



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

FILIPPE RAMALHEIRO VENÂNCIO DE SOUZA

**O DEMONÍACO E A COMPULSÃO DE DESTINO: A APRESENTAÇÃO DO
PACTO FÁUSTICO EM “GRANDE SERTÃO: VEREDAS”**

FORTALEZA

2023

FILIPPE RAMALHEIRO VENÂNCIO DE SOUZA

O DEMONÍACO E A COMPULSÃO DE DESTINO: A APRESENTAÇÃO DO PACTO
FÁUSTICO EM “GRANDE SERTÃO: VEREDAS”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Departamento de Psicologia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia. Área de Concentração: Teorias e Práticas da Psicanálise

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Caciana Linhares Pereira

FORTALEZA

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- S238d Souza, Filipe Ramalheiro Venâncio de.
O demoníaco e a compulsão de destino : a apresentação do pacto fáustico em "Grande Sertão: Veredas" /
Filipe Ramalheiro Venâncio de Souza. – 2023.
195 f.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-
Graduação em Psicologia, Fortaleza, 2023.
Orientação: Profa. Dra. Caciana Linhares Pereira.
1. psicanálise. 2. literatura. 3. demoníaco. 4. pacto fáustico. 5. Grande Sertão: Veredas. I. Título.
CDD 150
-

FILIPE RAMALHEIRO VENÂNCIO DE SOUZA

O DEMONÍACO E A COMPULSÃO DE DESTINO: A APRESENTAÇÃO DO PACTO
FÁUSTICO EM “GRANDE SERTÃO: VEREDAS”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Departamento de Psicologia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia. Área de Concentração: Teorias e Práticas da Psicanálise.

Aprovada em: 18/05/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Caciana Linhares Pereira (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dr.^a Karla Patrícia Holanda Martins
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Atilio Bergamini Júnior
Universidade Federal do Ceará (UFC)

À minha avó, Léo, pelo amor e também por ter me ensinado o que é saudade.

E a Gal, que me acompanhou com sua voz durante a escrita deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

À minha família: primeiramente, aos meus pais, Elvis e Marileide, por sempre acreditarem em mim e me apoiarem, mesmo quando os meus caminhos pareceram tortuosos. Sem este apoio eu definitivamente não teria chegado tão longe. A construção desse trabalho também é para eles e por eles. E também às minhas irmãs, Rebeca e Hadassa.

A Caciana, minha orientadora, não só pela orientação, mas também pela amizade e parceria durante todos esses anos. Desde o meu segundo semestre de graduação ela tem acompanhado o meu percurso e muito do que construí até aqui se deve à sua responsabilidade, ética e compromisso com a transmissão da psicanálise. Agradeço por cada oportunidade e por ter acreditado em mim. Espero que esta parceria continue ainda por muito tempo.

À professora Karla Martins e ao professor Atilio Bergamini, que gentilmente aceitaram compor minha banca de qualificação e, posteriormente, a banca de defesa. E ao professor Leonardo Danziato, pela participação em minha banca de qualificação. Suas contribuições foram preciosas para o prosseguimento e finalização deste trabalho.

Aos amigos, companheiros de mestrado: a Lara, por ser essa pessoa absolutamente maravilhosa em minha vida e minha companheira desde a graduação. Sonhamos juntos em entrar no mestrado desde esta época e, apesar do momento difícil que a nossa turma ingressou, ter sua presença foi um respiro importantíssimo para me manter nesta caminhada. Lembro-me de você e penso em amor e cuidado.

Ao Lucas Lucena, a surpresa boa dessa jornada. Tê-lo conhecido foi uma das coisas mais especiais desse período e fico muito grato por poder compartilhar os dramas da vida acadêmica, além de que o admiro por aceitar sempre os papéis meio malucos que costumo propor. E ao Lucas Wagner, uma amizade que, na verdade, foi uma reaproximação. Sua inteligência e simplicidade sempre me foram admiráveis e sou grato por ser um dos poucos rostos conhecidos de quando entramos juntos nisso.

Às amigas “mineiras”, que estiveram no mestrado ao mesmo tempo em que eu, porém em outra instituição. Compartilhar os dramas da academia com vocês também foi importante para permanecer nos “trilhos”: Davi, pela imensa variação de piadas com o meu tema de pesquisa e também pela amizade e companheirismo de todos esses anos, algo que palavras não bastam para descrever, mas que é um ponto de conforto no meio de todas as surpresas (agradáveis e desagradáveis) da vida. E a Jess, por quem tenho um imenso carinho e admiração, por ser essa pessoa doce e linda, como sempre, e por fazer “parzinho” comigo ao

empreender a pesquisa também com a literatura, estudando uma autora tão admirável como a Hilda Hilst.

Aos amigos que tiveram uma presença especial durante este período: Érika, por ser outro dos pontos de conforto nesta vida e pela presença tão importante. Lucas, por permanecer compartilhando um espaço tão importante e por literalmente me lembrar de casa. Vitor, pela gentileza de sempre e por ser essa pessoa tão amável. Ially, pelo pacto de topar os momentos aleatórios da vida. Yago, por estar sempre disposto a qualquer rolê. Pedro, por ser essa pessoa tão agradável de estar e conversar. Gabriel, por tantos anos de amizade, mas também pela cuidadosa revisão deste trabalho, o que tornou sua leitura mais agradável.

Ao Francis, por ser tão crítico quanto eu e compartilhar isso através de tantos vinhos. Ao Rodrigo, por ser esse ponto de luz em minha vida, mesmo com as correrias da vida adulta. A Milena, por ser a vizinha mais querida de todos os tempos e que me faz sentir saudade todos os dias. A Indirah, por aceitar as maiores loucuras, inclusive ler o seminário 10 do Lacan junto comigo. Ao Américo, por ter um tipo de humor bem específico que, estranhamente (ou não), combina muito com o meu. A Bia, por sempre ter o coração tão grande. A Bruna, minha dupla desde a graduação. A Vanessa, por ser sempre tão querida. E a Ruth, por permanecer sendo essa referência de transmissão da psicanálise para mim.

Ao Luiz, querido amigo, que sempre me faz rir das coisas mais triviais da vida e também me faz lembrar que certas amizades transcendem o espaço-tempo. E também a Cecília, a pessoa mais linda, gentil e querida que a internet poderia ter me feito conhecer. Acompanhar o crescimento de vocês me dá muito orgulho e me faz torcer de longe. Ter tido a oportunidade de finalmente conhece-los pessoalmente depois de dez anos de amizade virtual foi um dos momentos mais especiais do meu ano. Guardo-os no coração com imenso carinho e aguardo nossos próximos encontros.

Ao Bruno, por ser esse amigo tão especial e de tão longa data. Por sempre ser muito solícito e paciente comigo. Uma das pessoas que mais admiro na vida e tenho imenso carinho. E ao Vinícius, outro amigo de longa data, por ter me recebido em sua casa, mas também pela insistência nos clubes do livro, que foram meu ponto de escape nos momentos em que precisava pensar em outras leituras além das da dissertação.

Ao Laboratório de Psicanálise da UFC e ao Cine Freud, Cultura e Arte, onde tudo começou. Por terem sido esses espaços de formação tão importantes para mim.

Por fim, agradeço a Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNCAP) pela concessão da bolsa que possibilitou a realização desta pesquisa.

Não era o mal que lhe dava a noção do prazer, que lhe parecia agradável; era o prazer que lhe parecia maligno. E como cada vez que se entregava ao prazer, vinha este acompanhado dos maus pensamentos que no resto do tempo estavam ausentes de sua alma virtuosa, ela acabava por encontrar no prazer algo de diabólico, identificando-o com o mal. (Marcel Proust, “No caminho de Swann”, 1913/2010, p. 212)

RESUMO

A pesquisa investiga o demoníaco a partir da apresentação do pacto fáustico no romance “Grande Sertão: Veredas”. O demoníaco é um termo que comparece na literatura de modo expressivo através da chamada tradição fáustica, que o coloca em questão através do pacto com o demônio. Os protagonistas das obras que compõem tal tradição realizam o pacto numa tentativa de resolver um dilema ou uma tarefa impossível de ser empreendida. Em “Grande Sertão: Veredas”, de João Guimarães Rosa, Riobaldo, protagonista do romance, realiza o pacto, o que o coloca em uma divisão frente ao próprio desejo. Essa divisão se constitui como uma problemática concernente à própria divisão do aparelho psíquico, em que o sujeito atribui a forças demoníacas algo que, de seu desejo, é irreconhecível e até insuportável à consciência. Diante disso, nosso percurso se direcionou a, primeiramente, compreender a divisão implicada no pacto demoníaco, no qual o que é irreconhecível pelo sujeito o é justamente por, num momento anterior à constituição do aparelho psíquico, ter sido refratado pelo mesmo. No entanto, esse elemento retorna à consciência por meio da ação da pulsão de morte, que tem a compulsão de destino como um mecanismo limítrofe de funcionamento, levando o sujeito a atribuir seus atos a agentes externos, portanto, demoníacos. Esse retorno tem relação com um resto da figura paterna idealizada pelo sujeito que é impossível de ser equacionada, retornando à consciência por meio de mandamentos cruéis do supereu. Com isso, articulamos a posição de Riobaldo diante do pai, levando em conta a contribuição lacaniana que o reparte em registros distintos: Simbólico, Real e Imaginário, possibilitando iluminar problemas importantes no debate sobre os desenvolvimentos que a psicanálise empreendeu em torno da figura do pai, assim como aclarar a posição de Riobaldo no pacto a partir de sua posição frente à divisão constitutiva do significante. Situamos então a posição do protagonista diante de seu desejo, articulando-a à possibilidade de ir “além do pai” para assim ter condições de ter acesso à singularidade de seu desejo. A morte da personagem Diadorim ao final da narrativa permite a Riobaldo colocá-la na posição de objeto de desejo, quando se torna impossível. Ao se deparar com o corpo morto, o narrador é levado a construir um amor em torno de Diadorim. É este amor que demarca sua ultrapassagem do pai e a subversão do ordenamento do supereu – o que o permite ir além de sua condição de pactário. Isso nos leva à afirmação de que a estrutura do pacto fáustico permite articular o advento do desejo em sua relação com algo que se apresenta “antes” como destino e que podemos apreender na fórmula freudiana: *Wo Es war, soll Ich werden*.

Palavras-chave: psicanálise; literatura; demoníaco; pacto fáustico; Grande Sertão: Veredas.

ABSTRACT

The research investigates the demonic from the presentation of the Faustian pact in the novel “Grande Sertão: Veredas”. The demonic is a term that appears in literature expressively through the so-called Faustian tradition, which places it into question through the pact with the devil. The protagonists of the works that integrate such tradition perform the pact in an attempt to overcome a dilemma or engage in an impossible task. In “Grande Sertão: Veredas”, by João Guimarães Rosa, Riobaldo, the protagonist in the novel, makes the pact, which places him in a division against his desire. This division constitutes a problem concerning the sheer division of the psychic apparatus, in which the subject attributes demonic forces to something that, from his desire, is unrecognizable and even unbearable to consciousness. In light of this, our route was directed toward understanding the division implied in the demonic pact. According to it, what is unrecognizable by the subject is precisely because, at a moment before the constitution of the psychic apparatus, it has been refracted by it. However, this element returns to consciousness through the action of the death drive, which has the destiny compulsion as a borderline operating mechanism, causing the subject to attribute his acts to external agents, therefore demonic. This return is related to a remnant of the subject's idealized father figure, who is impossible to equate, returning to consciousness through the cruel commandments of the superego. At that point, we articulate Riobaldo's position concerning his father, taking into account the Lacanian contribution that divides him into different registers: symbolic, real, and imaginary, allowing it to illuminate significant problems in the debate on the developments that psychoanalysis has undertaken around the father figure, as well as clarifying Riobaldo's position in the pact based on his position about the constitutive division of the signifier. We next situate the protagonist's position before his desire, articulating the possibility of going “beyond the father” to be able to access the singularity of his desire. The death of the character Diadorim at the end of the narrative allows Riobaldo to place it in the position of an object of desire when that becomes impossible. When the narrator encounters the deceased body, it steers him to establish a love around Diadorim. It is, precisely, this love that marks his surpassing of the father and the subversion of the superego order – which allows him to go beyond his pactary condition. It leads us to the statement that the structure of the Faustian pact allows articulating the advent of desire in its relationship with something that presents itself “before” as destiny and that we can apprehend in the Freudian formula: *Wo Es war, soll Ich werden*.

Keywords: psychoanalysis; literature; demonic; faustian pact; Grande Sertão: Veredas.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	O DEMONÍACO NA LITERATURA E NA PSICANÁLISE.....	24
2.1	O mito de Fausto na tradição literária.....	30
2.1.1	<i>Johann Georg Faust: da figura histórica ao mito</i>	31
2.1.2	<i>Christopher Marlowe</i>	36
2.1.3	<i>Johann Wolfgang von Goethe</i>	41
2.1.4	<i>Thomas Mann</i>	47
2.2	O “Fausto” de Guimarães Rosa.....	54
2.3	O demoníaco e a negação em Freud.....	62
2.4	Riobaldo, a negação e o desejo.....	70
2.5	O demoníaco e a compulsão de destino.....	79
2.6	O masoquismo moral e o supereu: nomes do destino.....	86
3	O DESTINO E O DEMONÍACO: A SUBMISSÃO AO PAI.....	90
3.1	Joca Ramiro: a face luminosa do Pai.....	93
3.1.1	<i>Bigri, uma mãe</i>	98
3.1.2	<i>A voz do Pai morto</i>	102
3.2	Hermógenes: a face obscura do Pai.....	112
3.2.1	<i>Riobaldo com Haitzmann: o luto suspenso e o pacto demoníaco</i>	118
3.2.2	<i>Riobaldo com Dostoiévski: o destino de fracasso</i>	125
4	VEREDAS DO DESEJO NA TRAVESSIA DO GRANDE SERTÃO.....	132
4.1	Freud e a Acrópole: de um amor herege.....	142
4.2	Do Deus do destino ao Deus da ética: Moisés e o monoteísmo.....	152
4.3	Riobaldo com Hamlet: a herança paterna e o desejo.....	159
4.4	Diadorim e Ofélia: a tragédia do desejo.....	169
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	185
	REFERÊNCIAS.....	190

1 INTRODUÇÃO

[João Guimarães Rosa] O que ali acontece não são crimes. A gente do sertão, os homens de meus livros, você mesmo escreveu isso, vivem sem 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 “crimes”, mas que para eles não o 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. E assim se explica também aquele provérbio sertanejo que à primeira vista parece outro paradoxo, mas que expressa uma verdade muito simples: o diabo não existe, por isso ele é tão forte.¹ (LORENZ, 1994, p. 58)

O demoníaco é um termo que carrega a expressão de um enigma que assumiu formas diferentes a depender de sua abordagem nos diversos âmbitos do conhecimento, tais como a filosofia, as religiões e as artes. Na literatura, de modo mais específico, podemos depreender a importância que tal enigma assumiu nas mãos de diversos escritores, que o apresentaram em suas obras como figura que perpassaria suas narrativas de forma bastante evidente e central. Escritores como Christopher Marlowe, Johann Wolfgang von Goethe, Thomas Mann e o escritor que assina a obra que elegemos como objeto desta pesquisa, João Guimarães Rosa.

O pacto, firmado com o demônio, comparece nesta linhagem de escritores como tentativa de resolver algum dilema com o qual os protagonistas se defrontam e que precisa ser solucionado. Diante de tais dilemas, buscam numa força exterior (e sobre-humana) a possibilidade para a sua resolução, firmando um contrato no qual o que se trata de entregar em troca são suas respectivas almas. Num embate entre bem e mal, tais protagonistas colocam em questão o próprio desejo, uma vez que, entregando-se de corpo e alma ao demônio, o tomam como agente de suas ações. O pacto condensa uma problemática presente em toda a tradição de pensamento que se voltou para as relações entre a repetição e o “destino”. Problemática que propomos investigar a partir das contribuições que a Psicanálise pode aportar sobre a constituição e o retorno desse núcleo refratário ao simbólico. Essa refração tem como consequência um modo de relação que os protagonistas estabelecem com a repetição e que assume a forma de um agir que não pode ser reconhecido como tributário de um desejo e, portanto, de um sujeito que o sustente. Essa montagem produz um modo de os protagonistas

¹ Na citação destacada, temos a resposta do escritor João Guimarães Rosa ao questionamento feito pelo crítico literário alemão Günter Lorenz, em entrevista que o escritor concedeu ao crítico, em janeiro de 1965, em Gênova. Na pergunta, que gerou esta resposta de Rosa, Lorenz diz que em seus livros acontecem muitas coisas que podem ser chamadas de crimes. Pergunta ao escritor, então, se estes crimes seriam modos lógicos de conduta das personagens de suas obras, tomando como exemplo a personagem Riobaldo, narrador do romance “Grande Sertão: Veredas”. A entrevista, publicada por escrito, recebeu o título de “Diálogo com Guimarães Rosa” (ver a referência completa na lista de referências, ao final deste trabalho).

se relacionarem com seus atos como se lhe fossem alheios. Eles – os protagonistas – são seus executores, mas há uma disjunção entre o ato e o reconhecimento que faz com que atuem “independente de sua própria vontade”: à mercê de uma força demoníaca.

Pensando nisso, nos questionamos sobre o estatuto conferido ao demoníaco e à problemática do pacto fáustico na história da literatura, bem como de que modo tal problemática se torna também uma questão para a psicanálise. Partindo do pressuposto de que a feitura do pacto demoníaco comparece na literatura num momento em que os protagonistas encontram-se diante de um dilema, frente à moral do contexto em que vivem em oposição à singularidade do desejo, os identificamos como, eles mesmos, sujeitos divididos. Esta divisão, que é uma divisão que estrutura o próprio aparelho psíquico, se relaciona a isto que eles, os protagonistas, não têm condições de reconhecerem como algo que pertence a si mesmos – é aí que surge a atribuição daquilo que não reconhecem em si ao demônio. Como uma tentativa de acessar um desejo impossível, acabam recorrendo ao pacto com o demônio, mas ao realizarem se defrontam com um resto impossível de ser integrado ao pensamento, que os leva a destinos, por vezes, catastróficos.

O encontro com este resto inassimilável coloca em questão a relação do sujeito dividido em relação ao seu próprio desejo, onde precisará encontrar meios de se posicionar frente a isto que é imposto para ele como sua tarefa absoluta. Enquanto pactários, os protagonistas tomam tais tarefas como um destino e isso terá diferentes desdobramentos em cada uma das obras que compõem a tradição literária em que o pacto fáustico se apresenta. É a partir da rearticulação desse resto inassimilável, onde o sujeito será convocado a criar algo que dê conta de contorná-lo, que se torna possível ao sujeito encontrar os caminhos possíveis para um posicionamento singular. Este é também um posicionamento diante da divisão em relação ao que não reconhece como seu, na medida em que por ser algo rechaçado da consciência, uma vez que se apresenta enquanto insustentável a ela, é tomado como demoníaco. É isto que pretendemos discutir com o romance “Grande Sertão: Veredas”.

Freud também irá se reportar à figura do demoníaco, que comparece em seus textos tanto em sua face enigmática como constitui a resposta mesma que elabora diante da problemática da compulsão à repetição. O demoníaco é um termo ao qual Freud recorre para nomear essa face insensata que retorna à revelia da intencionalidade da consciência. Se o demoníaco guarda um enigma, ele é, a um só tempo, o nome que uma certa tradição – nos referimos ao romantismo alemão – conferiu ao que se apresenta (seja no nível da história individual ou coletiva) como indesejável ou mesmo impensável no cerne das ações humanas.

Nos desenvolvimentos da segunda tópica, no texto “Além do princípio do prazer”, de 1920, Freud pôde situar o demoníaco como um caso limítrofe da compulsão à repetição e que demonstra a pulsão em sua face de pulsão de morte. Essa última, introduzida na segunda tópica, implica um vetor da pulsão que alveja a satisfação absoluta e que, paradoxalmente, se comporta como impossível de alvejar. Esse impossível, por sua natureza de impossível, não pode situar-se no fim nem no começo, nem na causa nem na consequência, senão justamente na zona paradoxal que as articula. Tal limite, localizado na *compulsão de destino*, se realiza na vida de forma compulsiva e repetitiva e, no caso do pacto com o demônio, só poderia ser explicado por ação de um agente externo – o próprio demônio – que também assume a forma do destino.

Apesar de a compulsão de destino, conceito cunhado por Freud, comparecer poucas vezes durante sua obra, recolhemos sua importância para seu pensamento, porque, a partir dele, torna-se possível pensar conceitos e formulações que viriam a ser fundamentais posteriormente – podemos destacar, de modo especial, o conceito de supereu, que trabalhamos nesta pesquisa. Lembremos, no entanto, que apesar desse pouco comparecimento da compulsão de destino na obra freudiana, o demoníaco prossegue sendo um problema que o autor viria a se deparar num momento posterior justamente sob a forma do pacto demoníaco. Nos referimos ao caso do pintor Christoph Haitzmann, datado do século XVII, analisado por Freud a partir dos registros escritos feitos à época que viveu o pintor. Este caso, à época, foi tomado pelos religiosos como fruto de uma possessão demoníaca. Haitzmann, ele mesmo, acreditava ter realizado um pacto com o demônio, e Freud, em seus estudos, denotou que a fantasia de ter feito o pacto teria surgido como um artifício encontrado pelo pintor para dar destino a um luto patológico, decorrente da morte de seu pai, observando-o como um caso de neurose. Com isso, podemos notar o problema do demoníaco como algo que se apresenta de diferentes formas e que aqui nos interessa, de modo especial, no seu comparecimento na literatura e na psicanálise.

Dito isso, podemos pensar na apresentação do demoníaco na narrativa de “Grande Sertão: Veredas”, de João Guimarães Rosa. Ao observarmos a composição do texto, podemos observar que o autor coloca em evidência, desde o princípio, a presença do demoníaco. Isso, inclusive, se evidencia desde antes de a própria narrativa se iniciar, quando Rosa traz como uma espécie de subtítulo do romance o *leitmotiv*² “O diabo na rua, no meio do redemoinho...” (ROSA, 2015, p. 19, grifos do autor). Tomamo-lo, juntamente com o também *leitmotiv*

² *Leitmotiv*, na definição do Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa (on-line): “Tema dominante, recorrente, ou motivo central que se repete em uma obra ou no conjunto da obra de um autor.” (2015, s. p.).

“Viver é muito perigoso...” (ROSA, 2015, p. 33) como espécies de “pontapés” iniciais para o que aqui pretendemos discutir. Mas, de que forma se dão estes pontapés?

Sobre o primeiro *leitmotiv*, tomado como subtítulo do romance, notamos como ele comparece em diferentes tempos na narrativa. Em determinado momento, por exemplo, ele se transmuta para “*O demônio na rua, no meio do redemoinho...*” (ROSA, 2015, p. 138, grifos do autor). Sobre a transmutação de “diabo” para “demônio” e “redemoinho” para “redemunho”, Augusto de Campos isola:

[...] a própria maneira de grafar este vocábulo [redemunho] que, embora possa estar ligada à especial pronúncia da fala sertaneja, tem a vantagem de acentuar ainda mais a proximidade entre as duas palavras, eliminando o hiato de **redemoinho** (que na grafia correta só aparece uma vez, no pórtico do livro), para mais facilmente nela introjetar a palavra **demônio**. (CAMPOS, 1970, p. 54, grifos do autor).

A partir disso, podemos depreender, então, o lugar que será conferido por Rosa ao tema do *demoníaco*, onde é possível perceber que este se apresentará enquanto um elemento que conduzirá a narrativa mesma (CAMPOS, 1970). Riobaldo, protagonista e narrador do romance, se defrontará durante toda a narrativa com o demoníaco ao narrar acontecimentos estranhos que ocorrem à sua volta. Diante da impossibilidade de explicar tais acontecimentos, o narrador simplesmente supõe que “era o demo.” (ROSA, 2015, p. 19). A explicação não elimina a estranheza de tais acontecimentos, chegando mesmo a conferir-lhes um selo. O selo de uma estranha origem: “o demônio está na rua”, “no meio do redemoinho”, do “redemunho”. A investigação que empreendemos nesta pesquisa se dirige a esse núcleo refratário ao simbólico, a esse limite que preside a estranheza de tais acontecimentos e que os torna “causados” desde fora. Esse “fora” será captado sob a figura do demoníaco, do destino como aquilo que cumprirá, inexoravelmente, o que há de mais íntimo e menos reconhecível a quem o realiza.

Marcio Peter de Souza Leite (1991) aponta que o que Freud denominou como neurose, antes, na Idade Média, era atribuído à possessão demoníaca, tal como é possível observar no caso de Christoph Haitzmann. Essa atribuição tem relação direta com a hegemonia da Igreja à época. Nessa operação, haveria uma tentativa de se anular o singular do desejo e alçar a vontade e os caminhos de Deus ao estatuto de um desejo universal, ao qual todos deveriam se sujeitar. Desse modo, tudo aquilo que ia contra este “verdadeiro” desejo era tomado como demoníaco, logo, passível de ser negado: “o particular do desejo sexual deveria ser recalcado em benefício do universal, que seria a sobrevivência de todos.” (LEITE, 1991, p. 16). É nesse sentido que, então recalcado, o singular do desejo se apresentaria enquanto

algo conflitante e demoníaco para o sujeito, uma vez que iria contra aquilo que seria considerado como a lei e vontade universal de Deus.

Acompanhando Benedito Nunes (2013), o segundo *leitmotiv* que destacamos – o “viver perigoso” – expressa o conflito entre o “desejo de Deus” e o “desejo demoníaco”, insígnia da Idade Média, e que nos permite ter em conta a imagem de Deus construída em oposição à imagem do demônio. Este problema se apresenta de forma bastante evidente também no romance, mas não se trata aqui de uma mera oposição entre as duas imagens. Nunes (2013) destaca que o conflito entre essas duas figuras – Deus e o demônio – coloca em jogo o *destino* em “Grande Sertão: Veredas”. Riobaldo se colocará frente a essas figuras de modo ambivalente, mas afirmar tal ambivalência exige precisar melhor a aparente oposição entre ambas. Ele será posicionado diante de um destino que se apresentará como algo que será cumprido para além e independente de seu desejo. O “viver perigoso” atrelado ao destino, se apresentaria, então, justamente porque entre as duas figuras há uma oposição apenas aparente, sendo impossível ao narrador diferenciá-las de modo tão claro e evidente (NUNES, 2013). Desse modo, o que será colocado em questão no romance é justamente o *conflito* de Riobaldo diante dessas duas figuras, o que o levará a se questionar o tempo todo, inclusive, sobre a existência de ambas, visto que “Tudo é e não é...” (ROSA, 2015, p. 22).

Se acompanharmos Freud – e isto poderemos observar no decorrer deste trabalho –, Deus e demônio dizem respeito a duas faces de uma mesma figura – a do Pai –, e buscaremos esclarecer essa aparente oposição levando em conta a construção de um artifício encontrado pelo sujeito de, por um lado, negar à consciência os sentimentos hostis direcionados à figura paterna – daí o comparecimento do demônio –, e, por outro lado, idealizar essa mesma figura, que comparece ao sujeito aos moldes da completude e infalibilidade – daí o comparecimento de Deus. No entanto, iremos investigar a partir das formulações de Freud, que é justamente esta dupla face que comparece como precursora daquilo que se instituirá como destino ao sujeito, já que ambas as figuras se apresentam como imperiosas e absolutas, não permitindo o advento do sujeito com o seu desejo e singularidade. Não estamos tomando tal impedimento como absoluto, mas como um tipo de defesa que opera um trabalho na direção contrária à do reconhecimento da divisão que a própria noção de desejo implica. Iremos aprofundar tais desenvolvimentos no decorrer da exposição.

Com a expressão “compulsão de destino” nos voltaremos para os desenvolvimentos da segunda tópica, na qual a ação da pulsão de morte pode ser lida como uma busca por satisfação que visa, em seu termo, um gozo absoluto que aniquilaria a própria vida. Essa força está, ainda que não só, a serviço da instituição de um supereu cruel e

imperativo, que comparece como resto da herança paterna. Se a pulsão de morte implica um ponto irreduzível que responde pela destrutividade própria a qualquer movimento (ou seja, se também propulsiona ao movimento), não deixa de entretecer relações com uma dimensão cruel e imperativa que paralisa o movimento ou a plasticidade psíquica. O demoníaco, é o que propomos investigar, é o retorno deste resto, impossível de ser assimilado pelo sujeito, resistindo e ser integrado ao seu pensamento e à própria ordem simbólica, mas que ainda assim retorna com seus efeitos. Esse retorno é o que coloca o sujeito diante de um impossível de ser reconhecido, devido a esta divisão constituinte da própria ordem significante e da ação daquilo que é integrado e excluído dessa ordem.

No romance, tal divisão de Riobaldo diante dessas duas figuras o coloca frente ao destino demoníaco: a figura divina e a demoníaca, que, em nosso estudo, podem ser atreladas às imagens de Joca Ramiro e Hermógenes, respectivamente. O pacto com o demônio comparceria como uma tentativa de Riobaldo acessar este campo inassimilável com vistas a cumprir o destino que a ele foi imposto enquanto ordem do imperioso supereu. Desse modo, as duas frases que apontamos, tomadas cada uma como um *leitmotiv*, em determinado momento se condensam, quando o narrador diz: “*O demônio na rua... Viver é muito perigoso*” (ROSA, 2015, p. 258, grifo do autor). Essa construção evidencia de modo muito preciso o atrelamento que Riobaldo faz entre o acesso ao demoníaco em contiguidade ao intento do cumprimento de seu destino. No entanto, e daqui surge o nosso questionamento, se coloca em questão a posição mesma de Riobaldo diante do que é atribuído a uma força externa, que, por meio do pacto com o demônio, justificaria e, inclusive, o eximiria dos atos irreconhecíveis que deveria realizar para cumprir com seu destino (ROSENBAUM, 2007). Se não reconheço o objetivo que visio, não estou implicado nos atos para alcançá-lo. Os atos do protagonista – e, neles, o pacto – implicam a reunião do que se visa e dos meios utilizados para tal.

É nosso intento elucidar aspectos do funcionamento deste elemento que está fora da ordem simbólica, mas que retorna, sendo esse retorno o que propomos articular ao demoníaco. Seguimos a feitura do pacto com o demônio como percurso do qual se articula um elemento irreconhecível, mas nem por isso inabordável em seus efeitos – que buscamos articular a partir da decomposição dos movimentos na posição de Riobaldo na construção do romance. No decorrer da investigação, foi-se revelando pertinente e frutífero o aprofundamento sobre o imperativo superegoico, bem como as consequências desse imperativo na posição de Riobaldo frente ao seu desejo. Tal aprofundamento permitiu

alcançar reverberações clínicas em torno da figura do pai, de sua apresentação em diferentes registros e da incidência desta diferença sobre os modos de retorno da lei paterna.

O objetivo principal da pesquisa, então, é compreender de que modo o termo do demoníaco pode ser aprofundado a partir da apresentação do pacto fáustico no romance “Grande Sertão: Veredas”. O demoníaco aqui tomado como fruto da divisão do sujeito diante de seu desejo, mas que também se apresenta enquanto divisão da ordem significante enquanto tal. Para responder a este objetivo, metodologicamente, seguimos a orientação dada por Jacques Lacan em seu seminário “O desejo e sua interpretação”:

O modo como uma obra nos toca, e nos toca precisamente da maneira mais profunda, ou seja, no plano do inconsciente, decorre de sua composição, de seu arranjo. Embora não haja dúvida de que é no nível do inconsciente que nos movemos, isto não se dá em razão da presença de algo que realmente suporta diante de nós um inconsciente. Quero dizer que, ao contrário do que se pensa, não é do inconsciente do poeta que se trata. Esse inconsciente, sem dúvida, revela sua presença por alguns traços na obra que não são premeditados, elementos de lapsos, elementos simbólicos não percebidos pelo poeta, mas não é para isso que se volta nosso principal interesse. (LACAN, 1958-1959/2016, p. 295)

Desse modo, ao se utilizar de uma obra de arte para transmitir um saber a partir da psicanálise, o que é colocado em evidência é justamente no que ela nos faz questão, ou seja, em que medida ela nos toca enquanto sujeitos do inconsciente, conforme aponta Lacan. A interpretação dada à psicanálise a uma obra não busca ser uma interpretação que revelaria algo do inconsciente do autor, pois, “quando, desse ângulo, vocês vão buscar numa obra o que quer que seja que possa informá-los sobre o autor, o que fazem é uma investigação biográfica sobre ele, não uma análise do alcance da obra como tal.” (LACAN, 1958-1959/2016, p. 295). De que modo se dá uma interpretação a partir da psicanálise, então?

