paralelo), mas também suplementação em destinerrância. No romance brasileiro, Lúcifer é invocado e vira Satanás, assim como no poema miltoniano, que apresenta a evolução desse personagem, de anjo de luz a adversário de Deus. Não se pode dizer que a invocação proferida por Riobaldo foi ouvida, mas a de Fausto é confirmada pela apresentação de Mefistófeles:

Bem! Que me queres? Pronto! Eis-me aqui. Tu [...] mal que espiras o ar que efundo, já deliras, já no fundo mais profundo do teu ser, verme calcado, sentes a vida quase perdida! (GOETHE, 1956, p. 52-53).

Mas Fausto insere a voz do homem nesse diálogo, demonstrando seu vigor e a sua condição sem temor após a aparição, pois ele se compara ao próprio espírito do mal: “Eu ceder-te, fogo fátuo!/ Nunca tu presumas tal! Sou Fausto; sou Fausto; de ti sou igual” (GOETHE, 1956, p. 53). Tanto o pacto do romance brasileiro quanto o da peça alemã absorvem elementos da criação miltoniana, pois em ambos os textos a força dos personagens vem da vontade interior de se rebelar e de não se submeter às regras do mundo que os rodeava. No caso do Satã de Milton, ele se rebela ao saber que o Onipotente apresenta seu Filho unigênito aos anjos para que seja louvado acima de todos, e a dúvida o assola por não entender a elevação

do Filho perante as outras criaturas divinas, *todos* filhos de Deus. Quando Deus anuncia seu Filho gerado, não criado, no livro 5 de *Paradise Lost*, Satã inveja-o. A sua revolta se inicia porque ele era o primeiro, “Se não o primeiro Arcanjo, o maior em poder” (5. 660),²³ e é, então, destituído de seu poder, pela presença do Filho.

Para Riobaldo, a força de Hermógenes, sempre vitorioso, aquele a quem nenhum mal acometia, pois pactário com o Diabo, foi o fator motivador para que ele almejasse ser além do que ele era e para que ele não se subordinasse ao comando de Hermógenes. Já o Fausto diz:

Cansei-me eu de o seguir? Como? Por quê?

Reassumo do querer força nova; hei-de alcançar-te,

ó sumo voador luminoso, eterno fugitivo, faltar-me em ti de luz, vulcão perene-activo (GOETHE, 1956, p. 93).

Fausto se cansa de seguir a fé e busca alçar outros voos, aqueles nos quais ele não tivesse que se submeter às virtudes divinas, como a graça, o amor e a paciência: “Maldita essa das graças graça, amor chamada./ - Maldito o esperar sempre. - A fé maldita./ - Maldita sobre tudo a paciência!” (GOETHE, 1956, p. 127. E para o enfrentamento ao divino, tanto Riobaldo quanto Fausto têm de ter coragem. Coragem de enfrentar a vontade divina e de deixar existir o mal dentro e fora deles. A cena miltoniana da coragem para a recusa à submissão a uma força superior traz novas possibilidades de significação, especialmente quando os três textos são analisados em conjunto. O Satã, de Milton, relata sua tentativa de revide e reforça a sua coragem:

E se a batalha estiver perdida?

Tudo não está perdido; o Desejo inconquistado,

E o estudo da vingança, do ódio imortal,

E a coragem de nunca se submeter ou de sucumbir:

E o que não há mais para superar? (1, 105-109).²⁴

²³ “If not the first Archangel, great in power.”

²⁴ “What though the field be lost?/ All is not lost; the unconquerable will,/ And study of revenge, immortal hate,/ And courage never to submit or yield:/ And what is else not to be overcome?”