O que importa na obra, Lacan pontua, é sua organização. E aqui podemos evidenciar: a organização estética, formal e estrutural. Apenas compreendendo estes aspectos é que poderemos compreender seu alcance. Sendo assim, se somos levados a analisar uma obra,

[...] não é em razão do que ele representa de esforços penosos, nem do que, sem saber, um autor deixa passar, mas, repito, em razão do espaço que ela nos oferece, pelas dimensões de seu desenvolvimento, para colocar o que, em nós, está escondido, a saber, nossa própria relação com nosso próprio desejo. (LACAN, 1958-1959/2016, p. 297)

Isso evidencia o trabalho singular do pesquisador, dado que, compondo sua escrita, o que se coloca em questão é o que de seu desejo se relaciona ao que está sendo apresentado. Acompanhando o argumento de Lacan (1958-1959/2016), há algo que se desvela neste processo, a saber: o inconsciente do pesquisador e não do autor da obra.

Pura Cancina (2008), ao correlacionar o trabalho do pesquisador ao do psicanalista, nos ajuda a compreender de que forma se dá a investigação psicanalítica em torno de uma obra de arte. A autora aponta que somente remontando-nos à regra fundamental da psicanálise, ou seja, a regra da associação livre, é que se torna possível transmitir um saber na pesquisa. Em junção à atenção flutuante por parte do analista, o que se deve realizar não é uma busca por algo que já se sabe que vai encontrar, mas estar aberto ao discurso, escutando suas lacunas (CANCINA, 2008). Nessas lacunas, continua a autora, daquilo que subverte um “discurso oficial”, é que poderemos encontrar as vias para o avanço da pesquisa em psicanálise. Cancina (2008) nos chama a atenção: é por meio de “indícios” deixados pelo discurso que se encontra a possibilidade para a transmissão desse saber. Esse é o método de pesquisa freudiano desde o princípio, em busca do trabalho mesmo do inconsciente. Em “Construções em análise”, Freud nos esclarece:

Todos sabemos que o analisando deve ser levado a se recordar de uma coisa vivida e reprimida por ele, e as condições dinâmicas desse processo são tão interessantes que a outra parte do trabalho, a realização do analista, fica em segundo plano diante disso. O analista não viveu e não reprimiu nada daquilo que interessa; sua tarefa não pode ser recordar algo. Qual é, então, a sua tarefa? Ele tem que adivinhar, ou melhor, *construir* o que foi esquecido, com base nos indícios deixados. (FREUD, 1937/2018b, p. 330, grifo do autor)

Com base nos “indícios”, daquilo que está nas “lacunas” do discurso é que é possível ao psicanalista – e ao pesquisador – construir e transmitir um saber e avançar com a própria psicanálise, ou seja, encontrando maneiras de subverter aquilo que é dado como o “discurso oficial”: o trabalho do inconsciente está aí, que Cancina (2008) designa como “método indiciário”, ou seja, um método de investigação que encontra o seu avanço justamente nos indícios deixados pelo discurso, seja ele o do próprio analisando ou da obra de arte, como é o nosso caso. É nesse sentido, então, que acessaremos o romance “Grande Sertão: Veredas”.

Nossa análise, conforme pontuou Lacan, se direciona naquilo em que podemos encontrar como o trabalho mesmo do inconsciente, que direciona ao desejo, ou seja, a como nos relacionamos singularmente com a obra, observando sempre sua estrutura. Por isso, além dos autores da psicanálise – dentre eles: Sigmund Freud, Jacques Lacan, Marcio Peter de Souza Leite, Marta Gerez-Ambertín, Ana Maria Rudge, Magaly Ferreira Mendes, etc. –, convocaremos também durante o trabalho diversos autores da crítica literária não só sobre o romance, mas também sobre o escritor João Guimarães Rosa e a tradição literária em que ele está inserido, tais como: Antonio Candido, Ian Watt, Maria Cecília Marks, Ana Paula Pacheco, Benedito Nunes, Marcus Vinicius Mazzari, Jorge de Almeida, Kathrin Holzermayr

Rosenfield, Pedro Heliodoro de Moraes Branco Tavares, dentre outros. Acessando tais autores e suas argumentações, poderemos compreender a estrutura da obra e de que modo ela nos faz questão, a partir dos “indícios” que conseguimos apreender com a nossa leitura da obra.

Sobre isso, é importante levarmos em conta ainda um apontamento dado pelo crítico literário Antonio Candido sobre a organização estrutural de uma obra e de que modo ela deve ser analisada. O autor faz uma crítica a concepções antes dadas de que a obra estaria “alheia” ao contexto em que ela se encontra. Nessa perspectiva, havia uma divisão entre “interno”, que diria respeito à organização estrutural da própria obra e o “externo”, que diria respeito ao espaço-tempo em que a obra foi escrita, ou seja, o período histórico-social em que ela estaria inserida (CANDIDO, 2006). Por conta disso, o autor aponta que havia duas concepções sobre como se analisar uma obra literária:

De fato, antes procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial. Depois, chegou-se à posição oposta, procurando-se mostrar que a matéria de uma obra é secundária, e que a sua importância deriva das operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo social, considerado inoperante como elemento de compreensão. (CANDIDO, 2006, p. 13)

Em outros termos, Candido aponta: a primazia dada aos aspectos “internos”, que não levavam em conta os aspectos “externos” na construção da obra e vice-versa. Havia uma separação delimitada, que impedia uma crítica contundente de uma obra literária. Isso, segundo o autor, se configuraria como um problema, uma vez que vários aspectos, inclusive os históricos e sociais, influenciam na construção de uma obra: “não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno.” (CANDIDO, 2006, p. 14). É somente levando ambos os aspectos em consideração e articulando isso que é visto como “externo” como parte da organização “interna” da obra, ou seja, borrando essa barreira colocada anteriormente, que se abriria, ainda segundo o crítico, a possibilidade de se realizar uma análise propriamente dialética da obra literária, ou seja, uma crítica que levasse em conta todos os aspectos que participam da arquitetura da obra (CANDIDO, 2006). Aqui, podemos estender: desse modo, é possível de observar também o trabalho do inconsciente, já que se torna possível compreender os aspectos que ali estão influenciando na construção da obra. Por isso, então, também convocamos a crítica literária, de modo a compreender os aspectos que assim influenciaram

Guimarães Rosa na construção de seu romance, para assim avançarmos, por meio da psicanálise, a nossa leitura da obra.

Importante pontuar: a nossa leitura, ou seja, o saber que aqui transmitimos com a psicanálise, é apenas uma das leituras e interpretações possíveis dadas à obra. Não temos a pretensão de apontar uma leitura última do romance que elegemos para estudar neste trabalho, mas justamente apontar o que nos fez questão e o que a nós foi possível transmitir com ele. Isso coloca em evidência o trabalho mesmo do inconsciente e também da própria pesquisa, na qual avançamos em determinados aspectos e abrimos a possibilidade de interlocuções outras sobre as mesmas veredas que nós já caminhamos. É por essa via que se dá o nosso trabalho metodológico. E também nossa travessia.

Dadas essas pontuações, no primeiro capítulo fizemos uma discussão com vistas a compreender de que forma o demoníaco se apresenta na tradição literária e na psicanálise. Eloá Heise e Ian Watt foram os autores que nos reportamos de modo especial para essa construção histórica. De forma concisa, devido aos limites deste trabalho, situamos historicamente as formas da apresentação do demoníaco. Iniciamos situando a figura histórica de Johann Georg Faust, que viveu durante os séculos XV e XVI e deu origem ao mito fáustico, devido ao fato de ter se perpetuado no decorrer dos anos a ideia de que Faust teria realizado um pacto com o demônio. Apresentamos, então, a primeira obra que contou a história dessa figura: o livro “Historia von D. Johann Fausten”, de autor anônimo, que deu corpo ao mito e à própria forma do pacto, que se fez presente nas obras posteriores.

Tendo esta primeira obra como fonte, Christopher Marlowe, importante dramaturgo inglês, com sua peça de teatro “Tragicall History of the Life and Death of Doctor Faustus”, popularizou o mito fáustico. Destacamos como essa popularização, por meio das encenações da peça, apresentou o mito ao escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe, que, através de sua obra “Fausto”, talvez tenha se tornado o autor mais expressivo da tradição fáustica. Essa obra, situamos, mesmo não sendo a primeira da tradição fáustica, deu sentido a ela, devido à sua construção tão inovadora e singular (TAVARES, 2007).

Daí, apresentamos a obra “Doutor Fausto”, do escritor alemão Thomas Mann, um “Fausto moderno” e obra importante da tradição fáustica, que apresenta Adrian Leverkühn, um músico que, próximo à morte, realizou o pacto com o demônio em busca de mais alguns anos de vida e êxito em sua produção musical. Por fim, situamos a obra “Grande Sertão: Veredas”, de Guimarães Rosa, onde apresentamos a forma como o pacto demoníaco comparece na obra, a situando entre as outras obras já apresentadas anteriormente. Tal incursão deverá aclarar aspectos da referência que Guimarães Rosa faz a tais obras, assim

como aspectos da apropriação singular que realiza sobre a figura do demoníaco e do pacto. Além disso, se torna possível evidenciar a problemática fáustica presente em todas as obras, que diz respeito à divisão do sujeito diante do próprio desejo, divisão esta que o leva a negá-lo, atribuindo-o a forças demoníacas.

Prosseguimos da crítica literária para a clínica psicanalítica buscando delimitar de que modo o demoníaco se apresenta na obra freudiana. Primeiramente fizemos uma discussão acerca do demoníaco em sua relação com o desejo e a dimensão da negação desde uma perspectiva metapsicológica. Situando o desejo a partir da noção de negação, pudemos recolher a construção freudiana em torno da negação enquanto constitutiva de uma divisão do aparelho psíquico – divisão à qual Lacan retornará sob a égide da divisão constituinte do significante. Aqui, a investigação se volta para essa divisão e a compulsão de destino tal como Freud a convoca ao se deparar com fenômenos os quais, no seu limite, indicam um núcleo psíquico refratário à assimilação simbólica. As figuras literárias demonstram, é o que propomos como hipótese, modos de retorno disso que foi negado e que estruturam o pacto demoníaco. O destino, na literatura e com Freud, comparece então articulado com a compulsão à repetição. Compulsão que será surpreendentemente recolhida por Freud como compulsão de destino. A apreensão dos móveis dessa articulação em Freud irá desdobrar-se na problemática da herança paterna e dos níveis de apreensão da noção de supereu em Freud.

No segundo capítulo, situamos de maneira mais precisa o problema do destino e do demoníaco no romance. Apresentamos Riobaldo e sua divisão frente a figuras tomadas como paternas e situadas em dois níveis, que nomeamos, a partir de Utéza (1994), como a face luminosa, representada por Joca Ramiro, e a face obscura, representada por Hermógenes. Esse comparecimento do pai por diferentes faces indica, é o que propomos, modos de comparecimento do demoníaco em sua relação com o destino. Analisando de início a figura de Joca Ramiro, observamos como a sua idealização por parte de Riobaldo o coloca diante do destino, apresentado sob forma demoníaca, visto que, idealizando-o, o narrador a ele se submete. Mas, se submete a quê, exatamente? Articulamos esta personagem à construção freudiana do pai da horda, em “Totem e Tabu”, como um “resto” do pai idealizado impossível de ser simbolizado, que institui a face cruel e imperiosa do supereu. Daí, apreendemos o que o levaria à feitura do pacto com vistas a cumprir seu destino. Mas a figura de Joca Ramiro também será aquela que permitirá a Riobaldo, por meio da instituição da lei paterna, advir em sua singularidade. Aqui então propomos uma articulação entre a personagem de Joca Ramiro e a função do Nome-do-Pai, apreendendo sua posição entre a simbolização empreendida a partir do Nome-do-Pai e o núcleo insensato do supereu na idealização.

Voltando-nos para a figura de Hermógenes, observamos o constante atrelamento que o narrador realiza entre este e o próprio demônio, no qual pudemos perceber de modo mais evidente a oposição em relação à figura luminosa de Joca Ramiro. Após a constatação de que Hermógenes teria realizado o pacto com o demônio, Riobaldo decide, ele mesmo, também o realizar, com vistas a ter condições de derrotar Hermógenes. Partindo, então, desta relação entre Hermógenes e o demônio feita por Riobaldo, recorreremos à discussão freudiana em torno do caso de Christoph Haitzmann com sua neurose demoníaca, a partir da hipótese freudiana de que Haitzmann teria tomado o demônio como substituto do pai morto. Apoiados na proposição de que tal operação cumpriria a tarefa de dar um destino ao luto pela morte desse pai, apontamos que, em “Grande Sertão”, Riobaldo teria colocado Hermógenes nesta mesma posição após a morte de Joca Ramiro.

Diante do cumprimento do destino, o que se passa é da ordem de um fracasso, dado que, no momento do embate com Hermógenes, Riobaldo tem um desmaio. Este desmaio, pudemos observar a partir da discussão de Freud em torno do caso do escritor Fiódor Dostoiévski, que passou a sofrer crises epiléticas após a morte de seu pai. Lemos este desmaio como um limite do próprio narrador, que nos levou a problematizar a posição da castração (no caso, de Riobaldo) em seu efeito de limite à realização integral do pacto. Com isso, observamos a face cruel do supereu, que, ao mesmo tempo em que ordena a um gozo absoluto, impede esse gozo, instituindo ao sujeito um castigo imperioso – que, por se encontrar fora da assimilação simbólica, é colocado como ação do destino. Este castigo, na discussão empreendida a partir de Dostoiévski, apontamos como advindo de uma culpa proveniente do desejo inconsciente pela morte do pai, que coloca Riobaldo diante de seu destino demoníaco, enquanto efeito do supereu, atrelado à imagem do pai cruel.

No terceiro capítulo, indicamos a posição de Riobaldo diante de seu desejo. De início, situamo-lo diante da ética do próprio desejo. O que é possível para ele, enquanto pactário, realizar frente aos dilemas que o acometem no sertão? Há, desse modo, aquilo que é demandado dele enquanto pactário e, por outro lado, o que ele, enquanto sujeito, busca realizar para assim se posicionar de modo singular. Situamos dois momentos nos quais o protagonista é “tentado” pelo demônio, nos quais pudemos observar um movimento interessante de Riobaldo, que parece denotar não mais um apassivamento frente às suas próprias ações, mas, segundo Antonio Quinet (2009), um passo em direção à ética do “bem-dizer” do desejo, ou seja, a possibilidade de um posicionamento singular, que subverte a moralidade insensata do supereu.

Retomamos, então, a figura do Pai, para compreendermos o ponto de virada nessa posição de Riobaldo. Situamos com Freud, em “Um distúrbio de memória na Acrópole”, o movimento possível do sujeito diante do pai. Assinalamos que a saída do apassivamento diante do próprio desejo só é possível na tomada de posição de um “amor herege” pelo pai: recebendo seus dons, para deles fazer algo singular. Com isso, revela-se a articulação entre a lei e o desejo. Para ilustrar tal intento, apresentamos o conto “A terceira margem do rio”, presente no livro “Primeiras Estórias”, de Guimarães Rosa. Localizando a figura do filho diante do pai, pudemos denotar de que forma o filho encontra-se submetido ao pai e qual a via possível para ir além dele. Ir “além do pai” se apresenta como o passo necessário para o sujeito ir ao encontro do próprio desejo, mas ainda inscrevendo a lei paterna em seu psiquismo, sem, no entanto, submeter-se completamente a ela.

Após isso, amparados na discussão de Freud em torno de Moisés e a religião monoteísta, pudemos indicar como foi possível a Riobaldo sustentar este “amor herege” a Joca Ramiro, a face luminosa do Pai. Freud apresenta Moisés como um “Grande Homem”, devido à sua grande influência sobre o povo judeu, sendo a figura “messiânica” daquele povo. Ao instituir a religião monoteísta, Moisés veiculou aquela que seria a principal lei desta religião: a proibição de se fazer uma imagem de Deus. Com isso, Freud pontua que houve um avanço da intelectualidade, visto que, não havendo uma imagem fixa da figura divina, Deus foi elevado a um ideal de perfeição ética, o levando a ter uma imagem incerta. Com essa figura do pai “incerto”, o povo seria levado a não culpar mais Deus por seus infortúnios, mas a se posicionar de modo singular diante de seu desejo, procurando um sentido para o destino. O lugar “vazio” do pai levava o povo a encontrar os caminhos do desejo, mas ainda se reportando ao nome do pai.

Com Magaly Ferreira Mendes (2007), constatamos que Joca Ramiro, enquanto a figura messiânica do bando de jagunços, levava os membros, mesmo após sua morte, a batalharem em seu nome. Isso se deve ao fato de ser apresentado como uma figura de grande influência. Ao tomar a figura de Ramiro sob essa perspectiva, tornou-se possível a Riobaldo receber os dons do Pai e levar o seu nome adiante, mas ainda assim encontrando um modo de implicar-se em suas ações, a caminho de seu desejo: daí partiu-se da moral à ética do desejo, dado que se introduz a figura paterna como Nome-do-Pai.

Após isso, começamos a localizar onde se encontra o desejo de Riobaldo, ou seja, em que aspecto ele de fato foi “além do pai”. Para isso, acessamos a discussão de Lacan em torno da peça “Hamlet”, do dramaturgo inglês William Shakespeare. Denotamos que Hamlet encontrava-se submetido ao ordenamento do Outro, ao tomá-lo como absoluto. Diante do

ordenamento do fantasma do pai para vingar sua morte, Hamlet encontra-se diante de um ato impossível, que o leva a não conseguir agir devido a um luto patológico de Hamlet direcionado ao pai morto. Observamos que só se torna possível para Hamlet realizar o ato no momento em que passa a tomar o Outro não mais como absoluto e mandante de seu desejo, mas sim como faltoso. O que lhe falta é justamente o significante que o sujeito precisa abrir mão para desejar: o falo. Só é possível a Hamlet e a Riobaldo encontrarem os caminhos do desejo no momento em que eles mesmos fizerem o luto do falo.

Por fim, especificamos que Ofélia para Hamlet e Diadorim para Riobaldo ocupam a posição de falo e é a partir da morte de ambas que se torna possível para os protagonistas assim desejarem, visto que só se deseja no momento em que se constitui a falta, tornando o objeto impossível. Isso leva ambos a conseguirem encontrar os caminhos do desejo e subverter o ordenamento cruel do supereu. Indicando os três tempos da relação de objeto apresentados por Lacan, apontamos como, na relação de Riobaldo com Diadorim, foi possível a Riobaldo realizar o luto do falo. A morte de Diadorim ao final do romance e o encontro de Riobaldo com o seu corpo, situamos, o levou a construir um amor em torno de Diadorim e, com isso, ter a possibilidade de subverter o ordenamento cruel do supereu, sendo, portanto, este amor construído pelo narrador a marca da ultrapassagem do Pai absoluto. A partir daí, tornou-se possível ao protagonista criar e se posicionar diante de seu desejo, contando sua história a quem pare para ouvi-la. Seguindo esse percurso, pudemos avançar na problemática que compõe o objetivo da dissertação e que nos leva a afirmar que a estrutura do pacto fáustico permite articular o advento do desejo em sua relação com algo que se apresenta “antes” como destino e que em Freud pode ser apreendido em sua fórmula: *Wo Es war, soll Ich werden.*³

³ Em alemão, fórmula proferida por Freud em suas “Novas conferências Introdutórias à Psicanálise”, mais especificamente na conferência nomeada “A dissecação da personalidade psíquica”. Na tradução para o português de Paulo César de Souza para a passagem em alemão acima destacada, temos: “Onde era Id, há de ser Eu.” (FREUD, 1933/2010f, p. 223). A referência completa deste texto encontra-se na lista de referências, ao final do presente trabalho.

2 O DEMONÍACO NA LITERATURA E NA PSICANÁLISE

Um dos maiores escritores da literatura brasileira, conhecido por seus inúmeros contos e seu único romance, “Grande Sertão: Veredas”, Guimarães Rosa, em seu modo singular de tratar a língua, subverteu o código linguístico por meio da imensa criação lexical presente na escrita de seus textos. Esta criação é tão vasta que, mesmo décadas após a sua morte, estudiosos e pesquisadores ainda se debruçam sobre os mistérios contidos nas linhas de sua criação. Em “Grande Sertão: Veredas” isso se evidencia, na medida em que nesta obra “há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado.” (CANDIDO, 2000, p. 121).

Além disso, Rosa conferiu um tratamento singular também ao tema do demoníaco, subvertendo a própria tradição em que este tema se encontra na história da literatura mundial – a saber, a tradição fáustica. Mesmo inserindo-se também nessa tradição, de modo mais evidente em “Grande Sertão: Veredas”, ao entrarmos em contato com esta obra, podemos notar que a arquitetura de seu romance denuncia uma construção singular desse problema, que ganha um novo corpo no modo como o autor nos apresenta o pacto demoníaco no decorrer das quase quinhentas páginas que compõem a narrativa. Mais detalhes sobre de que forma o autor se encontra nessa tradição e os moldes de sua subversão serão apresentados de modo mais detalhado no decorrer deste capítulo, quando convocaremos de modo mais preciso a crítica literária sobre o assunto.

Para começarmos a entender esta construção, apontamos com o crítico Antonio Candido um aspecto interessante da obra: a constante ambivalência presente na narrativa nos momentos em que Rosa constitui o espaço em que o romance se situa, ou seja, o sertão: “Aqui, um vazio; ali, uma impossível combinação de lugares; mais longe uma rota misteriosa, nomes irrealis. E certos pontos decisivos só parecem existir como invenções.” (CANDIDO, 2000, p. 124). Esta ambivalência na construção do espaço se apresentará como primordial para compreendermos o modo como Riobaldo, narrador do romance, se colocará frente à sua divisão em relação ao próprio desejo e, conseqüentemente, ao problema do demoníaco. Entenderemos esse aspecto a seguir.

Riobaldo, ao atravessar o sertão, nos narra: “Travessia, Deus no meio. Quando foi que eu tive minha culpa? Aqui é Minas; lá já é a Bahia? Estive nessas vilas, velhas, altas cidades... Sertão é o sozinho. Compadre meu Quelemém diz: que eu sou muito do sertão? Sertão: é dentro da gente.” (ROSA, 2015, p. 256). Rosa, ao construir um sertão que implica o sujeito no recorte desse espaço que o cerca, nos faz entendê-lo como parte primordial da

experiência, uma vez que “é não apenas a recriação literária de uma área geográfica específica, tanto em seus aspectos físicos quanto socioculturais, mas também, e principalmente, a representação de uma região humana, existencial, viva e presente na mente de seus personagens.” (COUTINHO, 1994, p. 13). O sertão, como localização geográfica, complexifica-se como localização também psíquica, além de impulsionar os limites de quem o habita numa incansável travessia. O próprio título do romance a evoca:

A significação do título se aclara sucessivamente por diversos trechos do romance, onde encontramos o narrador empenhado em definir o termo *grande sertão*, que, além de conteúdo geográfico bem nítido, para ele tem ainda outros conteúdos vagos e amplos. Essas definições vão do estritamente mesológico ao simbólico: nelas a narrativa sai mais de uma vez do tom reprodutivo, e o narrador cede a palavra ao romancista. Para quem nele nasceu e viveu e com ele se identificou, o “sertão” acaba sendo toda uma confusa e tumultuosa massa do mundo sensível, caos ilimitado de que só uma parte ínfima nos é dado conhecer, precisamente a que se avista ao longo das “veredas”, tênues canais de penetração e comunicação. Assim o sinal –:– entre os dois elementos do título teria valor adversativo, estabelecendo a oposição entre a imensa realidade inabrangível e suas mínimas parcelas acessíveis, ou, noutras palavras, entre o intuível e o concebível. (RÓNAI, 2015, p. 14, grifo do autor)

Uma vez que o sertão “é dentro da gente”, tal qual o aponta o narrador, se faz impossível uma descrição exata do ambiente. É necessário, então, que se invente uma forma que possa apresentar essa localização psíquica e o caráter singular dos afetos implicados no sertão: “Começamos então a sentir que a flora e a topografia obedecem frequentemente a necessidades da composição; que o deserto é sobretudo projeção da alma, e as galas vegetais simbolizam traços afetivos.” (CANDIDO, 2000, p. 124). Sendo assim, temos a experiência mesma do narrador atrelada à própria construção da imagem do sertão. A construção do lugar é “inexata” justamente porque o narrador, ele mesmo, encontra-se perante uma divisão constitutiva da sua própria experiência enquanto sujeito desejante na travessia daquele lugar.

Partindo disso, Candido (2000) assinala as muitas divisões presentes na narrativa e que perpassam a obra como um todo. Divisões que dizem respeito à narrativa mesma, mas que também podemos compreender como uma divisão constitutiva da construção das personagens e que podem ser captadas a partir de seus feitos e da sucessão dos acontecimentos. Essas divisões têm um efeito no próprio modo com que o narrador se depara com os diversos problemas a que é apresentado e de que modo age diante deles. A apresentação do pacto com o demônio na construção rosiana expressa justamente essa divisão do narrador, que o realiza com o intento de resolver seus dilemas, como veremos no decorrer deste trabalho.

Candido indica que o rio São Francisco aponta para essa divisão, que, em termos práticos, é uma divisão do próprio espaço, dado que, enquanto um elemento da natureza, o rio

divide aquele lugar em duas margens opostas. Para além disso, no entanto, ainda acompanhando a argumentação de Candido (2000), situamos que, na construção do romance, a presença do São Francisco se apresenta como uma divisão também na narrativa, já que estas margens representarão também o constante conflito do narrador entre dois lados aparentemente opostos, ou seja, o bem e o mal; Deus e o demônio: de um lado, a margem direita, do líder Joca Ramiro, de Zé Bebelo, da amizade com Diadorim. Do outro, a margem esquerda, do inimigo Hermógenes, das tentações, da vingança, do pacto com o demônio (CANDIDO, 2000). Seguindo este argumento, estando a localização geográfica do sertão atrelada a uma “localização psíquica”, em que a experiência no sertão e sua construção interferem no psíquico e vice-versa, como apontamos antes, denotamos que o rio São Francisco apresenta, como *darstellung*, essa divisão, o que constituirá o problema do narrador diante de uma divisão constitutiva de sua própria experiência com o seu desejo e o que fará dele.

Atentemo-nos ao uso freudiano do termo em alemão *darstellung*, que aqui situamos enquanto *apresentação*. Segundo Luiz Alberto Hanns, o termo *darstellung* se refere à constituição de uma imagem originária, que será produzida ao nível do inconsciente a partir de uma experiência. Imagem esta que poderá ser invocada como caminho para ser integrada à linguagem e ao pensamento, por meio de uma representação (HANNNS, 1996). Ao apontarmos a imagem do rio São Francisco nesses termos, enquanto *apresentação* de uma divisão, o colocamos no nível do significante, ou seja, de algo que se apresenta enquanto um elemento que vai estruturar e constituir o próprio pensamento.

Hanns ainda aponta que “Essas imagens não são representações-representantes (símbolos-emblemas) da coisa, mas são a configuração (a forma, a imagem presentificada e apreensível) da coisa.” (HANNNS, 1996, p. 385). É por esse motivo que a situamos no nível do significante, uma vez que num momento posterior esta imagem precisará encontrar caminhos para tentar ser simbolizada, encontrando uma representação consciente, integrada ao pensamento. Essa divisão que o rio denota, conforme o que apontamos com Candido (2000), se apresenta enquanto uma divisão da natureza, mas que, também pode ser apreendida como a divisão que constitui a causa do sujeito, se acompanharmos as contribuições de Lacan. À divisão, do lado do significante, corresponde o sujeito como seu efeito, o que podemos apreender no romance na medida em que o que vai ser colocado em questão o tempo todo durante a narrativa é justamente o conflito de Riobaldo diante de algo que a ele é impossível integrar completamente ao pensamento: um núcleo real que se apresenta enquanto um “resto” impossível de ser simbolizado. Esse resto retorna e será observado a partir de seus efeitos. É

nessa articulação que propomos convocar a crítica literária e a psicanálise para a problematização que ora propomos em torno do demoníaco.

Queremos associar neste trabalho tal divisão a divisão constitutiva do que a psicanálise irá articular no nível do desejo. Riobaldo encontra-se dividido por seu próprio desejo e o que especifica a abordagem que empreendemos com a psicanálise é a tomada do desejo como expressão da divisão psíquica enquanto tal: a divisão como necessária à instauração do desejo e que nos permite abordá-lo em sua relação com a divisão constitutiva do significante. É o resto, a sobra, o núcleo refratário a essa divisão (pois refratário a situar-se inteiramente em um de seus polos) o que supomos determinar a figura do demoníaco desde sua aparição na literatura e de sua tentativa de representação pela crítica literária. “Grande Sertão: Veredas” apresenta, como resto da divisão promovida pela lei paterna, um resto inassimilável, mas como depreendemos esse resto, se ele justamente se põe como inassimilável? Como a figura do demoníaco demonstra um tratamento ou a evocação possível desse resto inabordável pelo simbólico?

Esta divisão está no próprio discurso de Riobaldo, no momento em que supõe em seu interlocutor um saber que ele mesmo não sabe se tem, o que talvez explique as inúmeras desorganizações no relato dos fatos: “Conto ao senhor é o que eu sei e que o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba.” (ROSA, 2015, p. 193). Pode-se notar aqui algo da própria experiência de Riobaldo que não está claro até para ele e, ao contar sua história para este estranho, tenta dar conta dessa divisão, trazendo à tona aquilo que ficou como marca. Esta divisão se apresenta, inclusive, em sua constante dúvida em relação à sua capacidade de derrotar Hermógenes. Para compreender isso, voltemos um pouco na narrativa, para que tenhamos em conta do que está em jogo neste intento contra Hermógenes.

Em uma das conversas com o também jagunço Diadorim, figura importante na narração de Riobaldo, ele revela ao narrador: “– ‘Riobaldo, escuta, pois então: Joca Ramiro era o meu pai...’ – ele disse – não sei se estava pálido muito, e depois foi que se avermelhou. Devido o que, abaixou o rosto, para mais perto de mim.” (ROSA, 2015, p. 43). Joca Ramiro, líder máximo do bando de jagunços que Riobaldo e Diadorim integram. Segundo as palavras do próprio narrador, Joca Ramiro tinha o “porte luzido, passo ligeiro, as botas russianas, a risada, os bigodes, o olhar bom e mandante, a testa muita, o topete de cabelos anelados, pretos, brilhando. [...] Porque Joca Ramiro era mesmo assim sobre os homens, ele tinha uma luz, rei da natureza.” (ROSA, 2015, p. 43). Joca Ramiro é assassinado por Hermógenes,

denotado como a figura do mal, que também integrava o mesmo bando, mas traiu e matou o grande Chefe.

Aos motivos do assassinato de Joca Ramiro e suas consequências para a narrativa daremos um destaque mais preciso no próximo capítulo, no entanto, o mencionamos aqui porque é a partir dele que Riobaldo se coloca defronte ao problema que aqui queremos apontar, ao realizar o pacto com o demônio para lutar e derrotar o assassino Hermógenes, como forma de vingança. Ele toma o intento de matar Hermógenes para si, a partir de uma vingança que Diadorim quer realizar por Hermógenes ter matado seu pai, Joca Ramiro: “– ‘Tá que, mas eu quero que esse dia chegue!’ – Diadorim dizia. – ‘Não posso ter alegria nenhuma, nem minha mera vida mesma, enquanto aqueles dois monstros não forem bem acabados...’ E ele suspirava de ódio, como se fosse por amor; mas, no mais, não se alterava.” (ROSA, 2015, p. 36)

Nesta passagem, Diadorim se refere a Hermógenes e Ricardão, jagunços traidores contra quem quer vingança a qualquer custo, por terem matado o seu pai. É, então, a seguir, que se pode perceber tal pretensão tomando conta de Riobaldo: “E, aquilo forte que ele sentia, ia se pegando em mim – mas não como ódio, mais em mim virando tristeza. Enquanto os dois monstros vivessem, simples Diadorim tanto não vivia. Até que viesse a poder vingar o histórico de seu pai, ele tresvariava.” (ROSA, 2015, p. 37). Sendo assim, o intento de derrotar Hermógenes vindo primeiramente de Diadorim, evidencia a divisão de Riobaldo diante de seu desejo, o que podemos apreender sob a ambivalência com que se apresenta de tal missão. Desse modo,

Isto talvez possa ser considerado como um sinal a mais do seu jaguncismo peculiar. Riobaldo seria um instrumento de fôrças que o transcendem, e nada mais faz do que ajustar bem através do mal, nutrindo com as operações do ódio um amor desesperado e imenso. De fato, a sua conduta, inclusive o ingresso no jaguncismo, é determinada pelos motivos de Diadorim, não os seus próprios. Diadorim, andrógino e terrível como os anjos, primeiro trouxe-o para o bando; depois, contaminou-o com o seu projeto de vingança. E êle o assume com tal integridade, que o próprio Diadorim rejeita humanamente a mudança de ser trazida pelo pacto, de que fôra a causa e a razão, mas que lhe mostra o outro lado do amigo. (CANDIDO, 1970, p. 154)

No entanto, o que vai se colocar em questão é justamente que, ao mesmo tempo em que toma esta tarefa para si (como um destino que precisa ser cumprido), Riobaldo também não se sente capaz de liderar o bando para derrotar o traidor Hermógenes. Isto é o que o colocará o tempo todo diante de sua divisão, visto que, com as suas próprias fôrças, não conseguiria derrotar o inimigo. O primeiro momento em que Riobaldo se vê diante desse problema é quando Medeiro Vaz, jagunço que liderou o bando após a morte de Joca Ramiro,

pouco antes de morrer o aponta como líder sucessor. Em seus últimos minutos de vida, como relata Riobaldo no romance, o chefe Medeiro Vaz se pergunta quem vai ficar no seu lugar. O narrador relata:

E Medeiro Vaz, se governando mesmo no remar a agonia, travou com esforço o ronco que puxava gosma de sua goela, e gaguejou: – “Quem vai ficar em meu lugar? Quem capitaneia?...” Com a estampeação da chuva, os poucos ouviram. Ele só falava por pedacinhos de palavras. Mas eu vi que o olhar dele esbarrava em mim, e me escolhia. (ROSA, 2015, p. 75).

Através do último olhar de Medeiro Vaz, Riobaldo é escolhido chefe dos jagunços. O narrador, então, descreve o clamor dos jagunços pela escolha: “– ‘Tatarana! Tatarana!...’ – uns pronunciaram; sendo *Tatarana* um apelido meu que eu tinha.⁴” (ROSA, 2015, p. 77, grifo do autor) ao passo que Riobaldo, em seu desespero, após o bando clamar que este assumisse o posto que lhe foi outorgado, afirma: “– Não posso, não quero! Digo definitivo! Sou de ser e executar, não me ajusto de produzir ordens...” (ROSA, 2015, p. 77).

É o olhar de Medeiro Vaz que fica como marca para Riobaldo, que não se sente capaz de assumir a chefia, resistindo àquilo que se apresenta para ele como missão, posto que deveria ser sucessor para assim derrotar o inimigo. Antecipando a narrativa, Marcus Vinicius Mazzari, em seu artigo “Veredas-Mortas e Veredas-Altas: a trajetória de Riobaldo entre pacto demoníaco e aprendizagem”, afirma que o último olhar de Medeiro Vaz, que elege Riobaldo para a chefia do bando “é expressão de sua confiança na potencialidade de Riobaldo para a liderança, e para o cumprimento de tal missão o pacto será antes ritual simbólico (dotado, assim, de estatuto psicológico) do que evento impregnado de essencialidade.” (MAZZARI, 2010, p. 76). Desse modo, é a partir do intento de assumir a chefia do bando para a consequente tarefa de se vingar do inimigo Hermógenes em nome do Chefe assassinado Joca Ramiro que Riobaldo terá que realizar o pacto com o demônio. A construção singular desse pacto, bem como os motivos e as consequências de sua ocorrência para a narrativa e para o próprio narrador é o que destacaremos no decorrer de todo o presente trabalho.

Ainda sobre o momento em que Medeiro Vaz elege Riobaldo para a chefia do bando, algo parece ser evocado no íntimo do narrador no momento em que foi escolhido para a chefia. Algo na expressão e no olhar de Medeiro Vaz trouxe à tona o que só se manifestaria,

⁴ Sobre o apelido “Tatarana”, Nilce Sant’ana Martins nos apresenta sua origem e significado: “Lagarta urticante capaz de provocar reações que variam de um eritema ligeiro a lesões mais extensas e fenômenos diversos; mandrová. // Do tupi tata’rana, ‘semelhante a fogo’. É um dos cognomes de Riobaldo.” (MARTINS, 2001, p. 484, grifo da autora). No romance, o próprio Riobaldo explica que o apelido se deu por ele ser bom na arte do tiro: “E pois, conforme dizia, por meu tiro me respeitavam, quiseram pôr apelido em mim: primeiro, Cezidor, depois Tatarana, lagarta-de-fogo. Mas firme não pegou. Em mim, apelido quase que não pegava. Será: eu nunca esbarro pelo quieto, num feitio?” (ROSA, 2015, p. 141, grifos do autor).

de fato, quando ele, através do pacto, conseguisse cumprir sua missão, de tal maneira que, em meio às aclamações, Riobaldo afirma, ainda: “Tive testa. Pensei um nome feio. O que achassem, achassem! – *mas ninguém ia manusear meu ser, para brincadeiras...*” (ROSA, 2015, p. 76, grifo nosso). A que se refere o narrador ao evocar algo em seu *ser* que é manuseado quando é clamado como chefe senão algo que foi evocado através do olhar de Medeiro Vaz, que o tomou no momento em que foi eleito por este para a chefia do bando? A que se refere esse algo que leva Riobaldo a resistir a assumir o posto de chefe? O que o pacto possibilita, então? E de que modo? Qual é a posição de Riobaldo diante dessa tarefa que é recebida por ele como destino? E, por fim, qual a sua implicação nos atos que deverá realizar, mas que só são possíveis com a ajuda do demônio? São perguntas que tentaremos responder no decorrer deste trabalho.

Destacamos que o tema do demoníaco é recorrente na história da literatura e também se apresentou enquanto um problema para a psicanálise. Neste capítulo apresentaremos seu comparecimento na história da literatura, através do mito da tradição fáustica, e buscaremos apreender alguns móveis de sua apropriação singular por João Guimarães Rosa, herdeiro dessa tradição. Articularemos a seguir tal problema com a teoria psicanalítica a partir do manejo realizado por Freud da noção de “compulsão de destino”. Teremos sempre em vista a figura de Riobaldo, protagonista do romance de Guimarães Rosa que, levado a realizar um pacto com o demônio, se encontra o tempo todo defronte com o seu destino e o seu próprio desejo. É para a forma desse dilema que nos voltaremos, interrogando sobre sua função e seus desdobramentos na estruturação da narrativa mesma do romance.

2.1 O mito de Fausto na tradição literária

Como podemos situar a tradição a qual Guimarães Rosa recorre para dar corpo à cena do pacto com o demônio? Quais elementos podemos destacar na atualização do pacto realizada em “Grande Sertão: Veredas”? A lenda de Fausto e o tratamento que lhe foi conferido por vários autores ao longo dos tempos deverá nos indicar elementos importantes do que foi se constituindo como a figura do demoníaco no campo dos estudos literários e que rastreou o comparecimento desse elemento insólito, de uma força indiscutível, na constituição de uma outra figura: a do pacto demoníaco. É sobre esse pacto que nos debruçamos quando interrogamos sua atualização em “Grande Sertão: Veredas”. Para situar de forma resumida histórica e cronologicamente o desenvolvimento do mito, recorreremos ao texto “Fausto: a busca pelo absoluto”, de Eloá Heise. E para dar maiores elaborações aos elementos históricos

que tiveram influência na construção de cada obra, nos reportamos ao livro “Mitos do individualismo moderno”, de Ian Watt.

2.1.1 Johann Georg Faust: da figura histórica ao mito

É interessante situar que a figura que serviu de inspiração para a criação do mito realmente existiu. O “verdadeiro” Fausto, Johann Georg Faust (1480-1540), foi intelectual em torno de quem corria o boato de que havia vendido a alma ao demônio, justamente por ser um grande estudioso e por buscar cada vez mais conhecimentos (em áreas como medicina, magia, astrologia, alquimia, etc.), numa época em que várias verdades consideradas absolutas vinham sendo questionadas. Pessoas que se propunham a fazer tais questionamentos, como era o caso de Faust, eram consideradas como não tementes a Deus e pactárias com o demônio. Ressaltam-se, à mesma época, as figuras de Galileu e Bacon, por exemplo, que, frente à Inquisição, também foram acusados de terem feito pacto com o demônio, por questionarem os conhecimentos até então inquestionáveis da Igreja, nesse período de transição da Idade Média para a Idade Moderna (HEISE, 2008).

Ian Watt (1997) pontua que há uma considerável quantidade de referências a Faust, cerca de treze documentos: “essas referências podem ser divididas em cinco grupos: cartas de eruditos adversários; registros públicos diversos; elogios de clientes satisfeitos; testemunhos memorialísticos neutros; e reações de inimigos pertencentes ao clero protestante.” (p. 19). No entanto, apresenta o autor, esses registros são insuficientes, o que leva à dificuldade de construir sua imagem de maneira precisa. Em um desses documentos, ainda segundo Watt, apresenta-se a evidência de Faust se denominar como o “Fausto mais jovem” e também o “líder dos nigromantes” e “segundo Mago”. Sobre isso, o autor dá atenção e comenta:

Quando chamava a si mesmo de “nigromante”, Fausto queria dizer que era um praticante de magia negra, capaz de ver o futuro mediante comunicação com os espíritos dos mortos; um “astrólogo” (como hoje) era alguém que sabia interpretar a influência dos planetas e estrelas nos assuntos humanos. No entanto, quando se auto-intitulava “o Fausto mais jovem” e “o segundo Mago” ele estava provavelmente sugerindo que pertencia a uma tradição herética muito mais perigosa; e em certa medida isso contribui para esclarecer os motivos do conflito entre ele e os acadêmicos humanistas que se interessavam pelo conhecimento da magia. Desde o início, a história da magia é muito relevante para uma compreensão mais completa do mito de Fausto. (WATT, 1997, p. 20)

Ainda segundo Watt (1997), Faust realizou vários feitos às pessoas, que ora ficavam satisfeitas, ora insatisfeitas com eles. Observa-se que, durante um bom tempo, Faust teria sobrevivido desses feitos: “durante esse período alguns êxitos ocasionais tornaram

menos ignominiosas as suas humilhantes derrotas. Não há dúvida de que ele alcançou uma certa notoriedade com suas práticas de curandeirismo, que provocavam também um pouco de apreensão.” (WATT, 1997, p. 25). Ele serviria de modelo, então, para a criação do mito fáustico, que é justamente o que aqui nos interessa. Pensar sua figura é interessante, pois Faust, uma figura cheia de ambivalências, expressa justamente um homem de sua época, mas também a inquietação com aquilo que se apresentava para ele nesta mesma época:

Nele se reuniram a antiga e a nova tradição. A primeira é representada por aquilo que o levou a ser chamado de mago; os usos verbais de uma sociedade ainda largamente pré-científica toleravam, habitualmente, uma hoje impossível largueza de significados para a palavra mago, uma amplitude que abarca da ordem a demônios para que deixassem o inferno, à manipulação de coelhos que deveriam ser extraídos do chapéu. Mas o Fausto era também uma encarnação das forças novas que impulsionavam a mudança – por exemplo, a ressurreição dos conhecimentos clássicos pelo humanismo renascentista, paralelamente à sua busca de uma ciência mágica –, e por isso conduzia em si mesmo alguns dos interesses da Reforma em relação aos estudos bíblicos e ao alargamento do âmbito do ensino universitário. (WATT, 1997, p. 26)

É importante ressaltar, no entanto, ainda com Watt (1997), que, apesar de ser visto com maus olhos pelos homens humanistas de sua época e ser hostilizado pelo uso da magia, não foi ali propriamente que Faust passou a ser considerado pactário e sua lenda de fato passou a existir. Isso ocorreu num momento posterior, por meio dos luteranos. Com a reforma protestante de Lutero, aponta Watt, passou-se à concepção de que havia uma luta constante entre Deus e o Diabo, ou seja, cada tentação, dúvida ou algo desagradável que assim ocorria era atribuído às forças demoníacas. Lutero era contra as práticas de magia e feitiçaria, o que o levou à injúria das atitudes empreendidas por Faust ainda em vida, relacionando-o, pelas suas ações “profanas”, ao Diabo (WATT, 1997).

É então que os sucessores e seguidores de Lutero passaram a condenar também a atitude de Faust, após sua morte, perpetuando a tradição de Lutero de atribuir o que ele teria feito a forças demoníacas, inclusive veiculando a crença de que Faust havia sido morto pelo próprio Diabo – sendo Melanchton e Manlius os principais nomes a veicularem esta crença (WATT, 1997; TAVARES, 2007). Desse modo, Watt aponta que ambos os grupos, ou seja, os humanistas da época de Faust e os luteranos, após sua morte, eram hostis a ele, a diferença é que “enquanto os humanistas negavam que Fausto possuísse realmente os poderes que dizia ter, os luteranos pensavam que ele realmente detinha tais poderes, atribuindo-os, porém, ao Diabo.” (WATT, 1997, p. 31). É a partir daí que surge então a lenda do pacto com o demônio de Faust (WATT, 1997; TAVARES, 2007).

Interessante relação feita entre a magia e o demoníaco, o que evidencia a importância daquela para a compreensão do mito fáustico, pois é justamente por essa via, segundo Marcio Peter de Souza Leite, que se pode compreender o questionamento do desejo presente em obras de tradição fáustica. A magia caracteriza-se justamente como “essa ausência de tempo entre o desejo e sua realização” (LEITE, 1991, p. 51), uma vez que o sujeito estaria à mercê de forças demoníacas. O autor ainda apresenta que para a psicanálise, a magia seria uma espécie de “projeção” da ação psíquica, resultante de uma crença do poder total dos pensamentos, o que desembocaria numa supervalorização dos processos psíquicos. Esta supervalorização “teria sua origem no período de desenvolvimento psíquico dominado pelo chamado ‘pensamento mágico’, próprio do funcionamento do psiquismo infantil e dos primitivos.” (LEITE, 1991, p. 52). Sobre isso, em “Totem e tabu”, Freud esclarece:

Fica parecendo que apenas a ação mágica, devido à sua semelhança com o resultado desejado, faz com que este ocorra. No estágio do pensamento animista não há ainda oportunidade de demonstrar objetivamente o verdadeiro estado de coisas; ela ocorre mais tarde, quando todos esses procedimentos ainda são cultivados, mas já é possível o fenômeno psíquico da dúvida, como expressão de um pendor à repressão [recalque]. Então os homens vão admitir que a invocação de espíritos nada consegue, se não existe a crença neles, e que também a força mágica da oração fracassa, se por trás dela não se acha a devoção. (FREUD, 1913/2013, p. 84)

Esse modo de levar o pensamento mágico, ou seja, como se o pensamento causasse o resultado desejado, colocaria em questão o que Freud denomina de “onipotência dos pensamentos” (1913/2013, p. 85) nos primitivos. Isso, segundo Leite (1991), é o que levaria à persistência da magia nas várias culturas, que seria uma espécie de sobrevivência desse pensamento primitivo. Leite ainda nos apresenta que, amparado nas noções de similaridade e contiguidade, que, segundo Frazer, são os princípios da ação mágica, Freud reconhece os princípios do funcionamento psíquico, presentes no trabalho do sonho, quais sejam: a condensação e o deslocamento:

O princípio da similaridade diz que o semelhante chama o semelhante, e o da contiguidade diz que as coisas que estiveram uma vez em contato continuam a agir sobre a outra. E é dessa forma que todo o absurdo das prescrições mágicas estaria dominado pela associação de ideia. O fato de os princípios que regem a magia serem os mesmo que se encontram nas produções do inconsciente, ao nível do processo primário, permite pensar que a magia repousa numa realidade psíquica. Aquele que crê na magia não faria mais do que projetar, sobre o mundo exterior, as leis do seu funcionamento psíquico inconsciente, que são, dentro da posição definida por Lacan, as mesmas leis do funcionamento da linguagem. (LEITE, 1991, p. 53)

Sendo assim, observemos: esta relação com a magia, advinda da onipotência dos pensamentos, que levaria à projeção de conteúdos inconscientes ao exterior, se articula diretamente à noção de demoníaco, na medida em que os demônios são “projeções das

próprias emoções do ser humano.” (FREUD, 1913/2013, p. 92). Ao articular a presença da magia ao funcionamento do próprio psiquismo, digamos, projeta-se no agente externo, ou seja, o demônio, o próprio desejo: “Sendo os desejos humanos o motivo que levaria o homem à magia, pode-se admitir que, se ele crê nela, é porque tem uma confiança desmedida em seu desejo.” (LEITE, 1991, p. 53).

É nesse sentido que a história de Faust, o histórico, pode se articular a noção do pacto com o demônio, sendo ele, conforme aponta Watt (1997), adepto da dita “magia negra”, ou seja, de um tipo de magia que não era bem vista pela sociedade da época. Isso nos faz compreender os motivos de terem feito dele um pactário com o demônio posteriormente, por ser considerado um herege, uma vez que, à época, acreditava-se amplamente que o mundo era comandado por forças espirituais invisíveis e Faust estaria tentando controlar esse mundo espiritual – que poderia apenas ser acessado pelos sacerdotes da época – com a sua magia (WATT, 1997). Compreendendo isso, podemos apreender a importância da magia para a compreensão do mito fáustico, uma vez que o que se colocará em questão é justamente a posição do protagonista diante de seu desejo, que estará “projetado” na figura demoníaca, com quem se realizou o pacto, ainda que não o reconheça como desejo seu, como veremos mais à frente.

Prosseguindo na cronologia, devido ao fato de passar por várias localidades da Alemanha e, posteriormente, carregar este boato de pactário, Faust se tornou uma figura muito conhecida na região, o que possibilitou, após a sua morte, a publicação, em alemão, do primeiro livro contando sua história: “Historia von D. Johann Fausten”, em 1587, de autor anônimo, que, além de relatar a vida de seu protagonista, ressaltava o suposto pacto feito com o demônio, que teve, segundo conta, a durabilidade de 24 anos, trazendo um caráter de pecado à constante busca de conhecimento por parte do protagonista (HEISE, 2008), com um final ainda amparado pela moralidade cristã. Segundo Pedro Heliodoro de Moraes Branco Tavares (2007), por estar amparado nessa moralidade, este livro teve o objetivo de servir como “advertência” aos cristãos, demonstrando as consequências terríveis de se seguir pelo “mau caminho”, tal como feito por seu protagonista. Watt, referindo-se a este aspecto, aponta, situando esta obra sob o codinome em alemão de *Faustbuch*:

O moralismo vulgar e complacente do autor do *Faustbuch* reflete os aspectos da caça ao Diabo empreendida pelos luteranos na Alemanha, sem, contudo, passar do superficial. O *Faustbuch* é, portanto, uma narrativa na qual o autor reflete sobre o curso que a Reforma ia seguindo em relação à magia, os prazeres da carne, à experiência estética, ao conhecimento secular – em suma, em relação à maioria das aparições otimistas do Renascimento. (WATT, 1997, p. 40)

Watt (1997) aponta que, paralelamente a esta obra, existe um manuscrito, redigido entre 1572 e 1587, que traz o relato da vida e morte de Fausto e se encontra sob posse da biblioteca da cidade de Wolfenbüttel, na Alemanha. Por estar próxima da “Historia von D. Johann Fausten”, continua o autor, pode ser considerada como uma das possíveis fontes para a redação desta última: “em muitos detalhes incidentais os dois relatos são similares. O mais notável é que em ambos se introduzem o pacto de vinte e quatro anos e o fim terrível do Fausto.” (WATT, 1997, p. 32). É nesta obra também que se encontra pela primeira vez o documento, firmado com o sangue de Fausto, como insígnia do pacto realizado com o demo: “pela primeira vez toma forma, uma forma aliás *imperativa*, a hipótese da dívida que Fausto deverá pagar com a vida; ele é um homem sem futuro.” (WATT, 1997, p. 35, grifo nosso). O pacto, como uma forma *imperativa*, passaria aí a colocar o sujeito diante de um *ordenamento*, que compareceria como algo que o pactário não teria outra escolha senão respondê-lo por completo. Retomaremos no próximo capítulo esta importante afirmação, pois ela encontrará centralidade no desenvolvimento deste trabalho.

Por fim, o autor aponta, ainda sobre esta primeira obra, que ela foi escrita como uma biografia, mas é quase toda recoberta de ficção, que se encontrava já nas fontes utilizadas para a sua construção. Além disso, “o simples processo de escrever uma longa e pretensamente autêntica biografia levou o autor aos dois componentes essenciais que o mito adquiriu em seu desenvolvimento: o Fausto e o Diabo elevados à condição de personagens.” (WATT, 1997, p. 38). Retomando a figura de Lutero, Tavares (2007) evidencia a importância que teve o protestante na difusão da própria história de Fausto, o histórico, mas também o estabelecimento de sua história enquanto um elemento literário:

Se os manifestos documentais da existência de Johann Georg Faust não formam mais que uma penumbra difusa em meio à pregnância imaginária dos Faustos ficcionais, Lutero é figura histórica que caracteriza o próprio nascimento de toda uma ficção (como produção) da identidade nacional de um povo. Podemos também designá-lo como o responsável pela construção biográfica e pela divulgação do *Faustbuch*. Mas se Fausto é figura emblemática através desta pseudobiografia, sua vida também será escrita e descrita tornando-se um dos pilares da cultura germânica onde se funda a lenda do nigromante. Essa lenda, na Alemanha, irá se tornar, ao longo dos séculos seguintes até o presente, registro escrito fundamental dessa cultura, devendo muito a Lutero sua existência enquanto obra literária. (TAVARES, 2007, p. 302)

Tavares (2007) aponta que este livro teve uma grande repercussão na Alemanha na época, sendo um fenômeno de vendas. Ainda segundo o Watt (1997), a criação da figura de Mefistófeles nesta obra, personagem que personifica o demônio nesta e nas outras obras de tradição fáustica, é o que evidencia de maneira mais precisa o fato de que a pretensa biografia

anônima de Faust está recoberta de elementos ficcionais. Esta criação ficcional, no entanto, é de extrema importância para o comparecimento da figura de Mefistófeles nas obras dos autores que vieram depois.

2.1.2 *Christopher Marlowe*

A biografia anônima é traduzida para o inglês e serve de base para que Christopher Marlowe, importante dramaturgo inglês, escreva a peça “Tragicall History of the Life and Death of Doctor Faustus”⁵, publicada postumamente, em 1604. A peça, então, tem grande repercussão na Alemanha, onde é encenada. É quando Johann Wolfgang von Goethe, entre 1768 e 1770, conhece as encenações (HEISE, 2008). Sobre a tradução em inglês da biografia anônima, que serviu de base para Marlowe construir a peça: “Este *Faust Book* inglês era na verdade uma adaptação um tanto livre e foi ela a única fonte de que Christopher Marlowe extraiu a maioria dos elementos de sua peça.” (WATT, 1997, p. 41). Segundo Heise, enquanto que no popular livro alemão anteriormente citado há uma condenação da postura do protagonista frente à sede de conhecimento, na peça de Marlowe passa-se a haver uma postura ambivalente perante a atitude do protagonista. Apesar de ainda haver a condenação, há, por outro lado, certa admiração pela figura do protagonista, que desafia a divindade. Aqui, da mesma forma, a sede de conhecimento de Fausto também levará ao pacto, que o dará uma série de prazeres sem limites durante 24 anos, o que, posteriormente, o levará à condenação (HEISE, 2008).

Sobre a peça de Marlowe, Watt (1997) afirma que foi esse autor quem de fato estabeleceu o mito de Fausto, conferindo sua versão trágica, dando a Goethe a possibilidade de, após alguns anos, utilizar-se desse mito e solidificá-lo enquanto sua obra máxima. Além disso, seu Fausto foi o primeiro a conquistar grande repercussão, após a biografia anônima (TAVARES, 2007). Ainda sobre o Fausto de Marlowe, Watt observa que essa sucessão de eventos se deu por três golpes de sorte, sem os quais, o mito provavelmente cairia no esquecimento:

[...] primeiro, o fato de a tradução inglesa do *Faustbuch* ter saído no momento em que estava começando a grande era do teatro elizabetano; segundo, que tenha chegado às mãos de Marlowe, então o maior dramaturgo da Inglaterra, no último ano de sua vida e no auge de sua capacidade criadora; e terceiro, que o próprio

⁵ Eloá Heise refere-se ao título da obra de Marlowe apenas como “Tragical history of doctor Faustus”. O título como aqui está sendo referido é o modo como Marcus Vinícius Mazzari o nomeia em seu artigo “Veredas-Mortas e Veredas-Altas: a trajetória de Riobaldo entre pacto demoníaco e aprendizagem”, que utilizaremos neste trabalho. O escolhemos de modo a ficar padronizado durante todo o escrito.

Marlowe fosse, também ele, uma *anima naturaliter Faustiana*.⁶ (WATT, 1997, p. 42)

Consequências importantes se apresentaram na adaptação que o mito de Fausto para o teatro teve. O teatro elisabetano teve papel fundamental sobre a forma como a peça foi adaptada, além da redução que o texto teve que sofrer para poder chegar ao palco, sendo levado apenas aquilo que havia de essencial no mito (WATT, 1997; TAVARES; OLIVEIRA; BOTTON, 2020). Sendo assim, “Embora uma boa parte da miscelânea bufa do *Faust Book* [tradução do *Faustbuch*] haja permanecido, Marlowe fez um grande esforço para elevar à dignidade trágica o personagem central e o desenrolar de sua existência.” (WATT, 1997, p. 42). Para alcançar este objetivo, continua o autor, Marlowe realizou uma série de omissões daquilo que era considerado degradante na personagem do mito original, com vistas a elevá-lo a esta dignidade trágica. Omissões estas que, segundo Tavares, Oliveira & Botton (2020), foram realizadas de modo a modificar o tom cômico e didático presente na obra que serviu de inspiração a Marlowe (o *Faustbuch*), o que conferiu uma profundidade e complexidade maiores aos aspectos psicológicos do protagonista, à própria noção de danação eterna e também ao pacto demoníaco. Lembremos: é a este Fausto que Goethe tem contato pela primeira vez, nas encenações da peça.

Outro aspecto importante apontado por Watt é que a peça de Marlowe dá uma especial ênfase na intelectualidade de Fausto, coisa que não estava presente de maneira tão evidente anteriormente. Houve o acréscimo, por exemplo, de cenas com acadêmicos e intelectuais, “que eram escassos até mesmo no *Faust Book* inglês; e embora a peça esteja muito longe de resumir-se a um simples e dramatizado debate filosófico, traz consigo uma soma de conhecimentos muito maior do que a das versões anteriores.” (WATT, 1997, p. 46). Isso é que dará maior evidência, prosseguindo com a apresentação de Watt, ao dilema de Fausto, que, apesar de já estar presente, ainda que de maneira incipiente, nas versões anteriores, aqui ganha uma outra roupagem: a sua sede pelo conhecimento. Insatisfeito com a ciência, a medicina e a teologia, Fausto é levado ao que lhe falta: a magia, que levaria o indivíduo além dos limites do conhecimento. Isso o levaria, tal qual Faust, o histórico, a acessar poderes que estão além da capacidade unicamente humana, o que colocaria a questão de o homem ser elevado quase a uma posição de “semideus”, o que seria motivo de condenação (WATT, 1997). Sendo assim,

⁶ Expressão em latim, que significa “alma naturalmente Faustiana” (tradução consultada na ferramenta “Google Tradutor”, apenas para fins de compreensão básica da construção do autor).

Aqui, Marlowe está outra vez mais próximo do que os vários outros livros sobre o mago daquilo que podemos supor fossem os motivos do Fausto histórico. No *Faust Book* o pacto com o Diabo expressa claramente um orgulho severo dos que não estão contentes “com aquela vocação para a qual Deus os havia chamado” [...]; o momento em que o texto de Marlowe mais se aproxima dessa advertência ortodoxa dirigida ao indivíduo que o tenta melhorar sua própria situação na ordem social é quando o coro conclui a peça com uma reflexão, a de que a queda “infernai” do Fausto deveria servir para que a pessoa sábia fique de sobreaviso em relação ao tipo de conhecimento que ignora a lei, “cuja profundidade impele os temerários / a fazer mais do que as forças do céu consentem” [...].” (WATT, 1997, p. 48)

É nesse sentido que podemos compreender sua condenação, conforme apontamos com Heise (2008). Nesta versão, segundo Watt, Fausto é condenado justamente por tentar sustentar uma “transcendência” do conhecimento, sem, no entanto, criar um mundo onde fosse possível este conhecimento poder se realizar. Essa condenação, aponta o autor, não foi feita apenas pela tradição protestante: “ele foi condenado por ser um produto do individualismo moderno; ele se autocondenou à pena eterna na medida em que escapou do inferno de suas aspirações irrealizadas, daquilo e só daquilo que podia encontrar no seu aqui e no seu agora.” (WATT, 1997, p. 52).

Desse modo, segundo Tavares (2007), Marlowe, através de seu Fausto, expressou sua visão de homem, que seria aquele que deveria buscar “excesso e paixão, devir e mudança, exuberância e individualismo revoltado, que expressa bem a ousada aspiração do renascimento nos campos científico, político, ético e estético” (DUARTE; FERREIRA, 2003 *apud* TAVARES, 2007, p. 308). Esta construção da visão de homem de Marlowe que teria como consequência a condenação de seu protagonista é reflexo do momento histórico em que o autor se encontrava: na chamada modernidade individualista, ainda segundo Watt (1997), havia um pressuposto de que todos os indivíduos deveriam ter direito e oportunidade de escolher suas próprias carreiras. Naquele momento, houve uma intensa expansão universitária na Alemanha e Inglaterra, no século XVI.

Com isso, apresenta-nos o autor, devido à necessidade de se ter sacerdotes educados na Igreja anglicana, houve a criação de várias instituições e o investimento em bolsas de estudos direcionadas a jovens pobres, sendo Christopher Marlowe um desses casos. Isso criava uma noção de que pelo conhecimento, ou seja, pela primazia da intelectualidade, se poderia alcançar certa autonomia, se abrindo a possibilidade de ir além da difícil realidade que se encontravam. Marlowe, no entanto, passou a integrar um grupo de escritores que “encarnavam uma espécie de reação coletiva às disparidades entre as vastas expectativas que a universidade criava e as escassas oportunidades de realização que a sociedade oferecia.” (WATT, 1997, p. 49).

Nesse contexto é que se construiu seu Fausto, que teve como base a resposta popular, que protestava contra a falta de oportunidades atrelada ao avanço do ensino superior, que prometia certa ascensão social, promessa que acabou não sendo cumprida. Esses protestos tinham como motivação, além de uma questão social, uma também ideológica (WATT, 1997). É nesse sentido, então, que Fausto encontra sua condenação com Christopher Marlowe, posto que transcende e idealiza uma concepção de conhecimento, sem, no entanto, ter condições práticas para assim colocá-lo em ação. Levar Fausto à condenação seria uma tentativa de Marlowe de não desafiar tão abertamente a doutrina cristã, segundo Watt, dado que, podemos dizer, Fausto se “conformaria” com aquilo que é imposto para ele como condição, ao se autocondenar, sendo levado à “danação eterna”, não ao conhecimento, que levaria à “revolta” contra aqueles que comandavam a sociedade:

No tocante à doutrina da danação eterna, este era um problema que Marlowe não podia resolver nem ignorar. A sociedade contrarreformista havia feito da punição eterna dos pecadores uma de suas principais armas na luta para manter tanto a moral quanto a ordem social; e por isso – como mostram, naquele período, as muitas peças sobre rebeldes, dissidentes e ateus – igualava a heresia a qualquer ato criminal e a qualquer comportamento relacionado com a traição. Marlowe passou a vida com essa sombra pairando sobre a sua cabeça; e, contudo, seria para ele excessivamente perigoso declarar de público [...] que a autonomia do indivíduo não pode coexistir com a danação eterna, em teoria – ou na prática, a menos que o indivíduo esteja a pagar o preço definitivo. (WATT, 1997, p. 57)

E disso, o próprio Christopher Marlowe sofreu efeitos. Segundo Tavares (2007), devido ao caráter crítico de sua obra, mas também à sua figura controversa, Marlowe, apesar das provas documentais incipientes, foi acusado de ser ateu ou mesmo de que estaria mais alinhado à igreja romana do que à anglicana. Além disso, foi tomado como “blasfemador, homossexual, espião e falsário. Características tão diversas que pouco críveis em uma mesma personalidade a não ser pelo fato de que, sendo todas igualmente condenáveis em seu *milieu*, ser igualmente conveniente difundi-las por seus opositores.” (TAVARES, 2007, p. 312). Devido talvez a suas ideias e obra controversas, ainda segundo Tavares (2007), Marlowe, ele mesmo, foi assassinado muito jovem, de forma misteriosa, o que expressa de modo muito preciso a condenação daqueles que buscavam uma mudança com suas ideias, sendo este também o problema desse Fausto.