No romance brasileiro, a coragem pode ser considerada força motriz para as empreitadas de Riobaldo, o qual sempre achou a vida perigosa e demonstrou seus medos. A sua coragem chega ao ápice após o momento do suposto pacto, quando ele é nomeado o urutu-branco, se torna chefe do seu grupo de jagunços e entende a sua escolha: “Não sou do demo e não sou de Deus!” (p. 491). Como urutu-branco, Riobaldo não é mais do Diabo nem de Deus, cindindo esses dois polos de significação, ele passa a ser os dois juntos. Raquel Illescas Bueno (1998), no seu artigo “Urutu-Branco e o leproso: corpo e culpa em uma vereda do grande sertão”, explica essa junção de opostos na figura de Riobaldo, na cena em que ele se encontra com um leproso:

A apresentação do leproso remete ao mito do pecado original. Como a serpente que oferece o fruto proibido e instaura o pecado, o leproso é visto como alguém que pode espalhar o mal pelo mundo. Sedutora, capaz de levar Adão e Eva à luxúria, a serpente bíblica detém o conhecimento, fazendo Adão acreditar que a árvore da morte fosse a árvore da vida. Se o leproso lembrava uma araramboia, Riobaldo era o Urutu-Branco, incorporando, ele também, algo da natureza da serpente (BUENO, 1998, p. 43).

A remissão ao mito da queda do homem está incorporada no próprio nome Urutu-branco, o qual carrega consigo as trajetórias das lutas entre o bem e o mal, com o urutu representando a serpente e a cor branca uma certa alusão à pureza e à paz divinas. Para Bueno (1998, p. 48), o encontro do bem com o mal no nome e na caracterização simbólica de Riobaldo parece também imiscuir-se nas cenas seguintes, em que o protagonista se descobre diante do “inumano do corpo em chagas do leproso e [d]o ambíguo corpo de Diadorim: humano e masculino, divino e feminino”. A fusão do bem e do mal no nome simbólico dado a Riobaldo traz à memória, quase numa anamnese literária e destinerrante, outras possibilidades de leitura em diálogo com o romance brasileiro: o mito da queda do homem nas passagens bíblicas, a recriação deste mito em *Paradise Lost*, com mais uma nova criação em Goethe, com cenas poético-bíblicas compósitas, renovadas e carregadas de uma pletora de significações.

3. TRAVESSIAS INACABADAS OU POR VIR

As breves análises das passagens em diálogo dos textos aqui trabalhados se materializam, sem uma monumentalização, na última página e com a última palavra do romance brasileiro: “Travessia”. A ideia de travessia remete à noção de passagem e de novo nos referimos à epígrafe com a imagem da

ponte pavimentada e deixada aberta, em *Paradise Lost*, permitindo o fluxo contínuo entre o eixo Terra-Inferno (físico e mental). A ponte é simbólica, uma criação narrativa e, com efeito, funciona como uma abertura para o trânsito de mão dupla que a leitura em diálogo de textos de diversas tradições possibilita, com todos os textos partícipes dessa conversação vivos, compartilhando um espaço de expressão de vozes e colaborando para várias significações. Para Sperber (2008, p. 209), a narração desse romance brasileiro é a “necessidade imperiosa de falar, movimento natural para procurar entender o ocorrido e para, eventualmente, resgatar-se da culpa, através da sua pulsão de ficção”. Na primeira culpa registrada na queda do casal edênico, seja a bíblica ou a de *Paradise Lost*, na culpa de Fausto pela oposição à graça divina que habita o coração do homem moderno, nas veredas do *Grande sertão*, elas, culpas e pulsão de ficção, se encontram narradas: “Que o Diabo não existe. Pois não? [...] Nonada. O diabo não há! [...] Existe é homem humano. Travessia” (p. 608). Deparamo-nos, nessas possibilidades de nonada (um quase nada que se expande em direção ao infinito), com transcrição, recriação, suplementação de significados, enfim, a existência é narrativa, ficcional e aberta, tão aberta quanto as pontes que permitem travessias.