Enquanto “bode expiatório” do individualismo, segundo Watt, o Fausto de Marlowe seria a figura sobre a qual seriam projetados os temores “das tendências anárquicas e individualistas do Renascimento e da Reforma; sua danação foi a tentativa da Contrarreforma de anatematizar as esperanças que uma geração mais otimista havia acariciado, e a quem a história havia lançado na decepção.” (1997, p. 58). Com isso, podemos dizer que, assim como

os outros Faustos, o de Marlowe também expressa a insatisfação concernente à época e ao contexto em que se encontrava, ainda que de modo mais discreto, devido ao que se dispõe para ele durante a narrativa, o que o faz buscar em forças demoníacas a resolução para este problema. Insatisfação, no entanto, que, por questões ideológicas, o leva à condenação, como uma espécie de “aviso” aos que iam de encontro às injustiças que ocorriam naquele contexto, apesar de, segundo Tavares (2007), ao final da narrativa, Fausto, ao ser condenado, não demonstrar um claro arrependimento pelo que fez, o que expressa a exaltação à personagem feita ao final da obra, apesar de sua condenação, conforme indicamos também com Heise (2008). Sendo assim,

É bem verdade que o resultado e a mensagem final do texto exaltem a condenação de Fausto, sendo que o contrário seria inimaginável num drama que abordasse tais questões numa Inglaterra que também perseguia implacavelmente seus hereges. Mas, no drama [...], Fausto terá a possibilidade de expressar-se em sua vontade de liberdade e de ruptura. (TAVARES, 2007)

O Fausto de Marlowe ganha sua importância neste trabalho, a partir do que apresentamos com Watt, justamente no aspecto que aqui apontamos em relação ao caminho percorrido pelo protagonista em direção ao seu trágico fim de condenação. Podemos depreender que é justamente na busca pelo caminho da singularidade de seu desejo – que encontra no demônio sua figuração – que o Fausto de Marlowe encontrou sua condenação. Apesar da tentativa de crítica que Marlowe conferiu à obra, pudemos observar a intensa moralidade ainda presente no destino de seu protagonista, que se apresentou, evidentemente, como resultado do contexto em que tal obra foi concebida.

Desse modo, na apresentação que fizemos com Watt (1997) da questão presente na construção do Fausto de Marlowe, é possível observamos que, ainda que esta versão do mito condense a problemática fáustica, o que resta ao protagonista é a submissão completa a algo que comparece a ele como um destino a ser cumprido – um destino cruel, diga-se de passagem. O “bem” e o “mal” parecem encontrar-se ainda muito bem delimitados e, talvez por isso, a condenação do protagonista se dê de modo tão evidente. Desejar, por essa lógica, conforme observamos na apresentação feita por Watt, implicaria em subverter certa moralidade absoluta imposta na sociedade, que, por consequência, significa pecar, segundo a doutrina cristã. Ao pecador, por conseguinte, resta apenas a condenação eterna, como ocorreu com o Fausto de Marlowe, afinal, pela lógica da moral cristã, que leva à condenação o acesso ao singular do desejo, “pecadores, é claro, são sempre mais interessantes do que santos.” (WATT, 1997, p. 15). Situamos isso, pois é a partir do “Fausto” de Goethe que essa lógica começará a ser questionada, justamente no ponto em que seu personagem tem a possibilidade,

diferentemente do protagonista de Marlowe, de conseguir uma redenção através do desejo. Veremos a seguir.

2.1.3 Johann Wolfgang von Goethe

A insatisfação é base do mito fáustico, que encontrará em Goethe a sua maior expressão e alcance. Ele dedica uma vida à construção de sua obra, bebendo do mito e das obras supracitadas, mas dando um caráter singular a ela: “o texto da versão goetheana incorpora a maior parte daquilo que existia tanto no *Faustbuch* quanto na peça de Marlowe, mas também oferecia muita coisa nova aos leitores” (WATT, 1997, p. 197). Segundo Heise, “Goethe contou, pois, com diferentes pré-textos na elaboração de suas variadas versões da tragédia: de 1772-1775, elabora o *Fausto zero*; em 1790, produz *Fausto, um fragmento*; em 1808, é publicado o *Fausto I* e, em 1832, o *Fausto II*.” (HEISE, 2008, s.p.). Para dar atenção ao que aqui nos interessa, nos debruçamos cuidadosamente ao que Heise relata sobre a estruturação do enredo do livro.

Em um de seus prólogos, o livro relata uma aposta feita entre o Senhor e Mefistófeles, ou seja, Deus e o demônio. O primeiro, acreditando na bondade do ser humano, enquanto que o segundo, na sua maldade; apostam a que caminho Fausto irá ao final – o do bem ou o do mal. Sobre essa cena, com Marcio Peter de Souza Leite,

[...] para Goethe Deus consideraria com admiração os esforços feitos pelo homem para ultrapassar os limites do conhecimento, e saberia do seu desejo do infinito, prometendo ao diabo que lhe concederia a alma do sábio, se ele fosse capaz de o desviar de sua tendência natural para o bem. (LEITE, 1991, p. 66).

Sendo assim, sendo admirado por tais esforços é que o homem é colocado à prova por Deus, que acreditava em sua tendência para o bem: “Fausto, portanto, é colocado em jogo como objeto demonstrativo pelo Senhor, e deve provar através de si os valores ou os desvalores da criação.” (HEISE, 2008, s.p.):

O SENHOR. Fausto conheces?

MEFISTÓFELES. O Doutor?

O SENHOR. Meu servo!

MEFISTÓFELES. Maneira singular tem de servir-vos,
Por minha fé! Não é terreno o pasto
Desse insensato; impele-o à imensidade
Agitação secreta, e quase cômico
É de sua loucura: aos céus inveja
As mais belas estrelas, e da terra
Os gozos sumos alcançar cobiça

Nem o bem próximo, nem o distante
O inquieto peito não lhe acalma.

O SENHOR. Se no erro envolvido inda me serve,
Hei de prestes guiá-lo à claridade.
Quando ao nascer a árvore verdeja,
Conhece o hortelão que flor e fruto
Em meus anos futuros há de dar-lhe.

MEFISTÓFELES. E quanto apostais vós qu'inda se perde,
Se licença me derdes de levá-lo
Suavemente pelo meu caminho?

O SENHOR. Enquanto ele viver vida terrena
Não te é proibido exp'rimentá-lo.
Está sujeito a errar enquanto luta
O homem. (GOETHE, 2016, p. 33-34)

O pacto de Fausto com o demônio, então, se dá nesse contexto. Por estar frustrado com os conhecimentos terrenos e querendo saber, de certo modo, o sentido da vida, após tudo estudar e conhecer, Mefisto a ele aparece e propõe responder a todas as suas perguntas e possibilitar a este a totalidade da experiência humana, em troca de sua alma. Fausto, por outro lado, propõe uma aposta: se Mefisto conseguir satisfazê-lo completamente, a ponto de não ter mais nenhuma indagação, este então o entregaria sua alma (HEISE, 2008):

MEFISTÓFELES. Pensando assim, bem podes arriscar-te.
Façamos o contrato! Com delícia
De meu poder verás as maravilhas:
Dar-te-ei o que homem nenhum viu.

FAUSTO. Que me hás de dar tu, pobre diabo?
[...] Mostra-me frutos
Que antes de colhidos se corrompam,
Plantas que nova folha sempre vistam.

MEFISTÓFELES. Não me aterra a incumbência, posso dar-te
Também desses tesouros. Mas, amigo
O tempo ao fim lá chega em que somente
Algum prazer gozar em paz queremos.

FAUSTO. Se jamais repousar eu sossegado
Em leito de indolência, morra logo!
Se, com lisonjas tanto me iludires
Que chegue estar comigo satisfeito,
Se com deleites logras seduzir-me,
Seja esse o meu dia derradeiro!
A aposta ofereço!

MEFISTÓFELES. Topo!

FAUSTO. Pois está dito!
Se disser ao momento quando foge:
És tão belo, demora-te! – encadeia-me,
Sucumbo satisfeito! Que então dobre
Por mim a campa de finados, cesse

O serviço que fazes, sê liberto;
 Pare o relógio e o ponteiro caia,
 De minha vida soe a hora extrema! (GOETHE, 2016, p. 90-91)

O pacto, nesse sentido, vem a partir da sede de conhecimento de Fausto, como no Fausto histórico, mas aqui, ele de fato o ocorre, a fim de responder questões existenciais de seu protagonista (HEISE, 2008). Watt (1997) aponta que, ao assinar o pacto, Fausto não crê na ideia de condenação eterna e, apesar de também ter insatisfações, não tem nenhum fascínio pela magia e não tem a pretensão de alcançar o estatuto de semideus, o que o diferencia radicalmente da versão de Marlowe. Com Leite (1991), o que está em jogo no pacto, no entanto, é justamente Fausto diante de seu destino, uma vez que, ao propor a aposta para Mefistófeles, ele se coloca em jogo para si mesmo em contraponto ao que se apresenta para ele enquanto a satisfação absoluta, oferecida por Mefisto:

Mefistófeles seria um espírito materialista e mesquinho que apenas lhe saberia oferecer os vulgares prazeres terrenos, e se ele, Fausto, encontrasse satisfação em tais prazeres, traindo assim a sua natureza espiritual, tornando-se escravo daquilo que deveria apenas constituir um instrumento para novos conhecimentos e experiências, então em nada lhe importaria o seu destino, ainda que se perdesse para a eternidade. (LEITE, 1991, p. 66).

Nesse sentido, o que se coloca em jogo na aposta é uma tentativa de Fausto de se colocar enquanto sujeito diante de seu destino. Na medida em que, ao se entregar completamente aos prazeres terrenos a ponto de não mais se reconhecer, a entrega da alma ao demônio não faria diferença, uma vez que não existiriam mais possibilidades para ele, Fausto, se movimentar diante de seu próprio desejo: “não seria o prazer que aplacaria o espírito de Fausto, mas seria o conhecimento que o faria experimentar concretamente todo o Bem e todo o Mal, sem perder a sua dimensão humana.” (LEITE, 1991, p. 69). É o acesso ao campo do demoníaco, ou seja, algo além de sua capacidade terrena, desse modo, que se apresenta enquanto a possibilidade para obter o conhecimento.

No entanto, a aposta é o que o manteria no campo daquilo que é humano, numa tentativa de se colocar enquanto sujeito perante a isso que se apresentaria enquanto uma satisfação completa, que é impossível. E daí que vem o conflito de Fausto. Nesse sentido, “Mefistófeles figuraria como a eterna inacessibilidade do desejo” (LEITE, 1991, p. 74). Inacessibilidade esta que evidenciaria, então, o sujeito enquanto faltoso. Este, enquanto tal, passa a reconhecer esta falta e a impossibilidade de acessar a satisfação completa, que o levaria a destinos catastróficos: “Se foi para esquecer a falta, para evitar o sacrifício, para se livrar do conflito de uma consciência vítima da catástrofe cristã que Fausto recorreu ao diabo,

isso significaria, dentro da posição freudiana, que se deve aprender a conviver com ele [o conflito]” (LEITE, 1991, p. 79).

Dito isso, podemos pensar no lugar que o Fausto de Goethe ocupa, tendo papel muito importante para a tradição literária. Com Pedro Heliodoro de Moraes Branco Tavares, temos que:

[...] seu Fausto, como nenhum outro é uma imensidão feita a partir das brumas mitológicas do passado pessoal, nacional e universal. Todos os Faustos, os prévios e os posteriores, de certa forma estão nesta obra magistral que ocupou toda a existência ativa de seu autor como verdadeiro *work in progress*, firmou-se como o símbolo máximo do homem alemão, mas o transcende agarrando, mesmo que por pontas, o sonho goetheano de uma *Weltliteratur* (de uma literatura mundial). (TAVARES, 2007, p. 317)

Nesse sentido, podemos pensar a obra de Goethe como um ponto a que todas as outras, mesmo as que vieram antes, fazem referência, atualizando, então, sua forma: “Para muitos analistas do tema, a obra de Goethe tem um certo caráter de S1, ou seja, de um significante mestre que, se excluindo da ‘cadeia significante’, dá sentido ao conjunto por dele se evadir.” (TAVARES, 2007, p. 317). É desse modo que, ao pensar na tradição fáustica, inevitavelmente é ao Fausto de Goethe que estaremos primariamente nos remetendo, devido a este lugar central que a obra ocupa na tradição literária.

Nos apropriando do tratamento dado à obra por Maria Cecília Marks (2012), em seu trabalho “Fausto e a representação do diabo na literatura”, podemos pensar que a obra, nesse sentido, é considerada fruto da experiência da passagem da Idade Média para a Idade Moderna, período de muitas rupturas de valores e crenças, além de avanços científicos, que se colocavam em crescente oposição aos dogmas religiosos. Nesse sentido, a obra de Goethe “reflete com profundidade esse longo e intenso percurso da humanidade e mesmo antecipa-se a acontecimentos e descobertas posteriores. Por outro lado, como um clássico, volta-se ao passado e a toda a sua carga simbólica.” (MARKS, 2012, p. 12).

Ainda com Tavares, apontamos que a discussão do Fausto de Goethe está em torno da posição do homem diante de seu desejo, aqui, o homem clássico, que diante desse desejo “transcende o conformismo cristão do mundo medieval e da fidelíssima obediência, do qual Fausto fecha as portas, sem simplesmente se alienar na produção cega do pseudopragmatismo moderno que vem assombrar o novo Fausto em seus projetos.” (TAVARES, 2007, p. 319). Este elemento, aqui, se apresenta como importante, uma vez que, de modo análogo, é o desejo de Riobaldo que se coloca em xeque em “Grande Sertão: Veredas” e a sua postura diante deste. Um certo dilema – ou uma divisão – em torno da tarefa que precisa realizar e do destino que o toma.

Outro motivo destacado por Tavares para a importância de Goethe para o mito fáustico é a forma que tratou a apropriação do protagonista de sua herança e de seu destino. Temos, então, que no início há certa hesitação do protagonista quanto a isto, que depois toma outra forma, tendo relação com a introdução do demoníaco à narrativa (TAVARES, 2007). A isto também tomamos como elemento importante, por também se apresentar no romance de Guimarães Rosa. E é nesse sentido que podemos situar que, ao tratar o tema desse modo, “Goethe, desde seu Primeiro Fausto até a enciclopédica e ao mesmo tempo caótica Parte 2, não hesita em reinventar a tradição e, nela se incluindo, reinventar-se em forma e conteúdo.” (TAVARES, 2007, p. 320).

Como já destacado, o “Fausto” de Goethe figura como fundamental para a tradição literária, logo, a questão do demoníaco e a representação do pacto também se colocam como ponto fulcral para o modo do tratamento que será dado aos outros “Faustos”, dado que é central para a construção da narrativa. Assim, retomando Marks (2012), entendemos que o escrito de Goethe, que atualiza a insatisfação do homem moderno, ao apresentar o pacto com o demônio, se apresenta enquanto um divisor de águas: “Tirando o caráter maniqueísta do pacto, de simples contraposição entre bem e mal, entre Deus e o diabo, faz com que se transmute, trazendo à tona contradições humanas e ambiguidades da vida em seu fluxo contínuo.” (MARKS, 2012, p. 12).

Retomando o que já foi ressaltado sobre o enredo do livro, no qual o desejo insaciável por conhecimento de Fausto o leva a assim realizar o pacto com Mefisto, e também o que apontamos sobre a obra ser fruto da experiência de passagem da Idade Média para a Idade Moderna, com Marks (2012) podemos entender que

O seu desejo insaciável reflete a incipiente ruptura entre um mundo feudal, organizado em pequenos núcleos, com uma estática estrutura de relações assimétricas, com indivíduos que levam uma vida repetida geração após geração, em que a fé e o temor religiosos conformam a base e os limites da experiência, e os primeiros movimentos do motor da sociedade industrial, em sua complexa, ininterrupta e perpétua aceleração produtiva e transformadora, gerada por e geradora de uma *insatisfação* que nunca se esgota.” (MARKS, 2012, p. 13, grifo nosso)

É interessante destacar esse elemento, porque ele se coloca enquanto fator central do que aqui queremos discutir com Riobaldo, o “Fausto” de Guimarães Rosa, uma vez que, diante de uma insatisfação, o protagonista de Goethe realiza assim o pacto, como reflexo de uma *divisão* causada por sua experiência mesma naquele momento. É desse modo, então, que, segundo Marks, a apresentação do pacto demoníaco no “Fausto” se dá com base “nos dilemas do homem contemporâneo, em seu desassossego, em sua sede de seguir em frente, em sua incapacidade de se deter e fruir do que o momento lhe oferece em comunhão com o cosmo, de

sua inquietação e insatisfação permanentes” (MARKS, 2012, p. 16). Há um certo dilema, então, diante de um objeto, logo, um desejo, impossível – e justamente daí surge a insatisfação –, que se reflete como fundamental para a obra e para a figuração do demoníaco, que o pacto coloca como uma possibilidade de realização. Diferentemente dos anteriores, no entanto, na versão de Goethe, ao final Fausto é salvo, encontrando sua redenção. Do que se trata isso?

Acompanhando Otto Maria Carpeaux, Goethe, nas duas partes que compõem a sua versão do mito de Fausto, expressa versões estilísticas diferentes em cada uma delas: “A primeira parte corresponde às experiências mais vitais do jovem poeta; daí o realismo pré-romântico.” (CARPEAUX, 1949, p. XXXI). A segunda parte, por outro lado, com seu caráter mais complexo e cheio de referências a diversos campos, “nasceu de especulações fora da experiência, e o resultado foi a procura de estilos, do classicismo grecizante na ‘Tragédia de Helena’ até o barroco dos actos na corte e do fim.” (CARPEAUX, 1949, p. XXXI). Sendo assim, podemos entender a diferença entre as duas partes: enquanto que a primeira seguiria uma sequência logico-cronológica mais usual, a segunda parte apresenta uma obra que transcende o estilo da época.

Isso, inclusive, colocaria em questão a condenação de Fausto: seguindo o argumento de Carpeaux, enquanto a primeira parte baseia-se no dualismo ético, que é a base da moral cristã – justamente a que teria levado os Faustos anteriores à condenação –, por outro lado, Goethe, enquanto formulava sua segunda parte, tornou-se monista, o que tornava a condenação de Fausto sem sentido: “Goethe pensava salvá-lo pelo monismo grego, o monismo estético da Beleza. Em vez disso saiu, na segunda parte, um grande poema barroco, com alusões aos poetas do catolicismo, Dante e Calderón – série de incoerências e contradições inextricáveis.” (CARPEAUX, 1949, p. XXXII). Apesar dessas contradições, no entanto, Goethe persistiu no intento de salvar seu protagonista. E aí retornamos ao período histórico em que Goethe se encontrava.

Carpeaux assinala que com a ascensão do luteranismo, a Alemanha separou-se da Igreja Romana e da cultura ocidental como um todo e com isso conquistou a liberdade filosófica e religiosa, inclusive veiculando o que seriam consideradas as maiores heresias pelo luteranismo. Com essa maior liberdade e consciência religiosa e filosófica, houve um preço a ser pago: “o servilismo político, a submissão absoluta à vontade do príncipe que representava Estado e Igreja ao mesmo tempo. Daí a incapacidade dos alemães de compreender a democracia do mundo ocidental que lhes parece tão antialemã como a Igreja de Roma.”

(CARPEAUX, 1949, p. XXXII). Portanto, essa liberdade, continua o autor, ficou limitada ao âmbito da teologia, isso entre os séculos XVI e XVIII.

Após isso, por meio da intervenção ocidental na Alemanha, passou-se a ser criada uma “visão de mundo” (*Weltanschauung*) alemã, que buscava uma aproximação com a filosofia grega, “de soberanidade do indivíduo perfeito e completo; aproxima-se o momento da ‘síntese grego-alemã’, da qual Goethe é o maior representante.” (CARPEAUX, 1949, p. XXXIII). Nessa visão, prossegue o autor, o homem poderia errar em meio aos seus esforços em busca de certa “evolução” pessoal e mesmo assim encontrar sua salvação. É aí que está, então, a redenção de Fausto, segundo Carpeaux, que expressa essa “visão de mundo” alemã: “Fausto, como um Dante moderno, não irá ‘do céu, através do mundo, para o inferno’, mas subirá ao céu. Mas não é o céu dos cristãos. É o céu grego.” (CARPEAUX, 1949, p. XXXIII). É aí que está, justamente, a singularidade do Fausto goetheano, pois o caminho para a salvação estaria não baseado numa moralidade, em que o sujeito precisa alcançar um certo ideal de conduta, mas justamente formando sua individualidade e transcendendo o conformismo cristão, seria possível alcançar a salvação (CARPEAUX, 1949). Nesse sentido, percebe-se a subversão goetheana dada ao fim de seu protagonista:

A tradição original do Fausto sustentava a ideia de que a Queda se dera por ter o homem cedido à tentação de comer o fruto proibido do conhecimento do bem e do mal; mas em Goethe *todos* os frutos daquela árvore tornaram-se bons, e certamente menos saborosos; tudo que um homem necessita é de energia para colher o fruto, e de uma digestão eficaz. Uma salvação secular está aparentemente ao alcance de todo aquele que se mantiver ativo e vigilante. A ordem e a plenitude, que nos séculos anteriores competiam à Grande Corrente do Ser, são agora consideradas, no habitual estilo romântico, como algo que diz respeito apenas à vida pessoal do indivíduo; não há virtudes nem vícios fixos. (WATT, 1997, p. 209, grifo do autor)

Nesse sentido, e isso será importante para compreendermos o pacto em “Grande Sertão: Veredas”, o que se coloca em questão em Goethe é justamente o movimento em direção à sua individualidade, ou seja, a busca pela singularidade de seu desejo, podemos dizer, conforme o que pudemos observar com os autores que acessamos e apresentamos neste tópico. A “salvação” de Fausto estaria justamente na tentativa de subversão daquilo que o colocaria diante de um destino feroz e implacável, o levando a deslocar-se para outro lugar que o permita a ativamente conquistar suas aspirações.

2.1.4 Thomas Mann

Situamos, por fim, a última obra da tradição fáustica que queremos destacar antes de nos reportarmos ao “Grande Sertão: Veredas”: o romance “Doutor Fausto”, do escritor

alemão Thomas Mann, publicado em 1947 – quase uma década antes do “Grande Sertão”. O livro, também inspirado na lenda de Fausto construída desde o século XVI, é uma versão moderna deste: conta a história de Adrian Leverkühn, um músico, sob a perspectiva e narração de seu amigo, Serenus Zeitblom. Sobre a trama, Watt apresenta resumidamente:

O equivalente ao acerto do pacto de Fausto com o Diabo (que ao contrário das versões anteriores não implica a presença de Mefistófeles) tem como cenário um bordel. Casto e inibido por natureza, Adrian é atraído ao prostíbulo por um guia diabólico; na terceira visita, embora advertido pela mulher de sua escolha, o jovem músico faz sexo com ela e contrai sífilis. Sua associação com o Diabo priva-o dos serviços de dois médicos: Erasmi, que desaparece de maneira misteriosa, e Zimbalist, que vai para a prisão. (WATT, 1997, p. 243)

Acompanhando a narrativa de Mann (2000), depois disso, Leverkühn desiste de tratar a sífilis e, com o decorrer do tempo, vai ficando com sequelas por conta da doença não tratada. Por conta disso, num momento em que se encontra acometido de uma febre, quando a doença está prestes a tomá-lo por completo, o músico recebe a visita do Diabo – apesar de, como bem apontado por Watt, não se tratar da conhecida figura de Mefistófeles, como nas versões anteriores. Devido ao estado em que se encontrava Leverkühn, ou seja, quase moribundo e acometido dessa febre, coloca-se em questão por Serenus, narrador do romance, se a visita do Diabo realmente aconteceu ou se se tratou de um delírio do músico, pois o narrador só tem acesso a um relato escrito feito pelo próprio Leverkühn, após a curiosa visita. Sendo assim, o narrador relata sua incredulidade e, ao mesmo tempo, sua dúvida sobre o ocorrido:

Um diálogo? Foi realmente um diálogo? Eu deveria estar louco para crer nisso. E, por essa razão, não posso tampouco acreditar que Adrian, no fundo de sua alma, tenha considerado real o que via e ouvia, seja enquanto o via e ouvia, seja mais tarde, quando o assentava no papel – não obstante o cinismo com que o interlocutor tentava convencê-lo de sua presença objetiva. Se, todavia, este não existia – e me horrorizo ao admitir, ainda que apenas condicionalmente, a possibilidade de sua existência real! – é pavorosa a ideia de que também aqueles argumentos cínicos, aqueles escárnios, aquelas trampolinices tenham brotado da própria alma do acossado... (MANN, 2000, p. 312)

Se a aparição foi real ou se foi apenas um delírio febril, isso não importa em termos práticos para a nossa discussão. O que importa na construção realizada é que, no diálogo com o Diabo, Adrian Leverkühn realiza o pacto com ele: vende sua alma em troca da garantia de mais vinte e quatro anos de vida e êxito em sua criação musical, sob a condição de não poder mais amar. Não nos estenderemos na cena do pacto em si, mas tentaremos compreender, assim como realizado com as outras obras, do que se trata a construção de

Mann em torno deste elemento da tradição fáustica e o que ela expressa diante do contexto em que se encontrava na ocasião da elaboração do romance.

Acompanhando a apresentação de Jorge de Almeida (2015), denotamos que Mann encontrava-se na Alemanha que se deparava com a ascensão do nazismo. Nesta época, cheia de ambiguidades, “uma cultura humanista marcada por elevados valores universais [...] havia cedido lugar a um nacionalismo bárbaro e racista, obrigando intelectuais ‘bondosos e humanistas’ [...] a levantar a voz em defesa de uma outra Alemanha, cada vez mais distante.” (ALMEIDA, 2015, p. 595). Dentre esses intelectuais, encontrava-se Mann, que, devido às suas críticas a Hitler, foi perseguido, tendo, em 1933, seus livros queimados por estudantes nazistas. Devido à persistência das perseguições e ameaças, teve que se mudar, em 1938, para a Suíça e, diante da guerra iminente que assolaria a Europa, posteriormente se mudou para os Estados Unidos (ALMEIDA, 2015).

Com o decorrer da guerra, segue o autor, e a entrada dos Estados Unidos no conflito, Mann, que foi convidado pela BBC a participar de uma série de transmissões radiofônicas, se tornou porta voz dos valores humanistas e da resistência contra Hitler, que seria o caminho necessário para o fim do terrível período em que se encontrava a Alemanha: “relembrava os valores humanistas da ‘verdadeira’ tradição alemã e conclamava seus compatriotas à resistência e revolta contra Hitler, em busca de uma ‘paz justa’, do ‘respeito entre os povos’ e mesmo ‘da salvação da Alemanha’.” (ALMEIDA, 2015, p. 597).

Almeida descreve que em ocasião de reuniões que, por vezes, ocorriam entre os exilados europeus nos Estados Unidos, dentre eles o próprio Mann, discutia-se o prosseguimento da guerra e, com isso, o papel que a arte poderia ter diante de tão terrível realidade. Os questionamentos direcionados a Mann “passavam por uma tentativa de compreender ‘o que havia dado errado’, e também se ainda seria possível, superada a grande tragédia, contribuir artisticamente para a necessária continuidade de sua importante tradição humanista.” (ALMEIDA, 2015, p. 597). Há aí, então, a contraposição entre o pensamento humanista e sua estética e à própria estética advinda da ascensão do nazismo, que influenciou, inclusive, na arte. Veremos a seguir. Sendo assim, sobre o contexto em que se encontrava Mann,

[...] podemos entender melhor como o seu Fausto é ambientado não no entre-eras Média e Moderna, mas num mundo contemporâneo, seu, que tem o sentido do apocalíptico em si e se questiona justamente sobre as possibilidades futuras: políticas, artísticas, econômicas – resumindo – socioculturais. Cabe lembrar que apocalíptico não é o mesmo que escatológico, não se trata necessariamente de um fim dos tempos como o do clima vivido na Alemanha da Reforma, mas certamente o

fim de uma era. Mann busca trazer o Fausto para um presente habitado por sintomas que denunciam um *status quo* malsão. (TAVARES, 2007, p. 334)

Assim, o autor decide começar escrever “Doutor Fausto”, projeto que havia tentado começar outras duas vezes anteriormente, mas foi abandonado, no qual tentaria responder o que teria levado a humanidade a esta guerra, focado nas “contradições espirituais” que a haviam iniciado: “escolhe um artista como protagonista, mas decide compor seu romance sobre a vida trágica de um músico, reconhecendo na história da ‘arte sonora’, assim como ocorria nas artes mefistofélicas, um elemento tipicamente alemão que convinha ao seu propósito.” (ALMEIDA, 2015, p. 598). É aí que passa a ter o esboço para a construção de sua versão do mito fáustico.

Nesse contexto, em maio de 1943, Mann começa a escrever o seu romance e decide contar a história através do ponto de vista de Serenus Zeitblom, amigo do protagonista. Ao fazer isso, ou seja, dividir seu próprio ponto de vista com a personagem, Almeida aponta que Mann estaria colocando em xeque seus ideais sobre a tradição humanista e também suas próprias concepções estéticas. Sobre isso, Tavares aponta o caráter por vezes autobiográfico de Doutor Fausto, o que explica também a divisão das personagens – o protagonista e seu amigo, o narrador: “Mann assume ter criado Zeitblom, o narrador, por uma espécie de temor de encontrar seu duplo em Adrian Leverkühn, o próprio protagonista que, segundo afirma, tinha muito de si mesmo.” (TAVARES, 2007, p. 354). Sendo assim, “O confronto de mentalidades e as incompreensões entre a perspectiva do narrador e as falas e obras de seu amigo músico possibilitam uma visão interna das contradições da crise da cultura e dos impasses da arte moderna.” (ALMEIDA, 2015, p. 600). Isso também expressa, segundo Tavares (2007), que o próprio Mann coloca em evidência e inclui a sua participação na problemática que ali estava retratando, bem como seus próprios enigmas e contradições em torno dessa problemática.

Esses impasses, segundo Almeida (2015), dizem respeito ao fato de que o romance, enquanto gênero literário, estava em crise naquele momento: visto como um gênero ultrapassado pelas consequências políticas da história em curso – de modo especial, a ascensão do nazismo –, e também o desenvolvimento da própria literatura moderna. Então, prossegue o autor, a construção de “Doutor Fausto” por Mann, em sua arquitetura, expressava essa contradição como uma espécie mesmo de “resistência” e crítica do próprio autor, que era contra estas soluções vanguardistas dadas à questão, que classificavam os fundamentos da arte europeia como “burgueses”, o que seria uma visão ingênua dada à questão (ALMEIDA, 2015). Por isso, “Mann insistia na defesa de uma literatura – ‘burguesa’, pois não haveria

outra – capaz de explicitar no interior de suas próprias obras os problemas formais e históricos que a afetavam.” (ALMEIDA, 2015, p. 599). Essa contradição foi expressa no romance por meio da contraposição entre o personagem principal e o narrador:

Serenus Zeitblom, autor das memórias do amigo, traz no nome suas características: um sereno humanista, professor de estudos clássicos no liceu, cidadão exemplar, “digno, culto e cômico”. Em suma, um defensor tradicional da “cultura” e de seus “valores elevados”, que descreve com fidelidade e amor a trajetória do amigo, mas claramente não compartilha ou mesmo entende o significado de suas obras, ideias e atitudes. Adrian Leverkühn, por outro lado, “arguto para a vida” — numa tradução aproximada de seu nome —, é um estudante de teologia convertido à música, formado na tradição do romantismo tardio alemão e progressivamente levado a superar os limites históricos de sua arte, terminando como um vanguardista que, a cada nova obra, destrói as expectativas de seu público — e as do próprio amigo Serenus, para quem a arte deveria ser objeto de contemplação desinteressada e motivo de genuína emoção estética diante do belo. Essa oposição percorre todo o romance, explicitada nos saraus, salões e debates entre os dois amigos e seus professores. (ALMEIDA, 2015, p. 600)

Almeida aponta que é impossível ao narrador compreender o “espírito fáustico” de Leverkühn, que é expresso por Mann de maneira irônica, colocando o protagonista como um “herói de nosso tempo”, expressado principalmente pela admiração e amor que Serenus cultiva por essa figura contraditória. Desse modo, essa ironia, “expõe a própria dialética geral da cultura, afetada pela estetização nazista, pela indústria cultural e pelas afrontas das vanguardas.” (ALMEIDA, 2015, p. 601). Sendo assim, sobre a construção de seu protagonista, “Adrian, segundo as variadas análises da obra de que dispomos, hora é visto como o representante centralizador do destino alemão, hora como ‘sintoma’ de algo que se produz de modo singular como saída para este contexto.” (TAVARES, 2007, p. 338). Essas constantes contradições presentes no romance podem ser expressas, em termos gerais, acompanhando o argumento de Almeida (2015), na “dialética entre o culto da tradição e o impulso modernista em direção ao novo, evidenciada pela implosão – ‘vanguardista’, ‘revolucionária’, mas também ‘fascista’ – das formas herdadas e reconhecíveis, tanto na sociedade quanto na política e nas artes.” (p. 602).

É diante dessa série de contradições, representadas pela dupla de protagonistas, que Thomas Mann inclui o tema do pacto demoníaco, que ocorre durante um longo diálogo do Diabo com Leverkühn. Ao recorrer ao mito de Fausto em sua obra, Almeida indica que Mann coloca em jogo uma série de sentidos que tem como base a contradição entre a tradição coletiva e a modernidade individualista: “No *Doutor Fausto*, o mito, em sua transposição musical, assume a forma de um tema com variações: mito nacional alemão, expõe o destino trágico da nação em guerra, lembrando a peculiar relação da Alemanha com a estetização religiosa da violência” (ALMEIDA, 2015, 603-604). Sendo assim,

O que Thomas Mann nos fornece neste romance é a análise da problematidade de toda a arte moderna, ele mostra como o momento puramente subjetivo, o afastamento de toda coletividade, o desprezo por toda comunidade, surge, por um lado, como consequência necessária do moderno individualismo burguês do período imperialista; e mostra como, também necessariamente, se anulam todos os vínculos – velhos e novos – com a sociedade na própria obra. (LUKÁCS, 1965, p. 202)

É dessa relação com a Alemanha em guerra, tomada pelo nazismo, que, segundo Watt (1997), Mann recorre à primeira versão do Fausto que situamos, a escrita pelo autor anônimo. Recorre a ela, como uma “vontade de reencontrar suas nítidas e firmes perspectivas morais.” (WATT, 1997, p. 246), dando ênfase à punição de seu protagonista: contrair a sífilis, sob essa perspectiva, prossegue Watt, se equivaleria à morte e condenação eternas que se resultam do pacto realizado com o demônio nas primeiras versões do mito, como uma tentativa do autor de levar o protagonista a um castigo mortal. Essas tendências à punição presentes em Mann e expressadas em “Doutor Fausto”, correlacionadas à história da Alemanha, “afloraram quando, após ouvir as notícias sobre o bombardeio da Buddenbrookhaus, em Lübeck, sua cidade natal, disse francamente que aquele era um justo castigo por todo o mal que a Alemanha havia feito aos outros” (WATT, 1997, p. 248).

Sobre a escolha da sífilis como a doença que acometeria o seu protagonista, temos as palavras do próprio Mann, destacadas por Tavares: “Figura do artista sifilítico: como o Doutor Fausto pactuante com o demônio. O veneno funciona como tóxico, estimulante, inspiração. Num arrebatador e maravilhoso entusiasmo (Begeisterung), ele cria obras geniais, maravilhosas e o diabo o conduz pela mão.” (MANN, 1947 *apud* TAVARES, 2007, p. 336). Isso evidenciaria o “mal criativo” expresso no romance, em que o autor insere uma doença por trás do processo criativo de seu protagonista (TAVARES, 2007). A escolha da sífilis não se deu em vão, uma vez que entre os séculos XIX e XX esta doença era vista como motor da criatividade e da intelectualidade, além de ser associada a figuras que não se importavam com as consequências de seus atos, tais como Adrian Leverkühn, que é visto como um gênio absoluto, mas que não possui quaisquer escrúpulos morais, sejam eles estéticos ou existenciais (MISKOLCI, 2003 *apud* TAVARES, 2007).

Diante dos horrores causados pela guerra e o engajamento de Mann contra a ascensão nazista e sua estética, Watt (1997) pontua que o autor fez um grande esforço para realizar um paralelo entre a história da Alemanha e a de Leverkühn, colocando o destino deste último como um reflexo do que ocorria em seu país. Assim, “o objetivo de Thomas Mann com seu *Doktor Faustus* é o de mostrar como o mal não ‘remediado’ ou mal curado do fim da Idade Média retorna nos seus dias, na Alemanha que antecede a Segunda Guerra.” (TAVARES, 2007, p. 335). Desse modo, no que diz respeito à contraposição realizada entre

os dois personagens principais – Serenus, o narrador, e Adrian, o protagonista – nos faz entender os motivos que levaram Adrian à condenação ao final da narrativa, que Watt caracteriza ao nível da “tragédia”, referindo-se também à condenação da própria Alemanha:

Serenus é a voz cotidiana da razão; ele pode ser tratado de modo irônico, mas os seus julgamentos, mesmo quando limitados [...], são humanos e verdadeiros; e ele nos faz ver que o pacto de Adrian com o Diabo foi uma ilusão fatal, como o do povo alemão com Adolf Hitler. (WATT, 1997, p. 251).

Nesse sentido, em “Doutor Fausto”, o pacto com o demônio condensaria uma problemática em que, ainda que a personagem queira resolver uma inquietação pessoal, como nas versões anteriores do mito, acaba, acompanhando o argumento de Lukács (1965), servindo a um fim que aniquilaria a própria possibilidade de liberdade, ou seja, do movimento e do advento do próprio sujeito, que, tomado pelos ideais da sua produção artística absoluta, acaba não tendo a possibilidade de desejar, sendo impedido como condição para poder criar e alcançar este ideal de perfeição, que também o subjuga: “Sua música obedece rigorosamente àquilo que ele considera como um autônomo e obrigatório domínio da ordem, que na verdade é arbitrário, e teoricamente exclui a expressão emocional do indivíduo.” (WATT, 1997, p. 252). Isso expressa o conflito e ambivalência da própria personagem: “Em resumo, ele é romântico em sua visão absolutista dos direitos do gênio, mas demoníaco em sua música e sua vida.” (WATT, 1997, p. 252). É nesse sentido, então, que, ainda com Watt, Serenus seria levado a fazer, ao final da narração, a identificação última entre Andrian Leverkühn e a Alemanha, ambos levados ao destino de condenação: “Que Deus tenha misericórdia de vossas pobres almas, meu amigo, minha pátria!” (MANN, 2000, p. 709), o que expressa a feitura do pacto sendo direcionado ao puro aniquilamento e à condenação eterna.

Conforme o que apresentamos com os autores que convocamos neste tópico sobre o Fausto de Mann, pudemos denotar um tratamento bastante específico dado ao mito de Fausto por Thomas Mann. O dilema fáustico ainda se apresenta, assim como pacto com o demônio. No entanto, o fáustico em Mann parece tomar outra dimensão quando pensamos no contexto em que a Alemanha se encontrava à época, com a ascensão do nazismo e o pacto da Alemanha com Hitler. Ainda que, no romance, o pacto de Adrian Leverkühn com o demônio compareça na tentativa de resolver um dilema do protagonista e este consiga, de certa forma, seu objetivo, não é algo que possibilite o movimento e o acesso à singularidade do desejo. Em “Doutor Fausto”, paradoxalmente, o acesso ao campo do desejo parece aniquilar o próprio desejo e o movimento do sujeito em direção à sua singularidade, na medida em que busca um

acesso absoluto e sem faltas a este desejo, o que o faz ganhar outra dimensão, ou seja, não mais de desejo, mas de gozo.

Seguindo esta argumentação e ainda o que foi apresentado com os autores convocados, observamos que a condenação aqui tem outro estatuto: não se trata da moralidade cristã, mas sim uma condenação relativa à tentativa de uma satisfação tão absoluta que não permite o movimento do sujeito em direção à sua própria singularidade. Temos aqui, então, outra problemática presente no tratamento do demoníaco: não o impedimento do acesso ao desejo, mas quando este acesso é tão absoluto que busca não à criação de algo novo, mas sim o ordenamento a algo que se direciona a um gozo total, sem a possibilidade de outra resposta senão ao aniquilamento do próprio movimento, ou seja, da completa submissão a um ordenamento vindo desde fora, que leva à condenação eterna. Esta afirmação se apresenta como central no tratamento que daremos ao problema fáustico em “Grande Sertão: Veredas”.

2.2 O “Fausto” de Guimarães Rosa

Assim, a partir do que situamos sobre o tratamento do mito na tradição literária, destacamos como a construção da cena do pacto é feita por Guimarães Rosa em seu romance, mas de maneira a atualizá-la ao seu modo, recorrendo aos elementos possíveis no contexto do sertão narrado por Riobaldo durante a narrativa. Para isso, apontamos a passagem que abre o romance, para assim empreender esta discussão. Ao início, Riobaldo relata:

– Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvore, no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade. Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, erroso, os olhos de nem ser – se viu –; e com máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar. Mesmo que, por defeito como nasceu, arribitado de beijos, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: determinaram – era o demo. (ROSA, 2015, p. 19)

Este relato inicial é importante para ressaltar a presença do maligno na obra, personificada no nascimento de um “bezerro erroso”. Para Marcus Vinícius Mazzari, isto já se dá como a forma de atualização de um estilo. Ressalta o romance “Doutor Fausto”, de Thomas Mann. Em uma nota de rodapé, Mazzari ressalta que o autor mineiro “teria também se impressionado [...] com o *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, lido na Europa, de tal forma que o romance se incorporou à novela [a concepção original do *Grande sertão*], ou à sua ideia, antes que a mesma tomasse forma escrita.” (HAZIN, 1991 *apud* MAZZARI, 2010, p. 24). É interessante notar, aqui, a influência não só do “Fausto” de Goethe na concepção do romance rosiano, mas também na atualização da história do pactário feita por Thomas Mann,

seu contemporâneo, através de seu personagem em “Doutor Fausto”, o compositor Adrian Leverkühn.

É, então, que Mazzari, através da cena inicial de “Grande Sertão”, faz seu primeiro apontamento sobre a atualização rosiana do mito, a partir do romance de Mann, se utilizando do seguinte trecho de “Doutor Fausto”: “Tinha ele sua origem no *De civitate Dei*, de Agostinho, e rezava que Cam, filho de Noé e pai do mago Zoroastro, houvesse sido o único homem que ria ao nascer, o que só podia ter ocorrido com a ajuda do Diabo.” (MANN, 2000, p. 122). Tendo em vista essas duas passagens de ambos os romances, Mazzari aponta que essa comparação poderá ser uma contribuição para o esclarecimento de alguns aspectos fundamentais do romance de Rosa,

[...] em especial a modulação literária de seu *leitmotiv* dominante, que se insinua logo na carantonha do ‘bezerro erroso’ que, nascido com os beijos arrebitados, ‘figurava rindo feito pessoa’. Sobre essa imagem de abertura do *Grande sertão* o narrador alemão [Mann] pode lançar surpreendente luz à medida que relaciona o riso no momento do nascimento com a ação do demônio (MAZZARI, 2010, p. 24-25)

É importante situar isso, na medida em que, tanto Mann quanto Rosa, fazem referência ao riso como algo demoníaco, sendo, desde o início, algo que Rosa estabelece como propulsor do romance. Desse modo, pode-se entender, a partir de Rosa e da leitura feita por Mazzari (2010), que o demoníaco não se apresenta da mesma forma como nos mitos anteriores, de modo especial no poema de Goethe, no qual o demônio aparece como figura explícita ao personagem; no romance de Rosa, pode-se entender a figuração do diabo no próprio homem, quando Riobaldo mesmo o afirma: “o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem – ou é homem arruinado, ou homem dos avessos.” (ROSA, 2015, p. 21), e também em coisas do próprio cotidiano, aqui, no sertão que castiga, personificado, por exemplo, no “bezerro erroso” ou na constante repetição do que veio a se tornar o subtítulo do romance: “*O diabo na rua, no meio do redemoinho...*” (ROSA, 2015, p. 19, grifo do autor).

Esta figuração construída pelo narrador se dá como uma tentativa de simbolizar o impossível de ser simbolizado na experiência mesma do sertanejo, porque “O sertão está em toda a parte.” (ROSA, 2015, p. 19), o que torna esta experiência inexplicável e fora daquilo que é possível integrar ao pensamento e à própria linguagem. Sendo assim, estando o sertão em toda a parte, o diabo também o está, na medida em que todos os absurdos que ali ocorrem só poderiam ser explicados como frutos de sua ação. Ele, o diabo, estaria, então, “nas criaturas, nas mulheres, nos homens. Até: nas crianças – eu digo. Pois não é ditado: ‘menino – trem do diabo’? e nos usos, nas plantas, nas águas, na terra, no vento... Estrumes.” (ROSA, 2015, p. 21). Desse modo,

Introjeta-se assim o que num primeiro momento terá nascido do movimento inverso, ou seja, a exteriorização antropomorfizante de ações e tendências humanas. Por um lado, portanto, o diabo não existe, pois do contrário [...] ninguém estaria mais apto a confrontá-lo do que o próprio narrador. Pelo outro lado, porém, a dialética sertaneja de Riobaldo postula na sequência que o diabo se manifesta não apenas nos homens, mulheres e crianças, mas também nos bichos [...], assim como nos reinos vegetal [...] e mineral. (MAZZARI, 2010, p. 33).

Podemos situar, nesse sentido, o sentimento de Riobaldo de que o demônio não existe como figura, mas naquilo que o rodeia: o próprio sertão e nas atitudes dos homens. É interessante notar que o próprio narrador também o aponta na passagem que encerra o romance, negando a existência do diabo e atribuindo o que assim o ocorre no sertão ao “homem humano”: “Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia.” (ROSA, 2015, p. 492). Se faz presente, inclusive, a repetição do neologismo *nonada* como abertura e fechamento da narrativa.

Sobre isso, Nilce Sant’Anna Martins faz uma pequena consideração, ao definir que *nonada* é “Nada; coisa sem importância. [...] É a pal.[avra] que abre o romance, constituindo sozinha a primeira frase e a primeira estranheza e está também no último parágrafo.” (MARTINS, 2001, p. 354). Podemos dizer que essa estranheza se refere à própria constatação do narrador da presença do demoníaco nesse cotidiano e no homem, mesmo com sua constante dúvida sobre a existência dessa figura, que se evidencia no que parece uma incapacidade de dar explicação a isto, quando afirma: “O senhor tolere, isto é o sertão.” (ROSA, 2015, p. 19).

Apontamos, então, um problema importante, presente na obra de Guimarães Rosa, e que se mostrará como um motor para como o autor apresentará o demoníaco em “Grande Sertão”: a forma como Rosa constrói e retrata o próprio sertão e o que ocorre nele. Ana Paula Pacheco (2008) nos indica este problema, quando nos apresenta a subversão que Guimarães Rosa realizou em relação à própria noção de literatura “regionalista”.

Rónai (2005), antes, nos aponta que, apesar de comparecer na literatura como “regionalista”, nosso autor se encontra numa espécie de “fronteira” dessa literatura, pois não se limita a se utilizar dos recursos estéticos desta, quais sejam: “servir-se da linguagem regional indistintamente em todo o livro, restringi-la à fala das personagens, ou substituí-la integralmente por uma linguagem literária, convencional.” (p. 32). Rosa teria se servido de uma quarta alternativa, segundo Rónai, que “consistia em deixar as formas, rodeios e processos da língua popular infiltrarem o estilo expositivo e as da língua elaborada embeberem a linguagem dos figurantes.” (2005, p. 32). Há, desse modo, um modo de habitar

a construção literária em que as fronteiras entre a norma “cultura” e a “popular” são borradas, conforme destaca, por fim, Pacheco, ao apontar que a literatura de Rosa:

[...] consistia em eliminar a distinção linguística entre narrador culto e personagens locais, tal qual ela se dava nos relatos da maioria da ficção regionalista ao longo do século XIX, que fazia do “outro”, o habitante do interior brasileiro ou do sertão mais recôndito, figura pitoresca. Do ângulo dos regionalistas, aliás, o homem “de lá” era a representação do que precisava ser civilizado, seja porque sua “barbárie” era consequência do não-esclarecimento, seja porque sua “candura” precisava das armas da razão e da cultura para desenvolver-se... (PACHECO, 2008, p. 180)

Sendo assim, a subversão realizada por Rosa consiste justamente em borrar este distanciamento – aqui, principalmente o distanciamento linguístico e cultural – dado entre o homem do interior e o da capital. O crítico Antonio Candido (1994), em suas considerações sobre “Sagarana”, primeiro livro de Rosa, publicado em 1946, nos mostra que o autor realiza este feito construindo certa regionalidade que transcende a própria região que ali ele está retratando: “A província do sr. Guimarães Rosa – no caso, Minas – é menos uma região do Brasil do que uma região da arte, com detalhes e locuções e vocabulário e geografia cosidos de maneira por vezes irreal, tamanha é a concentração com que trabalha o autor.” (CANDIDO, 1994, p. 64). Isso é realizado, ainda segundo o crítico, em momentos em que Rosa usa e abusa de diálogos, nos quais seus personagens exageram na utilização de provérbios e parábolas, “como se alguém falasse no mundo desse jeito.” (CANDIDO, 1994, p. 64), ou ainda no grande detalhamento que dá à descrição da flora e da fauna da região, o que confere ao sertão construído por Rosa uma singularidade impossível de ser apreendida senão pelo contato com sua literatura. Sendo assim, falando especificamente sobre “Sagarana”, mas que aqui podemos aplicar a toda a vasta obra de Guimarães Rosa, Candido conclui que “não é um livro regional como os outros, porque não existe região alguma igual à sua, criada livremente pelo autor com elementos caçados analiticamente e, depois, sintetizados na ecologia belíssima das suas histórias.” (CANDIDO, 1994, p. 64).

Pacheco (2008) recoloca, então, que essa subversão realizada por Rosa retira o exotismo antes conferido ao sertão, o colocando no campo do universal: “O sertão é do tamanho do mundo.” (ROSA, 2015, p. 71). Com esta colocação da autora, denotamos então que os causos e dilemas que acontecem no sertão não o ocorrem apenas por ser uma região “distanciada” ou “exótica”, aspecto evidenciado pelo regionalismo anteriormente. Borrando esta fronteira entre “sertão” e “centro”, Rosa coloca em evidência que o que ali ocorre passa a configurar como um problema não só daquela região, mas do ser humano enquanto tal, independentemente de onde vive e da região onde se encontra. Daí o seu caráter universal: “A

formulação rosiana do problema [...] é também, sem prejuízo do esteticismo, uma leitura da modernização brasileira, vista pelo ângulo da região.” (PACHECO, 2008, p. 180).

Este aspecto é central, pois é a partir dele que poderemos compreender o modo como Rosa trata o demoníaco. Esta recolocação de se ver o advento da modernização pelo ângulo do sertanejo, agora recolocaria em outro lugar, ainda segundo Pacheco (2008), o habitante do Sertão, de modo mais específico o pobre, devido a mudanças trazidas também pelo capital e pelas desigualdades sociais inerentes à modernização. Rosa trata disso de modo muito específico, quando coloca Riobaldo – um homem do sertão – para contar sua história para o interlocutor, que é “doutor”, homem da cidade: “Sou só um sertanejo, nessas altas ideias navego mal. Sou muito pobre coitado. Inveja minha pura é de uns conforme o senhor, com toda leitura e suma doutoração.” (ROSA, 2015, p. 24). Isso, segundo Pacheco (2008), coloca em evidência que a construção estética de Guimarães Rosa, por meio de sua criação linguística, une aquilo que seria advindo de uma norma “cultura” da língua, representada pelo doutor, com o que se apresentaria como uma língua mais “popular”, representada pelo sertanejo. Essa construção estética, desse modo, aponta para

[...] carências *efetivas* de um país cujo processo de modernização se fez com base no atraso. Isto é, o processo da modernização brasileira que também chega aos lugares mais distantes dos centros é abordado de maneira específica, conjugando-se ao modo corrente da população mais pobre pensar seu destino, não como história, mas como fatalidade, o que desloca para as esferas divinas o ideal de superação dos problemas materiais. (PACHECO, 2008, p. 181)

Sendo assim, é pensando na forma que essas mudanças advindas com a modernização do sertão ocorreram, conforme apontamos, que podemos pensar nas consequências para a apresentação do demoníaco na obra. Sendo uma modernização feita com base no atraso, o que leva a população sertaneja a pensá-la como “fatalidade”, como “destino”, colocando na providência divina a superação dessas fatalidades, como apontou a autora, podemos pensar que, de modo análogo, a ocorrência de tais fatalidades só poderiam ser explicadas por ação do demônio, posto que é constante a oposição feita pelo narrador entre Deus e demônio. É por isso então que, como sertanejo, Riobaldo estaria contando sua história nesses termos.

Acompanhando o que apontamos acima com Pacheco (2008), podemos denotar que o demoníaco, então, se apresenta no sertão como consequência também da impossibilidade de o narrador conseguir se implicar em sua própria história e nas constantes mudanças culturais e sociais que assim estão ali ocorrendo, devido à modernização. Tomando as suas mazelas como frutos do destino, o narrador se coloca numa posição passiva diante de

tudo o que ali ocorre: “O senhor tolere, isto é o sertão.” (ROSA, 2015, p. 19). Destino inevitável e que não pode ser explicado senão por ação de forças externas, demoníacas, tirando das mãos do narrador a implicação em suas próprias ações e nas consequências delas. Sua história não é sua – é uma sina.

Com Benedito Nunes (2019), em seu artigo “A matéria vertente”, podemos pensar que este modo de construir o problema do demoníaco na obra se deve ao fato de Guimarães Rosa o tempo todo dar uma primazia ao plano metafísico-religioso, que se integra à poesia, ao enredo e ao cenário que constrói da realidade sertaneja. Esta articulação é o que nos permite observar e diferenciar a obra de Rosa das outras obras da tradição fáustica, posto que, ainda que as obras se aproximem no tema do pacto demoníaco, é justamente essa primazia ao plano metafísico-religioso no contexto do sertão brasileiro que torna a figuração do pacto demoníaco tão diferenciada em “Grande Sertão: Veredas”, se o compararmos com as outras obras, na medida em que, ao protagonista, o que vai se colocar em questão é se de fato o pacto se concretizou. Isso nos ajuda a pensar, então, sobre a forma como a Riobaldo é possível narrar posteriormente o modo como se coloca frente a este acontecimento e as consequências disso para a sua elaboração e sobre sua implicação no que ocorreu e nos atos que cometeu durante a sua travessia.

O artifício utilizado por Guimarães Rosa para tal, ao construir o romance, é, ainda segundo Nunes (2019), recorrer à epopeia cavaleiresca, que é desenvolvida em três etapas, em que 1) uma jornada é apresentada ao protagonista, na qual infortúnios e aventuras a integram, até que 2) desemboca numa batalha necessária e mortal contra um inimigo, finalizando com 3) a constatação da missão heroica que se realizou. Nunes (2019) ainda nos chama atenção para o fato de que o que Guimarães Rosa realiza, no entanto, enquanto romancista moderno, é transpor esta forma para o plano introspectivo, da reflexão do narrador sobre a sua jornada, no qual Riobaldo, narrador em primeira pessoa, passa a questionar o sentido de seus atos e, inclusive, a própria existência do demônio:

O cenário e a realidade regionais desdobram-se no Sertão da aventura humana. Na paisagem sertaneja localizam-se as “regiões” ética e espiritual. A poesia, como ação verbal, entrama-se à ação propriamente dita, de que o enredo é o esqueleto épico, ao mesmo tempo aventura e busca do personagem-narrador em função do mito (o Pacto com o demônio) que as mobiliza, gerando um *ethos*, um modo de ser e de agir levado ao plano reflexivo. O mito cristão-medieval do Tentador é excedido pelo *demoníaco*, no sentido que Goethe deu a esse termo: força obscura, contraditória, transcendendo a individualidade de que emana, oposta à ordem do mundo e entrecruzando-se com ela[.] (NUNES, 2019, p. 471-472, grifos do autor)

É interessante apontar, inclusive, uma construção curiosa feita na narrativa por Guimarães Rosa, que diz respeito à forma com que o narrador se refere ao demônio durante o

seu relato, se utilizando de nada menos do que 92 nomes diferentes para poder citá-lo⁷ (MARTINS, 2001), o que evidencia a dificuldade do protagonista em definir a existência ou não deste.

Quando questionado por quem o escuta sobre estas inúmeras nomeações, Riobaldo prontamente rebate: “Doideira. A fantasiação. E, o respeito de dar a ele assim esses *nomes de rebuço*, é que é mesmo um querer invocar que ele forme forma, com as presenças!” (ROSA, 2015, p. 20, grifo nosso). Sendo os *nomes de rebuço* nomes disfarçados dados ao demo, como um recurso eufêmico encontrado pelo narrador para a ele se referir (MARTINS, 2001), podemos afirmar que não há apenas uma dificuldade por parte de Riobaldo em definir a existência ou não do demônio, mas também uma tentativa até mesmo de apaziguar, ou em outros termos, de afastar ou até *negar* esta existência. Recolhendo as pistas dessa passagem, denotamos que o narrador mesmo se contradiz, pois ao mesmo tempo em que estes vários nomes inventados negam ou afastam a existência do demo, também desvelam um desejo de que ele assim tome forma e se faça presente, evidenciando que o demônio comparece como o desejo do narrador, que ele também não tem condições de reconhecer e nomear, por isso o afasta.

Isso comparece como consequência da forma que Guimarães Rosa constrói a narrativa do romance, colocando o narrador mesmo o tempo todo diante de ambivalências, não só em relação ao demônio, mas também ao desejo e à própria experiência. Desse modo, é assim que o autor, de início, se apropria da figura do demoníaco do mito fáustico, numa atualização singular deste no contexto do sertão brasileiro. Sobre esta figura, então, nas várias retratações do mito fáustico e em “Grande Sertão: Veredas”, Mazzari destaca:

Começando com essa máscara grotesca do bezerro figurando esgar humano, várias são as faces com que o demo vai assomando no relato de Riobaldo; contudo, o tom unificador que o atravessa da primeira à última palavra, movimentando-se sempre no âmbito do sério [...], não deixa nenhuma dessas “faces” resvalar pelo burlesco, conforme se observa por vezes na *Tragicall History of the Life and Death of Doctor Faustus*, de Christopher Marlowe, ou pelo irônico e jocoso, como ocorre com o diabo de Thomas Mann e, incontáveis vezes, como o Mefisto goethiano. É, sobretudo, sob o signo do “ominoso” que parecem articular-se as figurações demoníacas no *Grande sertão*, mesmo quando se impõe a impressão do riso (MAZZARI, 2010, p. 26)

⁷ A título de curiosidade, “Aqui vai uma relação de boa parte deles: Anhagão, Aquele, Barzabu, Berzebu, Belzebu, Bute, Capiroto, Ele, o Arrenegado, o Austero, o Azarape, o Bode-preto, o Cabrobó, o Canho, o Cão, o Careca, o Carocho, o Coisa-Má, o Coisa-Ruim, o Coxo, o Cabrobó, o Caramulhão, o Cujo, o Danador, o Das Trevas, Dê, o Debo, o Demo, o Demônio, o Diá, o Diogo, Dos Fins, o Drão, o Dubá, o Dubá-Dubá, o Ele, o Grão Tinhoso, o Homem, o Indivíduo, o Marrafo, o Mal-encarado, o Maligno, o Morceção, o Não-sei-que-diga, o O, o Ocultador, O Outro, o Pé-de-Pato, o Pé-preto, o Que-Diga, O-que-não-existe, o Que-Não-Há, o Rapaz, o Satanão, o Sem-gracejos, o Severo-mor, o Solto, o Sujo, o Temba, o Tendeiro, o Tenatador, o Tisnado, o Tristonho, o Tunes, O que-nunca-se-ri, Xu[.]” (MARTINS, 2001, p. 169).

Assim, podemos colher esse elemento destacado para ressaltar, ao mesmo tempo, até que ponto Guimarães Rosa faz uma referência aos Faustos anteriores e de que modo, ao fazer essa referência, a reinventa. Como apontado por Mazzari, a primeira coisa a se destacar é o tom dado ao maligno nas obras. Enquanto que nas obras anteriores há a presença da ironia, do cômico e do burlesco, em “Grande Sertão” o que se sobressai é o lado sombrio e nefasto da presença do demoníaco. Isso, inclusive, pode ser destacado pela discussão que aqui será empreendida, uma vez que, estando o demoníaco ligado às atitudes humanas, poderíamos dizer que o pacto, para Riobaldo, figura como a emergência desse humano, de algo desconhecido e nefasto que diz respeito à sua experiência mais íntima, que o narrador mesmo não conhece e não consegue dar palavra, mas que deixa marcas e continua insistindo frente àquilo que está se apresentando a ele enquanto a narrativa se desenvolve.

Outro elemento importante a se destacar é a forma como Guimarães Rosa trata a cena do pacto, o que se daria como consequência da figuração do demoníaco na narrativa, como já destacado. Nos referimos à dúvida no que diz respeito à cena do pacto feito pelo protagonista, que Guimarães Rosa, apesar de fazer uma clara referência aos Faustos anteriores, também a subverte dado que não figura como uma certeza na narrativa:

Também na *Tragicall History* de Christopher Marlowe, no *Fausto* de Goethe, ou ainda no *Doutor Fausto* de Thomas Mann, podemos admirar a maestria com que o pacto assoma de modo plenamente verossímil enquanto elemento central da organização estética. Contudo, ao contrário dessas três grandiosas obras – e, mais ainda, da fonte primeira de toda a tradição fáustica, isto é, a *Historia von D. Johann Fausten*, publicada em 1587 –, a originalidade do romancista mineiro consiste em impregnar a cena do pacto com extrema ambiguidade, que para muitos leitores talvez não se dissipe sequer com a declaração que faz Riobaldo no final de seu relato. (MAZZARI, 2010, p. 59)

É importante destacar, então, que o que emerge nessa atualização do pacto concebido por Guimarães Rosa em sua obra é aquilo de mais desconhecido e que se apresenta como algo próprio ser humano. Mazzari chega a afirmar que há um afastamento da obra de Rosa em relação aos outros Faustos, pois se utiliza de vários recursos e referências provenientes da tradição fáustica, tendo em vista que se encontra inserido nesta tradição, mas, ao mesmo tempo, por encontrar-se também numa fronteira dessa tradição, como situamos, o autor a subverte e “impregna a trajetória de seu herói de momentos em que o exercício da liberdade humana se sobrepõe inteiramente às ações certas de um pactário (infensas a escrúpulos, dúvidas, hesitações)” (MAZZARI, 2010, p. 78).

Assim, o pacto figura a Riobaldo como revelador daquilo que é eminentemente humano e que o coloca diante de uma divisão, um desejo tomado como demoníaco e, por isso, negado e não reconhecido pela personagem, o que pode explicar a constante ambivalência na

execução de tal feito. Ao colocá-lo diante disso, Guimarães Rosa permite ao personagem que, a partir dessa divisão, tente se posicionar e, por fim, obtenha a capacidade de liderar o bando de jagunços, o que culminaria na derrocada de Hermógenes, inimigo do narrador e assassino de Joca Ramiro, líder máximo do bando de jagunços.