Milton e Goethe associam o espírito da negação satânico-mefistofélica à dúvida cética: Deus aprova o espírito que nega, porque é um penhor do infinito, portanto da liberdade. Por outro lado, em *Paradise Lost* e em *Fausto*, o coro de anjos inicial define e de certo modo diminui a beleza da criação divina celebrando-a como um todo finito. A criação é infinita, e é a consciência adâmica ou fáustica da finitude que introduz nesses textos poético-bíblicos um ritmo dialético e mimético do dinamismo da vida. Nada mais lógico do que aproximar a mesma observação e Riobaldo, cuja finitude contradiz a arbitrariedade do julgamento do infinito, mas cuja finitude se arrasta na repetição da repetição do fim. Milton e Goethe revelam o perfeito enredamento dos poderes afirmativos e negativos: Adão e Fausto confiam na força formativa da natureza (“No princípio era o verbo”),²⁵ mas eles não podem se envolver nessa “atividade em mudança e vida ardente” sem o contraponto satânico-mefistofélico que sustenta

25 Na Bíblia, o evangelho segundo São João registra em seu prólogo que “no princípio era o verbo” e que o drama da vida teria se iniciado com a palavra divina. No *Fausto*, Goethe (1956) reinterpreta o texto bíblico e afirma que no princípio, era a ação. Esse trecho é o mais próximo de uma ideia de “tradução” da Bíblia, na própria ação da tragédia de Goethe, que faz lembrar a noção de transcrição, ou seja, a travessia entre a palavra fundadora e a realização de uma vontade que se presume livre e consciente.

sua finitude aceita. Satã e Mefistófeles exercem sua força negadora apenas recebendo a própria vida. Negação pertence à vida e a confirma. De modo diverso e ao mesmo tempo iterativo, a vocação de Riobaldo para a finitude é apoiada por uma alegria pouco trágica que pontua um “sim” humano, muito humano, à vida: o grande sertão já foi enveredado, pactos já foram celebrados, pois o que realmente importa é a travessia, os caminhos por onde andei.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Roberto Antônio Penêdo do. A questão do mal em *Grande sertão: veredas* – um diálogo entre Tomás de Aquino e o jagunço Riobaldo. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 22, n. 1, jan.-abr. 2016, pp. 21-30.
- BAKHTIN, M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Trad. R. W. Rotsel. Ann Arbor: Ardis, 1973.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BAUDELAIRE, C. *L'art romantique*. Paris: Garnier-Flammarion, 1968.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Edições Paulinas, 1973.
- BONOMO, D. A biblioteca alemã de João Guimarães Rosa. In: *Pandaemonium Germanicum [on-line]*, São Paulo, n. 16, 2010, [s.p.].
- BUENO, R. I. *Urutu-branco e o leproso: corpo e culpa em uma vereda do Grande sertão*. *Revista Letras*, Curitiba, n. 49, 1998, pp. 35-51.
- CANDIDO, Antonio. [Entrevista em que fala sobre Guimarães Rosa e *Grande sertão: veredas*. 2014. YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nngYMb6S7VQ&t=86s>>. Acesso em: 10 jan. 2018.
- CALLOWAY, K. Beyond Parody: Satan as Aeneas in *Paradise Lost*. *Milton Quarterly*, v. 39, n. 2, 2005, pp. 82-92.
- COSTA, D. P. *Duas epopeias das Américas: Moby Dick e Grande sertão: veredas, ou, O problema do mal*. Porto: Lello & Irmão, 1974.
- COUSTÉ, A. *Biografia do diabo: o diabo como a sombra de Deus na história*. Trad. Luca Albuquerque. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1996.
- DAVID-DE PALACIO, M. F. Errer et devenir: le parcours Faustien de Job, de Goethe à Giran. *Revue de Littérature Comparée*, n. 350, v. 2, 2014/2, pp. 155-170.