Frente ao que apresentamos neste tópico em relação ao “Grande Sertão: Veredas” e também com Watt (1997) anteriormente, em relação à tradição literária do mito de Fausto, observamos que as obras que compõem a “tradição fáustica” condensam, cada uma à sua maneira, um problema bastante preciso: a posição de seus protagonistas frente à tradição em que se encontram e a tentativa de subversão desta tradição em direção a uma mudança, buscando encontrar sua própria singularidade. Sujeitos divididos, portanto, entre a moral imposta como destino e a ética do desejo. Os autores de tais obras, do mesmo modo, encontram-se, eles mesmos, em contextos em que uma inquietação em relação à tradição se apresenta, o que os leva a construir seus protagonistas como expressões dessa divisão concernente ao período específico em que se encontram. Aí é que se apresenta a inquietação fáustica, tendo cada protagonista e obra suas especificidades, com destinos diferentes dados a cada uma dessas personagens, que, ora são levados à condenação, ora à redenção, conforme pudemos observar nas obras que elegemos para apresentar.

Nos interessa discutir, portanto, qual o estatuto dessa divisão e em que medida ela se relaciona com o problema do demoníaco, mais especificamente em “Grande Sertão: Veredas”. Para isso, é importante situarmos a divisão psíquica do sujeito, que se relaciona de um modo muito específico com isso que se apresenta como demoníaco para ele. Quais são as consequências do acesso e da apresentação desse campo desconhecido ao sujeito e o que é possível para ele diante disso que o toma no momento em que realiza o pacto? Para começarmos a responder esta questão, acessaremos, a partir de agora, a discussão de Freud em torno das negações constitutivas do próprio psiquismo, para, então, evidenciarmos como isso comparece no romance estudado, sempre nos recordando da problemática que o pacto demoníaco condensa na tradição fáustica. Prossigamos, então.

2.3 O demoníaco e a negação em Freud

Freud formula algumas questões sobre o demoníaco que também nos permitem abordar de modo mais preciso a problemática da figuração. Segundo o autor, em seu texto “Uma neurose do século XVII envolvendo o demônio”, publicado no ano de 1923, “Os demônios são, para nós, desejos maus, rejeitados; são derivados de impulsos instintuais

[pulsionais]⁸ repudiados, reprimidos [recalcados].” (FREUD, 1923/2011a, p. 226). O que podemos assinalar em tal construção teórica? E qual a contribuição possível de tal construção para a teoria psicanalítica e para a nossa discussão com a crítica literária?

Freud (1915a/2004a), em suas formulações metapsicológicas sobre o recalque, aponta que este é um dos destinos da pulsão. Desse modo, Leite (1991) especifica que tal mecanismo estaria na origem da própria divisão psíquica e “consistiria no afastamento de certos elementos do campo da consciência, os quais seriam, por isso, definidos como inconscientes. Os conteúdos recalcados se encontrariam, assim, inacessíveis ao domínio consciente e funcionariam de acordo com leis próprias.” (LEITE, 1991, p. 125). A ideia de divisão psíquica é justamente o que implicará a compreensão do demoníaco, uma vez que colocará o sujeito diante de um campo desconhecido, que, como apontado, funciona de acordo com leis próprias.

A personagem de Riobaldo, diante de tal campo desconhecido, se encontra nesta divisão, conforme apontamos, posto que, enquanto demoníaco, é um campo que a ele comparece enquanto irreconhecível, justamente por ali operar o recalque, enquanto mecanismo que afasta da consciência tais conteúdos: “Do demo? Não glosa. Senhor pergunte aos moradores. Em falso receio, desfalam no nome dele – dizem só: o *Que-diga*. Vote! não... Quem muito se evita, se convive.” (ROSA 2015, p. 19-20, grifo do autor). O que a personagem aponta nesta passagem é que, por mais que tente evitar tal conteúdo, este enquanto tal *insiste* à consciência, levando-o a ter que com ele conviver e lidar. Este aspecto é fundamental para darmos o pontapé inicial à discussão empreendida a partir de aqui. Freud, em seu texto “O recalque” (*Die Verdrängung*), de 1915, formula os motivos que levariam um conteúdo a ser afastado da consciência. Segundo ele,

[...] a pulsão que está submetida ao recalque poderia ter sido satisfeita e que tal satisfação seria, em si, sempre prazerosa; porém, ela seria incompatível com outras exigências e propósitos, e, desse modo, acabaria por gerar prazer em um lugar e desprazer em outro. Então, uma condição para que ocorra o recalque é que a força que causa o desprazer se torne mais poderosa do que aquela que produz, a partir da satisfação pulsional, o prazer. (FREUD, 1915b/2004b, p. 178).

⁸ Em sua tradução para a língua portuguesa das obras completas de Sigmund Freud, publicadas pela Companhia das Letras, Paulo César de Souza optou por traduzir os termos *Trieb* e *Verdrängung*, utilizados por Freud no original em alemão, por “Instinto” e “Repressão”, respectivamente. No entanto, consideramos “Pulsão” e “Recalque” como traduções mais adequadas para os mesmos termos, por considerarmos centrais para a teoria psicanalítica as distinções conceituais entre “Instinto” e “Pulsão”; “Repressão” e “Recalque”. Desse modo, escolhemos utilizar “Pulsão” e “Recalque” para os termos em alemão acima citados, respectivamente. A nossa utilização, quando tais termos comparecerem nas citações extraídas das edições utilizadas, aparecerá entre colchetes logo após os termos originalmente escolhidos pelo tradutor.

Desse modo, o que Freud aponta neste texto como pré-condição para a ocorrência do recalque seria justamente aquilo que se apresenta como desprazeroso, ou seja, o que conscientemente se colocaria como indesejável para o sujeito, algo que contraria sua vontade consciente, visto que, pensando a partir do princípio do prazer, o que o aparelho psíquico busca é obter o prazer e evitar o desprazer (FREUD, 1920/2010e) – esta elaboração, porém, encontrará reformulações, que daremos maior atenção mais à frente, neste mesmo capítulo.

No entanto, um aspecto importante apontado por Freud neste texto é que o recalque, apesar de afastar um conteúdo da consciência, não faz com que este deixe de existir e de encontrar maneiras de insistir à consciência. Segundo o autor, tal conteúdo continua insistindo no psiquismo e encontra outras formas de se expressar: “Estas [expressões], ao serem traduzidas e apresentadas ao neurótico, não só terão que lhe parecer *estranhas*, mas também irão assustá-lo, ao lhe espelharem a imagem de uma força pulsional extraordinária e perigosa.” (FREUD, 1915b/2004b, p. 179, grifo nosso). A manifestação de tais conteúdos recalcados à consciência, então, comparece como conteúdos “estranhos” justamente por comportarem algo que se apresenta à revelia da vontade consciente do sujeito, que não reconhece tais conteúdos como produções próprias. É justamente este conteúdo que se apresenta enquanto demoníaco, pois “seria então o que um sujeito não pode aceitar em si mesmo, devido ao recalque.” (LEITE, 1991, p. 127), o que o leva a *negar* tais conteúdos que não aceita em si.

Freud teorizou sobre este processo, ao qual nomeou *Die Verneinung* – a negação (ou *a negativa*, em outras traduções). Tal teorização ocorreu a partir de um elemento observado por ele na clínica, onde os seus pacientes, por vezes, ao falarem de certos conteúdos, falavam deles por meio da negação. Ele dá o exemplo de um analisando que tem um sonho com uma pessoa e, ao relatá-lo ao analista, diz: “Você pergunta quem pode ser esta pessoa no sonho. *Minha mãe não é*.” (FREUD, 1925b/2011d, p. 276, grifo nosso). O autor, de modo bem pontual, observa que “então é a mãe. Tomamos a liberdade, na interpretação, de ignorar a negação e apenas extrair o conteúdo da ideia. É como se o paciente houvesse dito: ‘É certo que me ocorreu minha mãe, em relação a esta pessoa, mas não quero admitir esse pensamento’.” (FREUD, 1925b/2011d, p. 276).

Assim, o conteúdo recalcado, ou seja, aquilo que diz respeito a um representante da pulsão que foi afastado da consciência, pode ter acesso a ela por meio da negação, como exemplificado acima. A negação, então, seria uma espécie de “suspensão” do recalque, já que para o sujeito é possível integrar tal conteúdo ao pensamento consciente, uma vez que tal conteúdo se apresentou, ainda que por meio do mecanismo da negação. Isso, no entanto, não

implica numa aceitação do conteúdo e é nesse sentido, então, que a negação, apesar de suspender o recalque, preserva o essencial deste processo, que é justamente manter afastado aquilo que contraria a vontade consciente do sujeito (FREUD, 1925b/2011d).

É nesse processo, então, que Freud aponta que “a função intelectual se separa do processo afetivo.” (FREUD, 1925b/2011d, p. 277). Aqui, enquanto “função intelectual”, Freud está falando justamente daquilo que se apresenta enquanto pensamento consciente e o “processo afetivo” aquilo que diz respeito às pulsões, que têm seus representantes recalçados, afastados da consciência e que encontram a impossibilidade de serem representados completamente por ela. No comentário de Jean Hyppolite sobre esse texto, o autor aponta que Freud, nessa formulação sobre o intelectual se separar do afetivo, não mostra como aquele se separa deste, mas, pelo contrário, como o primeiro, ou seja, o intelectual “é essa espécie de suspensão do conteúdo para a qual não seria inconveniente, numa linguagem meio bárbara, o termo sublimação. Talvez o que nasce aí seja o pensamento como tal, mas não antes que o conteúdo tenha sido afetado por uma denegação.” (HYPPOLITE, 1998, p. 895-896). É a própria gênese do pensamento, então, que está em jogo nesta elaboração de Freud, visto que, ao suspender o recalque por meio da negação, é possível este conteúdo ser integrado ao pensamento, logo, à consciência. O pensamento ocorre num momento posterior, diante de algo que fica como marca para o sujeito e se apresenta novamente para ele num segundo momento. Para entendermos o funcionamento deste processo, é importante destacarmos como Freud descreve a memória em sua relação com o pensamento no psiquismo.

Em seu texto “Nota sobre o ‘bloco mágico’”, de 1925, o autor aponta que conforme os acontecimentos se sucedem na vida de um sujeito, são impressos como marcas no aparelho psíquico, que incidem como traços mnemônicos, que são espécies de “projetos” do que poderá se tornar memória e pensamento num momento posterior. Estes traços podem mudar de acordo com as percepções e do que o sujeito está vivendo no presente. Isso ocorre devido ao fato de o aparelho psíquico ter uma capacidade ilimitada de receber percepções e, justamente por isso, ao recebê-las, este aparelho vai criar tais traços mnemônicos, que têm a possibilidade de serem modificados, dessas percepções (FREUD, 1925a/2011c). Assim,

Nós possuiríamos um sistema *Pcp-Cs* [Percepção-Consciência], que acolhe as percepções mas não conserva traço duradouro delas, podendo se comportar como uma folha em branco diante de cada nova percepção. Os traços duradouros das excitações recebidas se produziram em “sistemas mnemônicos” situados por trás dele. Depois [...] acrescentei a observação de que o inexplicável fenômeno da consciência surgiria no sistema perceptivo *no lugar* dos traços duradouros. (FREUD, 1925a/2011c, p. 269-270, grifo do autor)

Desse modo, ainda com Freud (1925a/2011c), podemos entender que esta noção de traço mnemônico é o que posteriormente encontrará a possibilidade de se apresentar enquanto o pensamento consciente, uma vez que, ao registrar tais traços da percepção pelo sistema Percepção-Consciência, estes só se tornarão de fato uma memória, ou seja, algo que é passível de ser pensado, num momento posterior, quando, simultaneamente, houver um *reencontro* no presente, por parte do sujeito, com algo que foi registrado anteriormente, dado que é impossível ao aparelho psíquico tornar consciente tudo o que é percebido. Este fenômeno da memória e do pensamento nos ajuda a ter em conta que estes (memória e pensamento) se apresentarão em acordo com o que o sujeito está experienciando no momento presente e no que constrói no reencontro deste com o que foi registrado perceptivamente no passado – por isso, conforme anteriormente apontado, são traços que têm a possibilidade de passarem por modificações.

Em “A interpretação dos sonhos”, de 1900 (anterior ao texto sobre o “bloco mágico”), no entanto, Freud já tenta formalizar o seu entendimento deste funcionamento do aparelho psíquico. Chega a compará-lo com um telescópio, metáfora muito eficiente para que compreendamos o modo como este aparelho registra os traços de percepção:

Retratemos o aparelho psíquico como um instrumento composto a cujos componentes daremos o nome de “instâncias”, ou [...] “sistemas”. Pode-se esperar, em seguida, que esses sistemas talvez mantenham entre si uma relação espacial constante, do mesmo modo que os vários sistemas de lentes de um telescópio se dispõem um atrás dos outros. A rigor, não há necessidade da hipótese de que os sistemas psíquicos realmente se disponham numa ordem *espacial*. Bastaria que uma ordem fixa fosse estabelecida pelo fato de, num determinado processo psíquico, a excitação atravessar os sistemas numa dada sequência *temporal*. (FREUD, 1900/2001, p. 459, grifos do autor)

O que Freud aponta aqui é a tentativa de formalização de um “aparelho psíquico”. O que ele faz, no entanto, não é procurar uma localização anatômica para este aparelho, mas formalizar um raciocínio que explique os processos do registro da percepção e da memória. Por mais que afirme que os sistemas disponham de uma ordem *espacial*, Freud aponta que o que importa nessa imagem é que, diante de uma excitação, ou seja, de uma percepção a ser registrada no aparelho psíquico, este processo passa por uma sequência *temporal*, no sentido de que, ao entrar em contato com o psiquismo, tal excitação tem uma sequência lógica de ocorrência para assim ser registrada enquanto traço mnemônico, que tem a possibilidade de se converter em memória. Desse modo,

[...] um sistema logo na parte frontal do aparelho recebe os estímulos perceptivos, mas não preserva nenhum traço deles e, portanto, não tem memória, enquanto, por

trás dele, há um segundo sistema que transforma as excitações momentâneas do primeiro em traços permanentes. (FREUD, 1900/2001, p. 460)

Essa formalização é importante, porque o que Freud deixa evidente é justamente o *intervalo* entre a percepção e a memória, que Jacques Lacan aponta como um aspecto essencial, ao dizer que estes apontamentos sobre a percepção e a memória, feitos em 1900, “formarão mais tarde, quando se tratar de estabelecer a segunda tópica, o sistema percepção-consciência. *Wahrnehmung-Bewusstsein*, mas não se deve esquecer então o intervalo que os separa, no qual está o lugar do Outro, onde o sujeito se constitui.” (LACAN, 1964/2008, p. 51). Esse intervalo é o que evidencia o trabalho mesmo do sujeito inconsciente, visto que o que se torna memória é justamente este trabalho do que se apresenta simultaneamente enquanto experiência no presente e no passado, que leva a uma ligação associativa do que emerge enquanto questão para o sujeito naquele momento mesmo de sua experiência: “retemos permanentemente algo mais do que o simples *conteúdo* das percepções que incidem sobre o sistema *Pcpt* [perceptivo]. Nossas percepções acham-se mutuamente ligadas em nossa memória [...]. Referimo-nos a esse fato como ‘associação’.” (FREUD, 1900/2001, p. 460, grifo do autor).

Sobre essa simultaneidade do acontecimento a ser registrado, podemos pensar ainda no papel do acaso. Esses registros seriam feitos aleatoriamente? Se fosse desse modo, onde estaria o papel do sujeito naquilo que é apreendido perceptivamente, registrado como traço mnemônico e integrado à memória? Lacan faz um apontamento direto sobre isso e afirma:

[...] não se trata apenas, nessa sincronia, de uma rede formada de associações de acaso e de contiguidade. Os significantes só se puderam constituir na simultaneidade em razão de uma estrutura muito definida da diacronia constituinte. A diacronia é orientada pela estrutura. Freud indica bem que, para nós, ao nível da última camada do inconsciente [...], lá onde se estabelecem as pré-relações entre o processo primário e o que dele será utilizado no nível do pré-consciente, não poderia haver milagre. *Isso*, diz ele, *tem que ter relações com a causalidade*. (LACAN, 1964/2008, p. 52, grifos do autor)

Nesse sentido, é por esse motivo que o apontamento de uma sequência temporal daquilo que é registrado é tão importante para Freud. Isso que se apresenta simultaneamente – de forma sincrônica – enquanto experiência, só é possível por conta disso que obedece a uma ordem causal – diacrônica –, posto que permite ao sujeito enquanto tal estabelecer esta ligação. É por essa via que a memória se estabelece para este sujeito, sendo a ele possível construir uma causalidade, integrando a essa memória e ao pensamento o que se evidencia enquanto questão para si em sua experiência no presente, que o tempo todo, simultaneamente,

se liga ao passado, criando tal causalidade e transformando o significado desse passado (RUDGE, 2009).

É interessante destacar ainda que Freud aponta este intervalo entre a percepção e a memória, que nomeia de *descontinuidade*, como o que vai fazer emergir o fenômeno da consciência, o que nos ajuda a pensar a noção de causalidade construída pelo sujeito em relação à sua experiência, que emerge simultaneamente no passado e no presente. Ao final do texto do “Bloco mágico”, o autor aponta:

Fiz a suposição de que as inervações de investimento são enviadas e novamente recolhidas, em breves empuxos periódicos, do interior para o totalmente permeável sistema *Pcp-Cs*. Enquanto o sistema se acha investido dessa forma, recebe as percepções acompanhadas de consciência e transmite a excitação para os sistemas mnemônicos inconscientes; assim que o investimento é recolhido, apaga-se a consciência e cessa a operação do sistema. É como se o inconsciente, através do sistema *Pcp-Cs*, estendesse para o mundo exterior antenas que fossem rapidamente recolhidas, após lhe haverem experimentado as excitações. Assim, as interrupções que no Bloco Mágico acontecem a partir de fora se dariam pela descontinuidade da corrente de inervação, e no lugar de uma verdadeira suspensão do contato haveria, em minha hipótese, a periódica não excitabilidade do sistema perceptivo. Também conjecturei que esse funcionamento descontínuo do sistema *Pcp-Cs* estaria na origem da ideia de tempo. (FREUD, 1925a/2011c, p. 273-274)

O que Freud aponta neste texto é o caráter das excitações corporais advindas da experiência, as quais o sujeito não consegue apreender e integrar ao pensamento consciente e tomá-lo enquanto memória, pois é uma experiência traumática, visto que se apresenta como algo da experiência que é impossível ao próprio corpo dar um destino completo, ficando como um resto inassimilável, que não é abarcado totalmente pelo simbólico (VIANA, 2020). Sendo assim, essa descontinuidade apontada por Freud é justamente o motor do que vai colocar o sujeito diante de algo incompreensível, impossibilitando-o de dar um sentido a uma experiência corporal, ou seja, de integrar isto enquanto memória. O fenômeno da consciência surgiria precisamente nesta defasagem, numa tentativa de elaboração desta experiência irrepresentável e que fará parte do trabalho da própria memória. É justamente neste aspecto que a simultaneidade terá condições de comparecer:

Desta fonte inesgotável de estímulos e acontecimentos inexplicáveis, que é o corpo, emerge uma função: a da linguagem. É a possibilidade de *emergência de um sujeito*, justamente no ponto em que a descontinuidade entre o corpo e o psíquico o “obriga” a falar e a dar sentido, que o leva a se movimentar em busca de simultaneidade entre os acontecimentos da experiência e as tentativas de encontro com o objeto. (VIANA, 2020, p. 40, grifo nosso)

Dito isso, podemos pensar no que é integrado ao pensamento e no que fica de fora dele, excluído de sua tentativa de totalização. É nesse sentido que Freud introduz uma das funções de julgamento, o “juízo de atribuição”, no qual se “afirma ou nega a posse, em uma

coisa, de um atributo particular” (LEITE, 1991, p. 129) e a função do “juízo de existência”, que “discute a existência ou não de uma representação.” (LEITE, 1991, p. 129). O demoníaco, é o que propomos, compareceria justamente nisto que é negado pelo sujeito, mas que continua insistindo de alguma forma à representação consciente.

É a partir disso, e do que apontamos em relação ao “Bloco mágico”, que podemos aclarar ainda os modos de relação entre o que é integrado ao pensamento consciente e o que é negado. A isto que fica como uma experiência para o sujeito, conforme apontado, o psiquismo, através do que Freud nomeia de “Eu-prazer”, fará um juízo de atribuição sobre um conteúdo, do qual haverá uma distinção entre o que é “bom” e o que é “mau”. Tudo o que é bom, o eu-prazer integrará ao psiquismo, registrando-o nele; e o que é mau será rechaçado (FREUD, 1925b/2011d). Tomemos a distinção entre o que é bom e o que é mau como aquilo que trará prazer e desprazer, respectivamente. O juízo de existência, por outro lado, seria aquele que buscaria reencontrar na realidade, num momento posterior, aquilo que ficou como essa marca introjetada no psiquismo (FREUD, 1925b/2011d). Sobre o juízo de existência, Jean Hyppolite aponta:

Mas o que está na origem do juízo de existência é a relação entre a representação e a percepção. [...] O importante é que, “no começo”, dá na mesma, é indiferente saber se há ou se não há. Há. O sujeito reproduz sua representação das coisas a partir da percepção primitiva que teve delas. Quando ele agora diz que isso existe, a questão é saber [não] se essa representação ainda conserva seu estado na realidade, mas se ele poderá ou não reencontrá-la. É essa a relação em que Freud enfatiza [a prova] da representação na realidade, [ele a baseia] na possibilidade de reencontrar novamente seu objeto. (HYPPOLITE, 1998, p. 899)

É nessa tentativa de reencontro, então, que podemos compreender aquilo que ficou inscrito como marca introjetada pelo psiquismo, ou seja, aquilo que foi afirmado, fruto de uma experiência de prazer. É nesse sentido, então, que Freud pontua que tal afirmação é trabalho de Eros, visto que integra aquilo que é prazeroso e expulsa o que é desprazeroso, trabalhando, então, sob a égide do princípio do prazer (FREUD, 1925b/2011d). É através desse mecanismo de expulsão, àquilo que é atribuído como “mau”, que é projetado para fora, que, então, se originaria o “eu-prazer”, por prosseguir o mantendo livre do desprazer (LEITE, 1991). Diante dessa construção, Leite nos situa:

[...] um sujeito, antes da sua fundação constitutiva, seria um todo indiferenciado, não havendo dentro-fora. A primeira operação fundante da subjetividade seria a expulsão de qualquer conteúdo que representasse desprazer, o que levaria a uma clivagem, que seria fundante do “fora”. Restaria assim um “dentro”, que seria o ego [eu] primordial. Seria, então, um mesmo movimento que se poderia denominar de rejeição do “mau” e de conservação do “bom”, o que permitiria a um ego [eu] criar-se, diferenciando-se de um exterior. (LEITE, 1991, p. 131)

Apontamos, no entanto, um aspecto importante sobre o foi expulso e que, ainda segundo Freud (1925b/2011d), é o que resultará na negação. É justamente isso que foi expulso que se articulará ao demoníaco, visto que essa expulsão ocorre devido ao fato de o conteúdo se tratar de algo que é considerado desprazeroso – mau –, logo, afastado da consciência. Desse modo, “o diabólico seria o mal porque indesejável, e não indesejável por representar o mal. Ou seja, o diabo seria o mal porque foi expelido do psiquismo, e não expelido por ser anteriormente mal.” (LEITE, 1991, p. 127). Lembremos do juízo de atribuição, que atribui um valor de “bom” ou “mau” num momento anterior ao pensamento, o que levaria o psiquismo a afirmar ou expulsar. Num momento posterior, o pensamento integraria aquilo a que foi atribuído um valor de “bom”, enquanto que o que é “mau” só seria possível trazer ao pensamento por meio da negação. Prosseguiremos abordando a negação em sua relação com o desejo e o percurso empreendido por Riobaldo na construção do romance.

2.4 Riobaldo, a negação e o desejo

Situaremos, de saída, o pacto que Riobaldo faz com o demônio com o objetivo de derrotar Hermógenes, líder jagunço do bando inimigo. Ao chegar nas Veredas-Mortas, local da encruzilhada, onde o pacto ocorreria, Riobaldo se vê numa grande encruzilhada de si mesmo, digamos assim. Se pergunta: “E, o que era que eu queria? Ah, acho que não queria mesmo nada, de tanto que eu queria só tudo. Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu somente queria era – ficar sendo!” (ROSA, 2015, p. 344). Aqui, percebe-se algo do desejo de Riobaldo emergindo: ficar sendo. Sendo o quê, afinal? Com Mazzari, este desejo de “ficar sendo”, ou de querer “só tudo”,

parece equivaler à conquista de uma constituição tão maciça quanto a do inimigo (Hermógenes) a ser enfrentado: no fundo, poder-se-ia dizer que se trata do intento de exorcizar Satanás com a ajuda de Belzebu ou ao menos, em termos mais suaves, recorrer às mesmas armas do adversário. (MAZZARI, 2010, p. 63-64).

Seria, então, uma tentativa de se igualar ao inimigo Hermógenes - quem, de certo modo, figura como o mal completo e que também teria realizado o pacto com o demônio, segundo o relato de Riobaldo.

Nesse sentido, Cândido aponta que o projeto de vingança contra o traidor Hermógenes só poderia ser colocado em ação pelos jagunços “quando Riobaldo, novo chefe do bando que representa o lado justo das coisas do sertão, passa por um processo de mudança da personalidade, simbolizada no pacto com o diabo, que completa a riqueza da situação,

instalando-o também no terreno do mal.” (CANDIDO, 1970, p. 153). O momento do pacto, então, se sucede:

Sapateei, então me assustando de que nem gota de nada sucedia, e a hora em vão passava. Então, ele não queria existir? Existisse. Viesses! Chegasse, para o desenlace desse passo. Digo direi, de verdade: eu estava bêbado de meu. Ah, esta vida, às não-vezes, é terrível bonita, horrorosamente, esta vida é grande. Remordi o ar:

– “Lúcifer! Lúcifer!...” – aí eu bramei desengulindo.

Não. Nada. O que a noite tem é vozeio dum ser-só – que principia feito grilos e estalinhos, e o sapo-cachorro, tão arranhão. E que termina num queixume borbulhado tremido, de passarinho ninhantemal-acordado dum totalzinho sono.

– “Lúcifer! Satanaz!...”

Só outro silêncio. O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais.

– “Ei, Lúcifer! Satanaz, dos meus Infernos!” (ROSA, 2015, p. 345)

Sobre essa cena, Antonio Candido afirma que “O modo pelo qual adquire, todavia, certeza da própria capacidade [de derrotar Hermógenes], vem simbolizado no pacto com o diabo.” (CANDIDO, 2000, p. 131). Candido ainda observa que o demônio, nesse sentido, figura na consciência de Riobaldo como o poder que se deve obter e ao mesmo tempo como algo que está em seu íntimo, uma força terrível, que aqui podemos compreender justamente como aquilo que nega como seu, por se tratar de algo que figura enquanto mau. É justamente dando consciência a isso que Riobaldo teria forças para realizar a tarefa de derrotar Hermógenes (CANDIDO, 2000). A “mudança de personalidade” apontada acima é nada mais do que a emergência à consciência daquilo que é negado pelo próprio Riobaldo e que é atribuído ao demoníaco. Partindo dessa lógica, então, o pacto figuraria como a possibilidade de Riobaldo acessar tal campo negado e atribuído a uma força externa, mas que, no fim das contas, diz respeito a algo estritamente seu, na medida em que “o diabo vige dentro do homem” (ROSA, 2015, p. 21).

Sobre essa emergência de algo que é negado e atribuído ao demônio, Kathrin Holzermayr Rosenfield (1992) nos chama a atenção para mais uma subversão rosiana em relação ao pacto demoníaco. Segundo a autora, a construção de Rosa do pacto e suas consequências para a narrativa subvertem as concepções clássicas de sujeito. Desse modo, tendo sido tomado “como portador da ação e investido dos atributos da liberdade e da razão, o sujeito da teologia e da filosofia ocidentais é parte integrante de um sistema ordenado por um Princípio unitário (a Ideia platônica, Deus, a Razão, etc.) indissociável da ideia do Bem.” (ROSENFELD, 1992, p. 94). Para evidenciar essa subversão, Rosa se utiliza de um recurso,

destacado pela autora, de fazer Riobaldo interrogar, ou até mesmo *negar* uma afirmação que acabou de realizar sobre si mesmo: “E eu sou nada, não sou nada, não sou nada... Não sou mesmo nada, nadinha de nada, de nada... Sou a coisinha nenhuma, o senhor sabe? Sou o nada coisinha mesma nenhuma de nada, o menorzinho de todos. O senhor sabe? De nada. De nada...” (ROSA, 2015, p. 289). Quando Riobaldo faz uso desse tipo de negação,

[...] não o faz, portanto, como sujeito pleno, mas como mera virtualidade, como “ficção-de-sujeito” inscrita em uma configuração de determinações concretas (as determinações do tempo e do espaço assim como as determinações contingentes da sensibilidade). O texto transforma, portanto, a antiga ideia do sujeito racional e lógico no sentido de um agente emissor de lances de dados, jogador que transforma dados contingentes em figuras que são a expressão de um “processo de ser/estar” indeterminado e maleável. (ROSENFELD, 1992, p. 94)

Com isso, podemos dizer, então, que a negação em “Grande Sertão” coloca em evidência o sujeito dividido, que se entrega às contingências do destino. Sendo o próprio ser/estar de Riobaldo indefinido, ele, enquanto tal, partindo do pressuposto dessa subversão rosiana do sujeito consciente de si, não tem condições de se implicar totalmente em seus atos e desejos, justamente por não se reconhecer neles. Recorre, então, ao pacto com o demônio para ter algum acesso a este campo desconhecido. Isso, segundo Rosenfield, é a definição de um sujeito moderno, que Rosa constrói a partir do pacto demoníaco, dado que “Ele não é o centro, a causa e a origem do seu discurso e dos seus atos, mas apenas o resultante de um processo de pulsações que ritmam um material aleatório em figuras, metros, configurações métricas – sem metro predeterminado ou fixo.” (ROSENFELD, 1992, p. 97).

Ainda sobre a cena do pacto, vários elementos podem ser notados nesse momento quando Riobaldo invoca o demônio para, assim, sancionar o pacto. A primeira delas, apontado por Mazzari, diz respeito às três tentativas de Riobaldo de invocar o diabo. Para ele, “No romance de Rosa, várias das sensações e manifestações posteriormente reconstituídas pelo narrador parecem igualmente ter-se dado no psiquismo do jagunço.” (MAZZARI, 2010, p. 63). Segundo ele, devido a esse fato, “Sintomaticamente, no terceiro esconjuro Riobaldo acrescenta o pronome possessivo ‘meus’, reforçando a dimensão subjetiva acima apontada, ou seja, o desdobramento dos eventos no íntimo do personagem” (MAZZARI, 2010, p. 64). Desse modo, o que se evidencia é justamente o reconhecimento do demoníaco como algo, a rigor, vindo da ação do próprio narrador do romance. No entanto, esse reconhecimento se dá por uma via não consciente, pois ali ainda opera o recalque, conforme discutimos. O que se coloca é sujeito dividido, que se encontra em uma posição de ambivalência perante o seu próprio desejo. Um sujeito que não está totalmente consciente de si e que está diante de um campo inconsciente, desconhecido, demoníaco e que não consegue reconhecer em si. E daí a

subversão rosiana do sujeito em relação ao pacto demoníaco, conforme destaca Rosenfield. Sendo assim,

Em outras palavras, não sobra quase nada do tema tradicional do pacto fáustico que pressupõe um sujeito pleno, dotado de vontade, consciência, conhecimento... O pacto roseano coloca como problema o sumiço do sujeito ou, pelo menos, de todas as categorias que sustentam tradicionalmente a ideia de um sujeito. Aquele (Riobaldo) que entra na cena do pacto aparece como completamente despojado de todo e qualquer atributo: não sabe mais o que quer, não domina mais seus movimentos, parece rígido, catatônico, congelado como se tivesse sofrido um processo de mineralização... entropia, uma morte simbólica. As imagens do frio, da escuridão, do silêncio, do não aparecer e do não acontecer desvendam o absoluto vácuo, a absoluta impossibilidade de cada um dirigir-se pela consciência, pela vontade, por todos aqueles atributos que identificamos geralmente com a subjetividade. (ROSENFELD, 1992, p. 98)

Com o “sumiço” do sujeito, tomamos justamente o sumiço do sujeito da consciência, criticado pela autora. O que se coloca em questão é a emergência do sujeito do inconsciente, que nega o que não reconhece em si. Isso é o que evidencia o problema da divisão que aqui estamos destacando, visto que esse sujeito tem um saber não-todo sobre si mesmo e que o coloca diante da ambivalência com seu desejo. O pacto comparece, então, como uma tentativa de sanar essa divisão, essa incerteza e esse desconhecido, num intento de acesso a isto que é atribuído ao demônio.