- DERRIDA, J. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janine. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- DERRIDA, J. *Papel máquina*. Trad. Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- FORSYTH, N. *The Old Enemy: Satan & the Combat Myth*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- GOETHE, J. W. *Fausto*. Trad. Antônio Feliciano de Castilho. Londres: W. M. Jackson Inc. Editores, 1956.
- GOETHE, J. W. *Fausto*. Tragédia. Trad. Agostinho d'Ornellas. Lisboa: Typogr. Franco-portuguesa, 1867.
- MILTON, John. *John Milton – A Critical Edition of the Major Works*. Editors S. Orgel; J. Goldberg. Oxford: Oxford University Press, 1991. (Col. The Oxford Authors)
- KRISTEVA, J. *Introdução à semântica*. Trad. Lúcia H. F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MAGALHÃES, A. C. M.; BRANDÃO, E. O Diabo na arte e no imaginário ocidental. In: MAGALHÃES, ACM. et al. (orgs.). *O demoníaco na literatura* [on-line]. Campina Grande: Eduelpb, 2012, pp. 277-290.
- MASSON, D. *The Three Devils: Luther's, Milton's and Goethe's, with Other Essays*. Londres: Macmillan, 1874.
- MAZZARI, M. V. Figurações do “mal” e do “maligno” no *Grande sertão: veredas*. *Estud. Av.* [on-line]. v. 22, n. 64, 2008, pp. 273-290.
- METZGER, L. The Eternal Process: Some Parallels Between Goethe's *Faust* and Tennyson's "In memoriam". *Victorian Poetry*, v. 1, n. 3, jan. 1, 1963, pp. 189- 196.
- OLIVEIRA, E. D. Deus e o diabo no *Grande sertão: veredas*: uma leitura antimaniqueísta. *Millenium*, 46-A. Número Especial temático sobre Literatura, nov. de 2014, pp. 138-152.
- PARKER, F. Between Satan and Mephistopheles: Byron and the Devil. *The Cambridge Quarterly*, v. 35, n. 1, 2006, pp. 1-29.
- PARKER, F. *The Devil as Muse. Blake, Byron, and the adversary*. Waco, Texas: Baylor University Press, 2011.
- PESSOA, F. *A hora do diabo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- REBELLO, I. F. Guimarães Rosa, colecionador de palavras – uma leitura da poética das listas, em *Grande sertão: veredas*. *Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 42, n. 74, maio-ago. 2017, pp. 69-75.

- RODRIGUES, H. E. Poesia bíblica e utopia em Haroldo de Campos. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 24, n. 1, 2015, pp. 169-185.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- ROSA, João Guimarães. [Entrevista a W. Höllerer]. 1962. YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ndsNFE6SP68>>. Acesso em: 10 jan. 2018.
- RUSSELL, J. B. *The Devil: Perceptions of Evil from Antiquity to Primitive Christianity*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1977.
- RUSSELL, J. B. *Satan: The Early Christian Tradition*. Ithaca/Londres: Cornell University Press, 1981.
- RUSSELL, J. B. *Lucifer: The Devil in the Middle Ages*. Ithaca/Londres: Cornell University Press, 1984.
- RUSSELL, J. B. *Mephistopheles: The Devil in the Modern World*. Ithaca, N.Y./Londres: Cornell University Press, 1986.
- SÁ, L. F. F. Intertextualidade e influência em “destinerrance”. In: PEREIRA, Maria Antonieta Pereira; SÁ, Luiz Fernando Ferreira (orgs.). *Jacques Derrida: atos de leitura, literatura e democracia*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Linha Ed. Tela e o Texto, 2009, pp. 119-125.
- SPERBER, S. F. Rogando coisas de salvação urgente: em busca de Terra sem Mal. In: FANTINI, M. (org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, pp. 190-212.
- VEJMEJKA, M. A travessia perigosa: *Grande sertão: veredas* e *Doutor Fausto* em leitura dialógica. *Estud. Av.* [on-line], v. 23, n. 65, 2009, pp. 299-315.

Recebido: 24/11/2018

Aceito: 26/04/2019

Publicado: 13/06/2019