Quando Riobaldo aponta que o silêncio deixado após a invocação diz respeito a algo dele mesmo, ou ao tratamento que o narrador dá à frase “Satanaz, dos meus Infernos”, nota-se que esta invocação pode ser entendida como uma tentativa de emergência, por parte de Riobaldo, de algo que é estritamente seu e pode ser entendido como aquilo que diz respeito ao que é mais singular e irreconhecível e que foi negado por ele, por se tratar de algo que a ele comparece como estranho, demoníaco: “É o espírito da negação, interior ao homem, diabo encarnado que não precisa de convocação para comparecer.” (SCHWARZ, 1981, p. 46).

É nesse sentido que podemos perceber a negação, posto que, contrariando o princípio do prazer, o acesso à consciência disto que é tomado como “mau” só o é possível por meio desta negação. Nessa lógica, o pacto figuraria justamente como artifício dessa negação, visto que permite o acesso a este campo atribuído ao demônio – que é justamente o que é negado –, mas que é eminentemente humano. A isto o próprio Riobaldo dá forma quando diz que “quando um tem noção de resolver a vender a alma sua que é porque ela já estava dada vendida, sem se saber; e a pessoa sujeita está só é certificando o regular dalgum velho trato – que já se vendeu aos poucos, faz tempo?” (ROSA, 2015, p. 44).

É interessante apontar, inclusive, retomando a figuração do demônio na tradição fáustica, o comparecimento deste como “aquele que nega”. Maria Cecília Marks aponta, em

relação a tal figuração, o “espírito de negação”, dado que o demoníaco comparece justamente como o elemento que nega, transgredir e desestabiliza a ordem vigente e coloca o protagonista diante de um dilema (MARKS, 2012):

MEFISTÓFELES. Parte da força
Que tem no mal intento, e o bem só causa.

FAUSTO. Que queres tu dizer com esse enigma?

MEFISTÓFELES. O espírito sou que sempre nega!
E com razão: pois tudo quanto nasce
De extermínio total somente é digno;
Pelo que, nada haver melhor seria.
É, pois aquilo que chamais pecado,
Ruína, em suma – o mal – meu elemento. (GOETHE, 2016, p. 77, grifo nosso)

Esta negação é o que comparece em contraposição à ação divina, à ordem, que é justamente o que é passível de transgressão. No entanto, outro aspecto curioso que Mefistófeles aponta no fragmento destacado acima, é o seu intento de causar o mal, mas acaba gerando, no fim das contas, o bem. Segundo Marks (2012), é a partir disso que se evidencia este jogo de opostos, do qual se exclui o maniqueísmo e a dicotomia entre bem e mal, colocando em pauta justamente as contradições humanas, em que se evidencia aquilo que seria atribuído ao demoníaco como fazendo parte do próprio sujeito, que, diante de uma insatisfação constante, confere movimento à própria vida, pois “É, e não é. O senhor ache e não ache. Tudo é e não é...” (ROSA, 2015, p. 22). Assim,

[...] a negação não se reveste de um caráter negativo monolítico, mas sim pendular, representa o questionamento, significa abrir a porta da dúvida para que o discernimento possa penetrar; é a inquietação fáustica que coloca o ser humano em movimento e promove a sua evolução; é rejeitar o pronto e acabado, o absoluto, relativizando a condição humana e a expondo em toda a sua precariedade. Por tudo isso, esse “espírito de negação” é indispensável à vida, porque é ele que impede a acomodação e impulsiona o ser humano a transgredir, pois, mesmo trilhando o caminho da dúvida e da negação, é por ele que chegará a alguma verdade, visto que esta também é vulnerável à mutabilidade dos tempos e à pluralidade de visões. (MARKS, 2012, p. 30)

Em “Grande Sertão: Veredas” isso se apresenta no modo ambíguo como Guimarães Rosa constrói o próprio jagunço, que, segundo Antonio Candido (1970), é uma figura que “oscila entre o cavaleiro e o bandido” (p. 147). O crítico aponta que, à exceção de Hermógenes, nenhum jagunço já nasce bandido e todos eles têm seus motivos para recorrerem à violência e à brutalidade, posto que o próprio sertão é por si só cheio de ambivalências, que demandam, por vezes, tais figuras agirem de determinada maneira. Nesse sentido, “o jaguncismo pode ser uma forma de estabelecer e fazer observar normas, o que torna o jagunço um tipo especial de homem violento e, por um lado, o afasta do bandido.”

(CANDIDO, 1970, p. 148). Construindo o jagunço nessa ambivalência, portanto, se coloca em evidência o modo como o próprio tema do “bem” e do “mal” vai se articular na obra e como os jagunços se relacionarão com este tema:

O jagunço é, portanto, aquele que, no sertão, adota uma certa conduta de guerra e aventura compatível com o meio, embora se revista de atributos contrários a isto; mas não é necessariamente pior do que os outros, que adotam condutas de paz, atuam teoricamente por meios legais como o voto, e se opõem a barbárie enquanto civilizados. Ao contrário, parece frequentemente que o risco e a disciplina dão ao jagunço uma espécie de dignidade não encontrada em fazendeiros “estadonhos”, solertes aproveitadores da situação, que o empregam para seus fins ou o exploram para maior luzimento da máquina econômica. (CANDIDO, 1970, p. 148)

Desse modo, ainda segundo Candido, Guimarães Rosa constrói um “ser jagunço”, visto que coloca em questão na construção de seu romance um modo de habitar e existir no sertão, que demanda, por vezes, um posicionamento mesmo ambivalente dos jagunços, como forma de sobreviverem naquele lugar. Sendo assim, o crítico pontua que o jagunço no romance levaria a contradição e a ambivalência às últimas consequências, ou seja, expressaria tal contradição de modo mais pleno. Isso, no entanto, “não significa necessariamente deformação, pois este mundo [...] traz imanente no bojo, ou difusas na aparência, certas formas de comportamento que são baralhadas e parciais nos outros homens, mas que no jagunço são levadas a termo e se tornam coerentes.” (CANDIDO, 1970, p. 149). Desse modo, nos lembrando do argumento de Marks (2012) sobre Mefistófeles gerar o bem mesmo querendo, de início, gerar o mal, em “Grande Sertão”, temos:

[...] a ambiguidade entre bem e mal contém ambiguidade entre violência humana, infra e sobre-humana. Por fim, o pacto demoníaco permitirá a Riobaldo “fazer o bem através do mal”, cumprindo um “destino de jagunço que supera o jagunço”, pois traz de volta a paz para o sertão ao chefiar o combate em que se dão as mortes de Ricardão e Hermógenes, encarnações da violência como fim em si mesmo. (PACHECO, 2006a, p. 104-105)

Sendo assim, podemos pensar que em “Grande Sertão: Veredas”, o pacto, enquanto este artifício de trazer à tona aquilo que é negado pelo sujeito, coloca em questão a própria ambivalência do sujeito, naquilo que o divide entre “bem” e “mal”, como o modo singular que Rosa constrói o próprio jagunço no sertão. Isso demanda de Riobaldo, enquanto jagunço, um posicionamento perante o que o divide e de sua ambivalência, dando movimento à vida, sendo, conforme apontou Marks (2012), o que se apresenta no problema do demoníaco, enquanto “espírito de negação”, quando emerge à consciência.

Pensando nesse impulso ao movimento advindo da negação, que coloca o sujeito diante de uma ambivalência frente o seu próprio desejo, Roberto Schwarz (1981) aponta um aspecto interessante sobre a construção da narrativa do romance e a articulação disso com o

“destino” do narrador: o fato de Riobaldo antecipar a história que está contando. As primeiras cem páginas do romance consistem na história toda contada pelo narrador ao seu interlocutor de modo condensado e desordenado:

A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não se misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto. (ROSA, 2015, p. 91)

O romance, então, pouco depois de Riobaldo declarar: “Eu estou contando assim, porque é o meu jeito de contar.” (ROSA, 2015, p. 91), retorna à infância do narrador, a partir da qual a história é contada pela segunda vez, mas agora de modo mais detalhado e com uma narração alinhada cronologicamente. Esse artifício utilizado para contar sua história, desse modo,

Faz que a história corra, para quem lê, como se obedecesse a um nexos teleológico. O devir fica *orientado*, as menores coisas passam a ter sentido e se encaixam na corrente de fim previsto. Torna-se fácil interpretar [...], transformar o fato em sinal da sina; a destinação transparece quase palpável. O personagem traz, presente, o seu futuro. Em cada ponto particular comparece a problemática da história como todo. (SCHWARZ, 1981, p. 47, grifo do autor)

Sobre este modo de recordar, podemos dizer que é uma tentativa do narrador de se posicionar frente aos seus atos, anteriormente tomados como ação do demônio. Nunes aponta que essa recordação leva Riobaldo ao mais íntimo de si, o que o leva o tempo todo a ficar numa posição dúbia diante do que sabe de sua própria experiência e memória: “É que a lembrança converte-se em *reminiscência*, recordação obscura através da qual, paradoxalmente, pode ver com súbita clareza o que importa.” (NUNES, 2019, p. 465, grifo do autor).

Isso, de algum modo, pode nos ajudar a evidenciar a forma como Riobaldo, ao pensar sobre os atos “demoníacos” que cometeu, toma seu destino. Esse destino comparece na própria construção da narração, como apontado por Schwarz, na qual todos os detalhes comparecem como sinais da sina do narrador: “Mais que técnica de fazer avançar a trama, este saltitar no tempo [...] é o reflexo estrutural da intenção do romance: passado ou presente, em tudo está, atual, o seu problema: o demo vige ou não vige; desde a primeira página do livro.” (SCHWARZ, 1981, p. 48). Isso se reflete na própria atitude de Riobaldo diante do seu intento, que o coloca numa constante divisão e é justamente nela, diante de um ato que está para além daquilo que julga ser capaz, que o acesso ao campo demoníaco através do pacto comparece.

Recordar desse modo e se posicionar frente os seus atos implicaria a Riobaldo de fato se colocar enquanto sujeito naquilo que realizou. A lembrança e posterior narração empreendidas por ele se colocam como a tentativa de criar para si sua própria história, sendo a possibilidade dessa criação a forma como ao narrador é possível integrar ao pensamento aquilo que antes foi tomado como maldição: “À reminiscência, que isentaria a alma dos transtornos da mudança, reconduzindo-a, de acordo com o neoplatonismo, à sua verdadeira origem, opõe-se à sucessão dos atos que configuram o Destino, na medida em que formam o passado.” (NUNES, 2019, p. 465).

É a possibilidade da criação de um passado, desse modo, que recolocaria o sujeito em movimento frente a isto que antes o acometia de forma tão brutal. No entanto, ainda que essa noção de reminiscência evidenciada por Nunes nos ajude a pensar o modo como Riobaldo rememora e se implica no que realizou, Lacan nos adverte sobre essa noção, no tratamento dado à psicanálise sobre a própria rememoração:

A rememoração não é a reminiscência platônica, não é o retorno de uma forma, de uma impressão, de um dos eidos de beleza e de bem que nos vem do além, dum verdadeiro supremo. É algo que nos vem das necessidades de estrutura, de algo humilde, nascido no nível dos mais baixos encontros e de toda a turba falante que nos precede, da estrutura do significante, das línguas faladas de modo balbuciante, tropeçante, mas que não podem escapar a constrangimentos (LACAN, 1964/2008, p.53)

Nos recordando das formulações feitas anteriormente sobre a constituição da memória – onde, no intervalo entre a percepção e a consciência é onde justamente surge o sujeito –, a rememoração, conforme Lacan aponta acima, é onde este sujeito pode emergir. No nível da reminiscência conforme destacada por Nunes (2019), poderíamos pensar que o que o sujeito faz é chegar a uma verdade suprema sobre si, que está escondida e pré-estabelecida, algo da ordem de uma *verdadeira origem*.

No entanto, o que está em jogo na rememoração – e a isto é que damos destaque – é justamente aquilo que, enquanto significante, comparece na estrutura da linguagem, dando a Riobaldo condições para assim construir sua verdade. Ou seja, não se trata de uma verdade última, um significado rígido que ele assim o constrói sobre o seu passado, mas sim algo que “escapa” à representação e o permite se movimentar: “O sujeito em sua casa, a rememorialização da biografia, tudo isso só marcha até um certo limite, que se chama o real.” (LACAN, 1964/2008, p. 55). E é esse limite que continua insistindo por uma representação e aparece como repetição ao sujeito.

Sendo assim, “O real é aqui o que retorna sempre ao mesmo lugar – a esse lugar onde o sujeito, na medida em que ele cogita [...], não o encontra.” (LACAN, 1964/2008, p.

55). A impossibilidade do encontro, nisto que é o limite real que escapa à representação, é também o que mantém o movimento diante do significante, posto que, enquanto limite irrepresentável, sempre continuará insistindo por uma representação, que é impossível ser feita por completo.

Este significante, diferente da “verdadeira origem” da reminiscência platônica, não possui significado pré-estabelecido nenhum, justamente por apresentar este limite real da representação completa. Lembremos, conforme discutimos com Freud e o “Bloco Mágico”: o passado com seu significado o sujeito assim o constrói de acordo com a sua experiência, que tem a possibilidade de mudança, a partir do que no presente ele está vivendo (RUDGE, 2009). Daí que a memória, conforme apontamos, tem condições de se constituir a partir dos traços mnemônicos – ou significantes –, pois estes têm a possibilidade de se modificarem, não possuindo um significado pré-estabelecido (FREUD, 1925a/2011c).

É interessante notar que Guimarães Rosa faz uma subversão na lógica temporal, decompondo aquilo que se entende como passado e presente, dado que a experiência de Riobaldo se atualiza a todo o momento, a partir de um sentimento que o acomete naquele instante. Assim, é primordial o entendimento desta subversão temporal, uma vez que é algo que, a partir de um elemento que aparece no presente e no passado, pode-se entender a elaboração de Riobaldo frente aos atos que cometeu no passado, mas que insistem em sua narrativa. A esta subversão do tempo feita no romance, Antonio Candido observa:

O narrador tinge a narrativa por uma constante redução ao presente, fazendo com que o passado seja aferido incessantemente à cor da sua angústia de agora, isto é, no momento rápido em que recompõe a vida, com a ciência do bem e do mal que lhe foi dada pela experiência que viveu. O passado, que é toda a massa do que narra, reduz-se deste modo, paradoxalmente, a um apêndice do presente. O mundo é visto numa totalidade impressionante, na qual ser jagunço foi a condição para compreender os vários lados da vida, vistos agora por quem foi jagunço. Primeira pessoa conduzindo a uma presentização do passado, a uma simultaneidade temporal que aprofunda o significado de cada coisa, – parece a condição formal básica de *Grande sertão: veredas*. (CANDIDO, 1970, p. 157)

A narrativa e sua arquitetura nos permitem pensar que o que Riobaldo conta no presente está vinculado com o seu passado, que tenta se colocar enquanto sujeito neste passado a todo o tempo. No entanto, essa construção feita por ele desse passado só é feita desse modo posto que está atrelada ao que se apresenta para ele no momento presente. O passado, desse modo, se modifica o tempo todo, conforme apontamos anteriormente sobre os traços mnemônicos que são mutáveis, a partir do que o sujeito reencontra no presente. É isso, inclusive, que pode explicar a constante dúvida em relação ao pacto, que se apresenta enquanto algo, ao mesmo tempo, verossímil, mas passível de ser questionado pelo narrador.

Candido, então, reafirma: “o importante é que, mesmo que não tenha ocorrido, o material vai sendo organizado de modo ominoso, que torna naturais as coisas espantosas.” (CANDIDO, 2009, p. 77).

Desse modo, “A interrogação de Riobaldo sobre a existência do Diabo, e conseqüentemente sobre a possibilidade de ter sido pactário, é a pergunta acerca do Destino, isto é, a pergunta em torno da predeterminação ou da liberdade da sua existência.” (NUNES, 2019, p. 465). Diante disso, então, o que Riobaldo faz enquanto conta sua história é colocar em xeque o pacto e a inevitabilidade do destino (NUNES, 2019), dando sentido à sua experiência e seus atos, que antes o colocaram numa divisão enquanto sujeito. O pacto comparece como figuração disso. Sobre a realização deste pacto:

[...] foi feito com o seu próprio demônio, deu-lhe existência e levou ao extremo a dialética entre pulsão e razão, tirando desse conflito um ser mais íntegro, embora fragmentado a cada instante, pendular e pleno de seus conflitos, como é a experiência do homem moderno, do homem contemporâneo, do homem humano. (MARKS, 2012, p. 81, grifo nosso)

Entendamos aqui o “seu próprio demônio” justamente como aquilo que o tempo todo foi negado, e que se apresenta como algo irreconhecível. Figurando isto à consciência, que é o problema colocado pelo pacto, é que se encontra a possibilidade de elaboração e de movimento (aos moldes da rememoração, como destacamos com Lacan), perante a isto que é tomado como destino. É por meio da negação, então, que o demoníaco é trazido à consciência, ainda que não reconhecido pelo sujeito como seu.

Podemos entender isto a partir do que Freud aponta em seu texto, quando diz que o mecanismo da negação é trabalho da pulsão de destruição (FREUD, 1925b/2011d), também chamada de *pulsão de morte*. Por se tratar de algo que contraria o princípio de prazer, aquilo que é fruto da pulsão de morte é atribuído a algo externo, pois contraria a vontade e pensamento conscientes do sujeito. É interessante apontar, inclusive, que Freud “chegou a correlacionar diretamente a pulsão de destruição [pulsão de morte] com Mefistófeles.” (LEITE, 1991, p. 131), personagem da obra “Fausto”, de Goethe, que é a personificação do próprio demônio e que, por sua vez, se relacionará diretamente ao que Freud define como compulsão de destino. A isto daremos maior atenção a seguir.

2.5 O demoníaco e a compulsão de destino

Para que compreendamos o mecanismo envolvido na pulsão de morte em relação à negação e ao demoníaco, retomamos Freud, em seu célebre texto “Além do princípio do prazer”, de 1920, no qual o autor opera uma virada na teoria psicanalítica. De início,

acreditava que o psiquismo era regido apenas pelo acima citado *princípio do prazer*, que visava obter o prazer e evitar o desprazer. Desse modo, tudo o que era considerado desprazeroso seria afastado da consciência, em busca de uma “homeostase” psíquica. No entanto, com a experiência da primeira grande guerra, observou-se que os soldados sobreviventes, assolados pela experiência traumática que a guerra proporcionara, repetiam, em sonhos ou *flashbacks* que os tomavam, a experiência vivida anteriormente. Isso, então, ia à contramão da concepção até então formulada por Freud de que o psiquismo tinha a tendência de evitar o desprazer. Por que os soldados continuavam repetindo essa experiência traumática, mesmo com essa repetição trazendo uma sensação desprazerosa para este indivíduo? (FREUD, 1920/2010e).

É, então, que a noção de *pulsão de morte* comparece na obra freudiana. Ela seria uma das faces da pulsão, da qual, grosso modo, entende-se que a pulsão buscaria uma satisfação independentemente do princípio do prazer. Indo, desse modo, *além dele*, numa busca de um retorno a um momento mítico, quando se encontraria em um estado de completa satisfação, contrariando o que se apresentaria necessariamente como prazeroso para o sujeito (FREUD, 1920/2010e). Sobre este momento mítico, segundo Luiz Alfredo Garcia-Roza, o aparelho psíquico começa a se constituir enquanto tal no momento em que a energia dispersa advinda das pulsões começa a se ligar, ou seja, a encontrar representantes psíquicos que permitam sua descarga. Esta energia, se não dominada pelo aparelho, pode causar uma desestruturação do psiquismo. Por se tratar de um momento anterior à própria concepção do aparelho psíquico dividido em instâncias, é um momento anterior ao princípio do prazer (GARCIA-ROZA, 1986). É nesse sentido que podemos compreender a ação da pulsão em sua face de pulsão de morte, na medida em que a energia pulsional, que busca a satisfação, se encontra já neste momento, sendo o trabalho do psiquismo o de ligar esta energia, como apontado.

Desse modo, é a este momento mítico, anterior à própria concepção do princípio do prazer, que a pulsão de morte visa um retorno. No entanto, esse retorno a tal “passado” mítico formulado por Freud, segundo Garcia-Roza não diz respeito a um passado como conhecemos, ou seja, do tempo cronológico: “Não se trata de construir um relato fiel do passado psicológico de cada um de nós, mas de possibilitar um acesso a esse lugar mítico que está aí e que é vivido em contemporaneidade com nosso presente histórico.” (GARCIA-ROZA, 1986, p. 59).

Assim, é somente naquilo em que se apresenta enquanto repetição no presente que se pode compreender então esse “passado” mítico. Mítico, porque se refere a algo que é

construído como ficção para dar conta de algo que acontece no presente, enquanto satisfação pulsional. É na tentativa de chegar a tal satisfação, então, que a pulsão teria como artifício o que Freud nomeou como *compulsão à repetição*, que traria, justamente, através da repetição de um ato ou uma ação do sujeito, a tentativa desta satisfação (FREUD, 1920/2010e).

Desse modo, com Ana Maria Rudge (1998), compreendemos que a compulsão à repetição, enquanto artifício da pulsão, segue na contramão do princípio do prazer, já que coloca um problema em torno justamente daquilo que é considerado prazeroso para o sujeito. Trabalhando independentemente do princípio do prazer, a pulsão busca não mais o prazer, mas a *satisfação*, comportando, inclusive, aquilo que é desprazeroso. Assim, a compulsão à repetição não depende do recalque, dado que, ao buscar um retorno a este momento mítico, anterior ao recalque, trabalhará a partir de uma espécie de “fixação” desta pulsão que, posteriormente, terá seus representantes recalcados, o que engendrará um constante trabalho por parte do recalque, para que mantenha este conteúdo no campo do inconsciente (RUDGE, 1998).

O que se coloca como problema, no entanto, a partir do que pudemos observar anteriormente na discussão sobre o recalque, é que aquilo que escapa ao recalque por meio desta compulsão à repetição e comparece à consciência do sujeito, onde o desprazer, desse modo, se apresenta, por se tratar desta satisfação pulsional que contraria a vontade consciente. Lembremos da discussão em torno da negação, a qual, enquanto ação da pulsão de morte, traz à consciência conteúdos recalcados e desprazerosos.

É importante determinar o caráter dessa repetição, que aqui é o que se articulará ao ato em sua relação com o demoníaco. Podemos compreender a repetição em dois aspectos: a repetição do mesmo e a repetição diferencial (GARCIA-ROZA, 1986). Poderia se ter a ideia que a pulsão estaria em busca de um retorno a algo natural, mas não é disso que se trata, não é o natural que está em jogo – se assim o fosse, estaríamos falando do instinto –, mas justamente aquilo que de novidade comparece na repetição, que é o campo de possibilidade de comparecimento do sujeito: “não se trata em Freud de nenhuma repetição que se assente no natural, de nenhum retorno da necessidade. [...] A repetição demanda o *novo*. Ela se volta para o lúdico que faz, desse novo, sua dimensão” (LACAN, 1964/2008, p. 65, grifo nosso).

Pensemos, retomando o “Além do princípio do prazer”, no que Freud relata sobre um jogo observado em seu neto que, na ausência da mãe, repetia uma brincadeira que consistia em enrolar um cordão num carretel de madeira, jogá-lo para longe de sua vista, mas continuar segurando o cordão e, após jogar, puxá-lo de volta para perto de si. Ao jogar, proferia a palavra *fort* (algo como “ali”, ou “longe”) e, ao puxar de volta, proferia a palavra *da*

(algo como “aqui”, ou “perto”). A esse jogo, Freud nomeou *fort-da* (ali-aqui; longe-perto). A interpretação que o autor deu é que, ao repetir este jogo, a criança estaria tentando elaborar a experiência desprazerosa que era a ausência da mãe (FREUD, 1920/2010e).

No entanto, o que queremos evidenciar ao apresentar esta observação de Freud é o que Lacan formula a partir disso, que aqui se articulará com a repetição enquanto produtora de novidade. Não se trata apenas, no que Freud demonstra com o *fort-da*, de uma simples tentativa de se apropriar da situação desprazerosa e assim torná-la prazerosa, mas é a própria repetição do jogo enquanto a possibilidade de comparecimento do sujeito, produzindo uma novidade:

A hiância introduzida pela ausência desenhada, e sempre aberta, permanece causa de um traçado centrífugo no qual o que falha não é o outro enquanto figura em que o sujeito se projeta, mas aquele carretel ligado a ele próprio por um fio que ele segura – onde se exprime o que, dele, se destaca nessa prova, a automutilação a partir da qual a ordem da significância vai se pôr em perspectiva. Pois o jogo do carretel é a resposta do sujeito àquilo que a ausência da mãe veio criar na fronteira de seu domínio – a borda de seu berço – isto é, um *fosso*, em torno do qual ele nada mais tem a fazer senão o jogo do salto. (LACAN, 1964/2008, p. 66, grifo do autor)

É diante de algo que o divide enquanto sujeito, de algo que não foi integrado ao seu psiquismo enquanto experiência, que a repetição assim comparece. Tais atos, que se articulam à pulsão em busca de satisfação, se apresentam como criações diante disso que produziu um *fosso*, algo que está além da possibilidade de o sujeito apreender, por se apresentar enquanto algo que ele não reconhece, mas que continua insistindo à sua revelia. Desse modo, “Se é verdade que o significante é a primeira marca do sujeito, como não reconhecer aqui – só pelo fato de esse jogo acompanhar de uma das primeiras aparições a surgirem – que o objeto ao qual essa oposição se aplica em ato, o carretel, é ali que devemos designar o sujeito.” (LACAN, 1964/2008, p. 66-67). É nesse sentido que a repetição, enquanto ato, produz novidade, por ser a manifestação do próprio sujeito enquanto dividido, uma vez que a repetição de experiências que seriam vistas como desprazerosas, como no caso do *fort-da* diante da ausência da mãe, continuam insistindo:

O conjunto da atividade simboliza a repetição, mas não, de modo algum, a de uma necessidade que pediria o retorno da mãe e que se manifestaria muito simplesmente pelo grito. É a repetição da saída da mãe como causa de uma *Spaltung* [divisão; cisão] no sujeito – superada pelo jogo alternativo, *fort-da*, que é um *aqui ou ali*, e que só visa, em sua alternância, ser o *fort* de um *da* e o *da* de um *fort*. (LACAN, 1964/2008, p. 67, grifos do autor)

Desse modo, ainda com Garcia-Roza, sobre a repetição do mesmo e a repetição diferencial, temos que “enquanto a primeira se aproxima da reprodução (na medida em que é estereotipada), a segunda é produtora de novidade e, portanto, fonte de transformações.”

(GARCIA-ROZA, 1986, p. 24). A segunda é o que se articula aqui com a noção de ato, posto que este se apresenta enquanto uma novidade, justamente por se mostrar como algo que está à revelia do sujeito, mas que comparece em sua divisão, na criação desse novo. Desse modo “a satisfação pulsional do neurótico [...] fica restrita ao plano imaginário, em que a simples representação já é a satisfação, enquanto no ato ela toma um valor social e envolve a criação de algo novo, de uma nova realidade.” (RUDGE 1998, p. 133).

É interessante este apontamento de Rudge sobre a contraposição da satisfação pulsional neurótica, que se dá por meio da fantasia, e o ato propriamente dito. Sobre a fantasia, esta possui uma função estrutural no psiquismo: “a fantasia é função primária da satisfação pulsional, motor do aparelho. [...] Ela articula a relação do sujeito com o objeto de desejo, assim como a relação entre a realidade psíquica e a realidade exterior.” (MIELI, 2013, p. 132).

Consonante com Rudge (1998), o ato, por sua vez, ocorre à revelia da intenção e possui um efeito social, o qual o sujeito só integra ao pensamento num momento *a posteriori*, posto que contraria sua posição consciente diante do que deseja no que realiza. É nesse sentido, por exemplo, que o ato se diferencia da ação, visto que, nela, o que se apresenta é justamente algo que o sujeito pensa antes de realizar e toma como produção sua. No ato, de modo contrário, a sua realização pressupõe algo que acontece antes de o sujeito pensar, por isso não o reconhece enquanto uma produção sua (RUDGE, 1998). Riobaldo, em sua narração, evidencia isso quando diz:

Ah, tem uma repetição, que sempre outras vezes em minha vida acontece. Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais em baixo, bem diverso do em que primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso? (ROSA 2015, p. 41)

O que Riobaldo parece trazer à tona neste trecho é justamente essa espécie de agir que se produz à sua revelia. Durante o seu percurso, o ato é captado a partir dos seus efeitos e só se integra ao pensamento num momento posterior. O que se apresenta é, conforme aponta o narrador, uma repetição a qual não dá cabo de explicar e que contraria sua vontade consciente, mas que continua se realizando e o colocando em uma posição de estranhamento, como algo que acontece independentemente daquilo que entende enquanto uma produção sua.

Desse modo, esclarecemos esse caráter de compulsão à repetição da pulsão, que levaria o sujeito a repetir situações em sua vida, mesmo com essas repetições trazendo um caráter de desprazer ou estranhamento, devido a esta tendência da pulsão, aqui em sua face de

pulsão de morte, à satisfação, independente e contrariamente ao princípio do prazer. O que queremos destacar aqui, no entanto, é o que Freud nomeou de *compulsão de destino*, que, ainda segundo Rudge, “se trata de uma expressão da compulsão à repetição em sua face mais *demoníaca*, [e] permite a conclusão de que estamos lidando com a satisfação pulsional em seu aspecto mais brutal e direto.” (RUDGE, 1998, p. 63, grifo nosso).

Freud observa esse fenômeno em pessoas que ele chama de “não neuróticas”. Segundo Rudge, essa diferenciação se dá porque se tratam de pessoas que não lidam com o conflito por meio da produção de sintomas neuróticos. Freud observa que “Nelas, dá-se a impressão de um destino que as persegue, de um traço *demoníaco* em seu viver” (FREUD, 1920/2010e, p. 181, grifo nosso). O autor dá destaque àquelas pessoas que vivem este destino de forma passiva, como se este fosse algo que está fora de sua influência, o que as faz vivenciar essa repetição deste mesmo destino. Dá o exemplo, então, de uma mulher que se casou três vezes com três homens diferentes. O que findou os relacionamentos é que, pouco tempo depois do casamento, os homens adoeceram e ela ficou fadada a cuidar deles no leito de morte (FREUD, 1920/2010e).

O que se apresenta aqui, então, é a impressão de acontecimentos que só podem ser explicados pela ação do destino, por isso *demoníaco*, ou seja, algo que não é fruto da ação do sujeito em questão. Paulo César de Souza, na tradução de Freud (1920/2010e), destaca em uma nota que o termo “demônio”, utilizado por Freud, se refere ao termo grego *daimon*, que é entendido enquanto um “poder superior”, não se referindo ao sentido bíblico posteriormente atribuído. Desse modo, entendido como algo que está fora da ação humana. Onde queremos chegar?

O ponto de virada, e aqui o que queremos destacar para dar prosseguimento à discussão proposta, é que o que Freud mesmo aponta em relação a este destino tomado como *demoníaco* é que “a psicanálise sempre viu tal destino como, em boa parte, preparado por elas mesmas [as pessoas] e determinado por influências da primeira infância.” (FREUD, 1920/2010e, p. 181). O que Freud recoloca, nesse ponto, é que, o que é atribuído ao “destino *demoníaco*”, na verdade também tem participação do sujeito, sem que este, no entanto, o reconheça enquanto uma produção sua, ou seja, algo que este sujeito não reconhece enquanto advindo de sua própria ação. Rudge aponta que este aspecto remete à ação da própria pulsão, que age à revelia do sujeito, ou seja, se trata de “puro isso agindo em completo silêncio, e as séries repetidas consequentes a essa atividade são recebidas pelo sujeito como acontecimentos vindos do real abater-se sobre ele. Destino repetido e mal-vindo, que contraria todas as

expectativas e desejos, pura maldição.” (RUDGE, 1998, p. 64). Desse modo, se coloca como vindo do destino justamente por contrariar aquilo que o sujeito, conscientemente, deseja:

Se o destino repetido é inteiramente desligado de tudo o que o sujeito pensa e pode esperar, assim como de todas as maneiras pelas quais pode ver a si mesmo, ainda assim é um destino arquitetado por seus atos. Trata-se de atos que não podem ser vistos como destituídos de uma certa sabedoria e habilidade, já que conseguem consequências e efeitos tão semelhantes, e que são identificados pelos envolvidos, assim como o foram por Freud, como uma sina. Nesses atos, entretanto, o sujeito não se reconhece, seu malfadado destino é vivido em uma pura passividade. (RUDGE, 1998, p. 65)

Podemos entender, então, retomando também a discussão em torno da repetição em sua face diferencial, o comparecimento do acaso em sua articulação com o ato como aquilo que se apresenta como algo que escapa ao pensamento, bem como a impressão deste destino como algo impessoal e tomado pelo sujeito de modo passivo. Sobre isto, Rudge aponta:

[...] é a aceitação de uma limitação no poder do simbólico de esgotar o real, de dar sentido. A desistência da onipotência do pensamento, um dos aspectos da castração, permite olhar o destino como impessoal, admitindo uma esfera de fora do sentido, do puro acaso, como o que não pode ser controlado por nossos desejos e por nossas armas. (RUDGE, 1998, p. 65).

Isso se dá como expressão do próprio funcionamento da pulsão, “que é atividade em si mesma ainda que tenha um alvo passivo” (RUDGE, 1998, p. 64). Em “Pulsões e Destinos da Pulsão”, entre os destinos da pulsão destacados por Freud, dois se sobressaem neste processo: a transformação no contrário e o retorno contra o próprio sujeito. Num primeiro momento do circuito pulsional há uma atividade, que Freud se refere como sadismo, na qual busca-se o domínio sobre o objeto. Num segundo momento, há a desistência desse objeto e o sujeito mesmo fica em seu lugar, o que apresenta o retorno do investimento pulsional contra o próprio sujeito e a mudança do alvo de ativo para passivo. Num terceiro momento, por fim, um estranho é buscado como objeto e ocupará o lugar do agente, direcionado ao sujeito, enquanto alvo passivo. Este terceiro momento é o que Freud nomeia de masoquismo, que é quando acontece a erotização da dor e também do alvo sádico de causar essa dor (RUDGE, 1998; FREUD, 1915a/2004a). Desse modo,

Esse circuito remete ao papel do Outro na constituição do alvo pulsional. É apenas quando o alvo passivo é erotizado, a partir do desejo do Outro, que podemos falar de pulsão sexual. Entre o primeiro e o terceiro momentos do circuito, o objeto da experiência de satisfação é perdido, e o objeto a partir daí, uma pessoa estranha, é o objeto pulsional propriamente dito, com a contingência que o caracteriza – qualquer um, desde que apropriado a que através dele a satisfação no corpo possa ser alcançada. (RUDGE, 1998, p. 61)

É nesse sentido, então, que podemos compreender o papel do acaso naquilo em que se apresenta enquanto destino, na medida em que, ao não tomar aquilo enquanto produção sua, o sujeito repete enquanto papel do acaso, como algo que está fora daquilo que, para ele, é possível pensar. Desse modo, ao pensarmos a noção de demoníaco em sua relação com atos que o sujeito não reconhece como produções suas, retomamos a figura de Riobaldo. À personagem só seria possível realizar a tarefa de derrotar o inimigo Hermógenes se antes acessasse o campo do demoníaco, ou seja, apenas acessando este campo do que não reconhece como seu seria possível a tais atos seu cumprimento, como o cumprimento de uma sina.

É interessante, inclusive, que o próprio Riobaldo, em determinado momento da narração, correlaciona este destino à ação do demônio. Quando perguntado por Diadorim se o narrador sabe de seu destino, este o responde: “– ‘Se nanja, sei não. *O demônio sabe...*’” (ROSA, 2015, p. 167, grifo nosso). O que evidencia o aspecto já apontado sobre a atribuição a um elemento externo – aqui, no caso, o demônio – aquilo que é advinda da ação do próprio sujeito. O destino comparece para Riobaldo como consequência disso que se apresenta enquanto ação do demônio, visto que nada pode fazer para mudá-lo. Mas do que se trata este funcionamento? Recolheremos as primeiras pistas para responder a esta questão retomando a discussão freudiana acerca do papel do masoquismo no circuito pulsional e na constituição mesma do sujeito.

2.6 O masoquismo moral e o supereu: nomes do destino

Em seu texto “O problema econômico do masoquismo”, de 1924, Freud, após constatar o que foi observado em relação à pulsão de morte, no qual o desprazer não necessariamente é algo a ser evitado pelo aparelho psíquico, se depara com o fenômeno do masoquismo: “Quando a dor e o desprazer deixam de ter a função habitual de alarmes e, ao contrário, passam a ser metas almeçadas, o princípio de prazer [*Lustprinzip*] fica totalmente fora de combate, ou seja, o guardião de nossa vida psíquica fica paralisado.” (FREUD, 1924a/2007, p. 105). Desse modo, tendo como objetivo a dor e o desprazer, o fenômeno do masoquismo coloca em jogo o princípio do prazer como regente da vida psíquica. Freud situa, então, três formas de masoquismo: o *erógeno*, o *feminino* e o *moral*. Nos debruçaremos, no entanto, somente sobre o erógeno e o moral, que são os que aqui nos interessam para a discussão em torno do destino e do demoníaco.

Sobre o masoquismo erógeno, Freud (1924a/2007) aponta o que diz respeito à sensação de prazer diante da dor, mas aqui nos interessa porque o próprio autor o define como

sendo o que vai estar na origem das outras duas formas de masoquismo, ou seja, o feminino e o moral. A origem do masoquismo erógeno compareceria a partir do dualismo pulsional, a saber, a pulsão de vida (que no texto Freud equivale à libido) e a já mencionada pulsão de morte. A libido (ou pulsão de vida) encontraria nos seres vivos a ação da pulsão de morte, que buscaria trazer a estes organismos o estado de estabilidade:

Caberia, pois, à libido a tarefa de tornar inofensiva essa pulsão destrutiva [ou pulsão de morte]. Para tal, ela [...] desviaria grandes parcelas da pulsão de morte para fora, dirigindo-as contra os objetos do mundo externo. Direcionada ao mundo externo, a pulsão de morte passaria, então, a atuar como pulsão de destruição, pulsão de apoderamento ou como vontade de exercer poder. Uma outra parcela ainda dessa pulsão também teria sido dirigida para fora, mas a serviço da função sexual. Seria esse o sadismo propriamente dito, o qual terá um importante papel a cumprir na vida sexual. Contudo, haveria uma parcela da pulsão de morte que não teria participado dessas transposições. Ela teria permanecido dentro do organismo, e lá, com a ajuda da solidariedade excitatória sexual – que já afirmamos existir – entre a dor e o prazer, teria sido fixada [*gebunden*] libidinalmente. Ora, é essa parcela fixada que denominamos masoquismo original e erógeno. (FREUD, 1924a/2007, p. 109)

O que Freud aponta neste trecho é que o masoquismo erógeno se apresenta justamente enquanto um movimento da pulsão de vida com a pulsão de morte, de onde aquela tentaria desviar esta para o mundo exterior, em busca do domínio dos objetos (o sadismo), mas uma parte dessa pulsão de morte não encontraria esse desvio exterior, permanecendo no próprio indivíduo, o que se situaria enquanto o próprio masoquismo, aqui em sua face erógena. Com Rudge (1998), esta conceituação é importante, porque o que Freud recoloca neste texto é justamente o masoquismo como estando na base do trabalho pulsional e não mais apenas como um dos aspectos da pulsão parcial, a partir do par sadismo-masoquismo, conforme apontamos anteriormente na discussão em torno do trabalho da pulsão em “Pulsões e Destinos da Pulsão”, de 1915.

Rudge (1998) nos chama a atenção para a reformulação teórica que Freud realiza entre “Pulsões e Destinos da Pulsão” e “O Problema econômico do masoquismo”: o que Freud aponta no texto de 1915 é que “Não parece haver um masoquismo original que não derive do sadismo” (FREUD, 1915a/2004a, p. 153). Já em 1924, no “Problema econômico”, o que ele recoloca é justamente a ideia oposta, de que, na verdade, há um masoquismo original, que estaria no fundamento do trabalho pulsional (RUDGE, 1998). No entanto, ainda que ele faça em 1924 este reajuste em relação ao texto de 1915,

[...] essa oposição não é tão marcada, já que nas duas concepções a erotização entra em jogo apenas quando o alvo passivo é constituído. Talvez só se possa falar de pulsão propriamente no terceiro momento, quando o objeto se perdeu, e o circuito se completa envolvendo o objeto estranho e chegando à satisfação no próprio corpo. (RUDGE, 1998, p. 61-62)

Esta erotização, mesmo após esta reformulação, comparece justamente no momento em que a pulsão de morte, que não encontra um desvio externo e se volta contra o próprio sujeito (alvo passivo), encontraria um investimento libidinal, enquanto trabalho de satisfação pulsional. Desse modo, Freud aponta “que após a parcela principal do sadismo original ter sido transposta para fora em direção aos objetos, um resíduo interno teria permanecido, e seria este o masoquismo propriamente dito, isto é, masoquismo erógeno.” (FREUD, 1924a/2007, p. 110). Sobre este masoquismo erógeno, Freud continua: “Este, por um lado, teria, então, tornado-se um componente da libido, e, por outro, tomaria como objeto o próprio organismo.” (FREUD, 1924a/2007, p. 110).

É a partir do masoquismo erógeno, então, que podemos entender o masoquismo moral, que aqui se articulará mais intimamente com o destino e o demoníaco. Freud, de início, caracteriza o masoquismo moral como um sentimento de culpa inconsciente, mas depois reajusta esta definição para uma “Necessidade de punição” (FREUD, 1924a/2007, p. 112). Podemos compreender sua origem, ainda com Freud (1924a/2007), no conflito entre Eu e Supereu, posto que o Supereu, enquanto herdeiro do Complexo de Édipo, se origina da introjeção das figuras parentais, quando essas figuras, anteriormente atreladas aos impulsos pulsionais do Isso, são desviadas “das metas sexuais diretas” (FREUD, 1924a/2007, p. 112), tendo como consequência a dessexualização do Complexo de Édipo. O Supereu, então, “conservou as características essenciais das pessoas introjetadas, isto é, seu poder sobre a criança, sua severidade e a tendência a exercer o controle e a punir.” (FREUD, 1924a/2007, p. 112). O Eu, desse modo, tenta o tempo todo corresponder às exigências colocadas pelo Supereu, que se apresenta enquanto um ideal. Ao não atingir esse ideal imposto pelo Supereu, o que se apresenta é o sentimento de angústia e a culpa, o que resulta, então, nesta necessidade de punição, advinda desta “consciência moral” imposta pelo Supereu, a qual o Eu não consegue corresponder (FREUD, 1924a/2007).

Rudge (1998) destaca que um aspecto interessante sobre esta consciência moral, no entanto, é justamente um paradoxo deste conflito entre Eu e Supereu: “quanto mais se renuncia às satisfações pulsionais, mais severo se torna o supereu e maior o sentimento de culpa.” (RUDGE, 1998, p. 59). É justamente a partir disso que o masoquismo moral se articulará ao destino e ao demoníaco, dado que a consciência moral, que surge a partir da dessexualização do Complexo de Édipo, “está sujeita a uma sexualização regressiva, em que a crueldade do supereu encontra como contrapartida a satisfação masoquista do eu, e essa satisfação pulsional pode implicar numa degradação da moralidade.” (RUDGE, 1998, p. 59).

É a partir disso que o Supereu (que introjetou a severidade e punição das figuras genitoras) e o Eu (nessa regressão e em sua “necessidade de punição” masoquista) encontrarão a satisfação: “É pela via do masoquismo que o supereu pode se aliar ao gozo, à satisfação pulsional masoquista, tornando-se esse supereu cruel que ordena: ‘goza!’” (RUDGE, 1998, p. 59-60). É nesse sentido que Freud (1924a/2007) aponta que o masoquista perde boa parte de sua consciência moral, uma vez que, em busca de provocar um castigo pelo representante dos pais (que foram introjetados pelo Supereu), passa a repetir atos que vão contra a sua própria vontade consciente e que levam a uma punição. Nesse sentido, segundo Freud, esse masoquismo levaria o sujeito a agir de modo a ir além da moralidade imposta pelo supereu, ou seja, “agir de forma ‘pecaminosa’, para que posteriormente essa ação seja, então, expiada por meio das críticas da consciência moral sádica [...] ou pelos castigos corporais [*Züchtigung*] aplicados pelo grande poder – de natureza parental – do *Destino*.” (FREUD, 1924a/2007, p. 114, grifo nosso). Essa expiação comparece ao sujeito, então, enquanto algo advindo da ação do destino compulsivo, cruel e superegoico; do próprio *demoníaco*. Tal destino compulsivo “é dotado de uma aparente impessoalidade, impessoalidade falaciosa que mal disfarça uma imagem de pai cruel.” (RUDGE, 1998, p. 65).

É por esse motivo que entendemos que, apesar de o alvo pulsional se modificar de ativo para passivo, a pulsão em si é ativa, pois é necessário um gasto energético para se chegar a um alvo passivo. Logo, o que se atribuiu como ação de um agente externo e é tomado de forma passiva, pode ser compreendido enquanto ação ativa do próprio sujeito, enquanto ação da própria pulsão (RUDGE, 1998; FREUD, 1915a/2004a). É desse modo que o sujeito toma tais produções como ações “demoníacas”, sendo atribuídas ao destino, sem a possibilidade de integrá-las ao pensamento e reconhecê-las como produções próprias. A chave para esta discussão, no entanto, está na articulação com a face insensata do supereu, face esta que está justamente atrelada à imagem do pai cruel, que apontamos acima. A isso daremos maior atenção no próximo capítulo.

3 O DESTINO E O DEMONÍACO: A SUBMISSÃO AO PAI

Levando em conta o que foi discutido no capítulo anterior, quando apontamos que isto que se entende como “destino” se apresenta como consequência da ação do supereu enquanto herança paterna do Complexo de Édipo, neste capítulo discutiremos justamente a relação de Riobaldo com as figuras tomadas como paternas (as quais situaremos em breve), de modo que a nós seja possível compreender os motivos que levaram o narrador a tomar a realização da tarefa de derrotar Hermógenes como um destino – o que teve como consequência a realização do pacto com o demônio como o ponto que o permitiria cumprir tal destino. De início, é importante apontar, para dar fundamento à discussão, a questão de Riobaldo em relação ao seu pai. Para isto, começaremos destacando um acontecimento específico do romance, que diz respeito à relação de Riobaldo com o seu padrinho, Selorico Mendes.

Consideramos importante destacar que, metodologicamente, além de nossa própria leitura do romance, a dissertação de mestrado intitulada “Os Nomes-do-Pai no *Grande Sertão: Veredas* para a feminilidade?”, de Magaly Ferreira Mendes (2007), nos foi de extrema importância para a organização não só da cena que destacaremos a seguir, mas também deste capítulo como um todo, dado que pudemos recolher, a partir da leitura de seu trabalho, elementos e referências centrais para a discussão que aqui pretendemos empreender. Por este motivo, estaremos, a partir de agora, constantemente referenciando este precioso trabalho em nossa construção. Prossigamos, então.

Nas primeiras páginas da narrativa, Riobaldo diz ao seu interlocutor: “que eu não tive pai; quer dizer isso, pois nem eu nunca soube autorizado o nome dele. Não me envergonho, por ser de escuro nascimento. Órfão de conhecença e de papéis legais, é o que a gente vê mais, nestes sertões.” (ROSA, 2015, p. 46). Descobrimos, desse modo, que Riobaldo não tem pai – ou, pelo menos em outros termos, não o conhece. É interessante, inclusive, o uso do termo “escuro nascimento”, justamente por se apresentar enquanto algo que ao narrador é difuso e desconhecido em sua própria história.

Após a morte de sua mãe, Bigrí, que “Morreu, num dezembro chovedor” (ROSA, 2015, p. 100), Riobaldo, ainda jovem, é levado a Selorico Mendes, seu padrinho “rico e somítico, possuía três fazendas-de-gado.” (ROSA, 2015, p. 101). Sobre Selorico Mendes, “Levei dias pensando que ele não fosse de juízo regulado. Nunca falou em minha mãe. Nas coisas de negócio e uso, no lidante, também quase não falava. Mas gostava de conversar,

contava casos. Altas artes de jagunços – isso ele amava constante – histórias.” (ROSA, 2015, p. 101). Mesmo assim, Riobaldo aponta como era bem tratado pelo padrinho:

Mas eu não sabia ler. Então meu padrinho teve uma decisão: me enviou para o Curralinho, para ter escola e morar em casa de um amigo dele, Nhô Marôto, cujo Gervásio Lé de Ataíde era o verdadeiro nome social. Lá eu não carecia de trabalhar de forma nenhuma, porque padrinho Selorico Mendes acertava com Nhô Marôto de pagar todo fim de ano o assentamento da tença e impêndio, até de botina e roupa que eu precisasse. Eu comia muito, a despesa não era pequena, e sempre gostei do bom e do melhor. (ROSA, 2015, p. 102)

No entanto, mesmo sendo criado com tudo “do bom e do melhor”, o narrador ainda aponta, falando sobre o padrinho: “eu nunca pedi coisa nenhuma a ele. Dez vezes mais me desse, e não se valia. Eu não gostava dele, nem desgostava.” (ROSA, 2015, p. 104). Em conjunto a isso, Riobaldo ainda diz que “ele era muito medroso.” (ROSA, 2015, p. 102), além de que “era antipático.” (ROSA, 2015, p. 109), o que nos permite ter em conta a imagem que o narrador tinha de seu padrinho e que pode justificar o que se sucede e que destacaremos a seguir.

Algumas páginas após a chegada de Riobaldo à fazenda de seu padrinho, Guimarães Rosa introduz a questão que aqui consideramos o pontapé inicial para a nossa discussão em torno da questão da personagem frente às figuras paternas. Ele nos diz: “me disseram que não era à-toa que minhas feições copiavam retrato de Selorico Mendes. *Que ele tinha sido meu pai!* Afianço que, no escutar, em roda de mim o tonto houve – o mundo todo me desproduzia, numa grande desonra.” (ROSA, 2015, p. 109-110, grifo nosso). É, então, que Riobaldo, antes sem pai, descobre que Selorico Mendes, homem medroso, antipático, do juízo desregulado e de quem nem gostava nem desgostava, era, na verdade, seu pai. Sendo assim, “Este era o pai de Riobaldo, um pai cheio de faltas, um pai sem glórias.” (MENDES, 2007, p. 119). E é devido a isto que, após a descoberta, Riobaldo, que “De *ás*, eu pensava claro, acho que de *bês* não pensei não.” (ROSA, 2015, p. 110), foge da fazenda de Selorico Mendes: “Ajuntei meus trens, minhas armas, selei um cavalo, fugi de lá. [...] Virei bem fugido.” (ROSA, 2015, p. 110). Uma fuga que de “Raiva bem não era, isto é: só uma espécie de despique a dentro, o vexame que me inçava não me dava rumo para continuação.” (ROSA, 2015, p. 110), tamanho o impacto que foi a descoberta da paternidade.

Sendo Selorico Mendes um pai tão faltoso a Riobaldo, Francis Utéza (1994), em seu trabalho “Metafísica do Grande Sertão”, nos indica que outras personagens se apresentam enquanto figuras paternas para o narrador e que aqui daremos destaque. Coincidentemente – ou não –, Rosa nos apresenta tais figuras durante o período de Riobaldo ainda na fazenda do padrinho, antes de o narrador descobrir que ele era o seu pai. Um bando de jagunços pede

estadia na fazenda de Selorico Mendes: “precisavam de um recanto oculto, onde a tropa dos homens passasse o dia que vinha, pois que viajavam de noite, dando surpresa e desmanchando rastro.” (ROSA, 2015, p. 105). Tais figuras, as quais Riobaldo contempla também pela primeira vez, se tratam justamente de Joca Ramiro, líder do bando de jagunços, e Hermógenes – o já mencionado futuro traidor e assassino de Joca Ramiro. Nos atentemos para a descrição do narrador em torno dos dois, quando primeiro os contemplou:

Drede Joca Ramiro estava de braços cruzados, o chapéu dele se desabava muito largo. Dele, até a sombra, que a lamparina arriava na parede, se trespunha diversa, na imponência, pojava volume. E vi que era um homem bonito, caprichado em tudo. Vi que era homem gentil. Dos lados, ombreavam com ele dois jagunços; depois eu soube – que seus segundos. Um, se chamava Ricardão: corpulento e quieto, com um modo simpático de sorriso; compunha o ar de um fazendeiro abastado. O outro – Hermógenes – homem sem anjo-da-guarda. Na hora, não notei de uma vez. Pouco, pouco, fui receando. O Hermógenes: ele estava de costas, mas umas costas desconformes, a cacunda amontoava, com o chapéu raso em cima, mas chapéu redondo de couro, que se que uma cabaça na cabeça. Aquele homem se arrepanhava de não ter pescoço. As calças dele como que se enrugavam demais da conta, enfolpavam em dobrados. As pernas, muito abertas; mas, quando ele caminhou uns passos, se arrastava – me pareceu – que nem queria levantar os pés do chão. Reproduzo isto, e fico pensando: será que a vida socorre à gente certos avisos? Sempre me lembro dele, me lembro mal, mas atrás de muitas fumaças. Naquela hora, eu estava querendo que ele não virasse a cara. Virou. A sombra do chapéu dava até em quase na boca, enegrecendo. (ROSA, 2015, p. 105)

Temos, então, em destaque, o primeiro encontro de Riobaldo com Joca Ramiro e Hermógenes, figuras que se apresentarão ao narrador como duas faces da figura do Pai (UTÉZA, 1994) e que “vão-se ordenando assim em função de um polo positivo luminoso e de uma face de sombra negativa” (UTÉZA, 1994 p. 291), conforme pudemos observar na descrição feita dos dois personagens. Hermógenes, então, estaria representando a face sombria e Joca Ramiro, por consequência, representaria a face luminosa (UTÉZA, 1994). Isso nos faz ter em conta, então, de que se tratam de duas representações de uma mesma figura, aspecto que será importante para a nossa discussão.

É interessante notar, com Mendes (2007), que logo ao início da narrativa, Riobaldo cita, nome a nome, aqueles que foram os chefes do bando. Ao citar Joca Ramiro, o coloca como “grande homem príncipe!” (ROSA, 2015, p. 26), enquanto que Hermógenes, “foi que nasceu formado tigre, e assassim.” (ROSA, 2015, p. 26), além dos nomes dos outros chefes, que aqui não nos ateremos especificamente. No entanto, sobre essa nomeação dos chefes, “nos deparamos com mais um ângulo de entendimento da questão sobre o pai, pois acreditamos que a menção a cada um dos chefes jagunços nos permite dar continuidade à reflexão sobre o Nome-do-Pai.” (MENDES, 2007, p. 41-42), que é aqui o que nos interessa em relação à tomada de Riobaldo das personagens de Joca Ramiro e Hermógenes como

figuras paternas, uma vez que poderemos compreender a imagem do Pai, que colocará Riobaldo defronte ao seu destino demoníaco, em contraponto à do Nome-do-Pai, como aquela que institui a lei e permite o advento do sujeito. Nesse sentido, “o Nome-do-Pai é da ordem de uma função e, como tal, esta pode ser ou não preenchida.” (MENDES, 2007, p. 42). Daremos maiores elaborações a isto mais à frente.

É nisso, então, ainda segundo Mendes (2007), que podemos notar a idealização dessas figuras por parte de Riobaldo, quando, por exemplo, chama Joca Ramiro de “príncipe” e Hermógenes de “tigre” ou “assassim”. Ao idealizá-los dessa forma, então, ambos se apresentariam, para ele, como *suscetíveis* de ocuparem a posição de Nome-do-Pai (MENDES, 2007). Podemos entender essa idealização, inclusive, em contraponto à imagem falida do verdadeiro pai, Selorico Mendes, conforme apontamos anteriormente. Notaremos, no entanto, durante nossa discussão, um destino diferente para cada uma dessas figuras, ao tentarem ocupar essa posição. Desse modo, tal idealização, em nosso entendimento, organizará o que aqui estamos colocando como questão em nosso estudo do romance, visto que, ao colocar Joca Ramiro e Hermógenes enquanto possíveis ocupantes dessa função, Riobaldo se colocará diante do destino e do demoníaco.

É a partir dessa discussão, então, que trazemos a questão central para este capítulo: estando o destino demoníaco – compulsivo e inevitável – intimamente atrelado, segundo Freud (1924a/2007) e Rudge (1998), à introjeção pelo sujeito da severidade e crueldade do pai, que dá base para a formação do supereu, qual o papel das figuras de Hermógenes e Joca Ramiro, enquanto duas faces do Pai, para este destino demoníaco de Riobaldo no romance de Guimarães Rosa? Para responder a essa questão, comecemos, então, pela face do Pai representada por Joca Ramiro.

3.1 Joca Ramiro: a face luminosa do Pai

Pensaremos de início a personagem Joca Ramiro atrelada ao destino de Riobaldo. Lembremos que tal destino se apresenta nesses termos ao nosso narrador após a morte do Chefe dos jagunços, ou melhor dizendo, o *assassinato* deste – que discutiremos minuciosamente mais à frente, neste mesmo capítulo. A questão que nos toma neste tópico, desse modo, é o porquê de tal assassinato ter como consequência a tomada da tarefa de derrotar o assassino como uma inevitabilidade – um destino.

Riobaldo, durante sua narração, evidencia o tempo todo, sua admiração e devoção por Joca Ramiro, quando diz, por exemplo, que “meu seguimento era por Joca Ramiro, em coração em devoção.” (ROSA, 2015, p. 121). Esta imagem é importante, pois com ela

podemos situar como Riobaldo se coloca diante do Chefe, o que, depois, nos permitirá compreender seu assassinato como precursor do destino do narrador. Desse modo, destacando Joca Ramiro como uma das faces do Pai, Utéza nos apresenta, de início:

[...] o nome do personagem já diz muito. *Joca*, hipocorístico de José, realça em primeiro lugar a relação afetuosa do pai para com os filhos. O prenome desdobra-se em *José Otávio*: José é o nome de um dos doze patriarcas das tribos do Antigo Testamento; Otávio, o do mais glorioso dos Imperadores romanos, igualmente sinônimo de plenitude e harmonia. *Ramiro*, o primeiro patronímico, evoca a glória dos cavaleiros germânicos – *Mir*: ilustre; *Ran*: nascimento, linhagem; e esta glória repercute também nos outros dois: *Bettancourt Marins*, onde as antigas famílias portuguesas reúnem os filhos do mar – *Marins* – e os donos da terra – através do germânico *Betto*: domínio, e do latim *cohors*: divisão do castro militar. Portanto, a nobreza de José Otávio Bettancourt Marins remonta às origens, até o Pai. (UTÉZA, 1994, p. 301-302, grifos do autor)

Desse modo, todo o nome de Joca Ramiro evoca a imagem do Pai, daquele que tem o poder e a autoridade. Ele “era mesmo o *tutùmumbuca*.” (ROSA, 2015, p. 221), segundo as palavras do narrador, tomando o neologismo *tutùmumbuca* como aquele que é o mandachuva, o chefe e cabeça do bando (MARTINS, 2001). Sendo assim, “O nome Joca Ramiro nos põe diante do chefe maior da jagunçada. [...] Portanto, além de ser o maior, Joca Ramiro é principal.” (MENDES, 2007, p. 45). Esse pai idealizado, Mendes (2007), consonante com Lacan (1956-1957/1995), apresenta como o pai imaginário, aquele que é sem falhas e que é privador, aquele com quem a criança se identificará por meio de sua idealização, se submetendo completamente a ele.

Ainda sobre essa face idealizada de Joca Ramiro, Utéza (1994) nos chama a atenção para o fato de que o grande Chefe comparece em corpo presente apenas em dois momentos de toda a narrativa: o primeiro, na casa de Selorico Mendes, que destacamos anteriormente; e o segundo, no ajuntamento de todo o bando, outrora subdividido, na conclusão do primeiro grande conflito do romance, com Zé Bebelo, figura que tinha o intento de acabar com a jagunçagem e, por isso, acaba entrando em guerra com o bando de Joca Ramiro. Este conflito culminará no julgamento de Bebelo, presidido por Ramiro (à cena do julgamento daremos maiores explicações mais à frente). Sobre essa segunda aparição de Joca Ramiro, observemos como ela é narrada por Riobaldo:

Antes foi uma coisa acontecida repentina: aquele alvoroço, na cavalhada geral. Aí o mundo de homens anunciando de si e sobre o vasto chegando, da banda do Norte. Joca Ramiro! – “Joca Ramiro!” – se gritava. [...] Nós todos, de começo, ficamos atarantados. [...] E, no abre-vento, a toda cavaleirama chegando, empiquetados, com ferragem de cascos no pedregulho. Eram de ser uns duzentos, quase tudo manos-velhos baianos, gente nova trazida. Gritavam vivas para a gente, saudavam. E Joca Ramiro. A figura dele. Era ele, num cavalo branco [...]. E ele era um homem de largos ombros, a carga grande, corada muito, aqueles olhos. Como é que eu vou

dizer ao senhor? Os cabelos pretos, anelados? O chapéu bonito? Ele era um homem. Liso bonito. Nem tinha mais outra coisa em que se reparar. A gente olhava, sem pousar os olhos. (ROSA, 2015, p. 208)

Mendes (2007) observa que esta segunda aparição de Joca Ramiro é descrita como um evento de ordem apoteótica e, por se apresentar de forma tão majestosa, pode-se evidenciar a face imaginária do pai a partir dessa aparição, posto que, enquanto imagem, o Pai Joca Ramiro se apresenta enquanto autoridade suprema para Riobaldo. Lembremos que mencionamos o Pai imaginário como aquele que levará a criança a se submeter por completo a ele, o que coaduna com o momento em que Riobaldo diz que o seu seguimento *era* de Joca Ramiro – em coração e devoção –, como destacamos anteriormente. Esta fala pode evidenciar justamente a submissão completa ao Pai enquanto imagem.

No entanto, ao mesmo tempo em que Riobaldo toma a figura de Joca Ramiro, como pudemos observar em seu relato, de forma idealizada, como o maioral, Mendes (2007) nos aponta um aspecto interessante, que aqui dará cabo da nossa discussão. Quando, sobre Joca Ramiro, Riobaldo diz: “A gente tinha até medo de que, com tanta aspereza da vida, do sertão, machucasse aquele homem maior, ferisse, cortasse.” (ROSA, 2015, p. 208), percebe-se, nesta passagem, um medo de que o grande Chefe “*tutùmumbuca*” seja ferido e violado:

A partir deste esclarecimento não causará estranheza deduzir que a fascinação inspirada pela figura de Joca Ramiro possa incitar o medo de que ele, Ramiro, seja machucado. Afinal, o medo de que a “aspereza da vida, do sertão” o fira implica na pressuposição de que ele é passível de vir a ser agredido. Ou seja, este medo vela o pressentimento dos riscos a que Joca Ramiro se encontra exposto, ao mesmo tempo em que os *incita*. (MENDES, 2007, p. 47, grifo nosso)

Mendes (2007) aponta, ainda, que o medo de Riobaldo de que Joca Ramiro se machuque “*incita*” tal ferimento. Pensemos, com Freud, em seu texto “Totem e Tabu”, a relação que se estabelece no sujeito quando venera ou admira muito alguém. Para o autor, “à sua veneração, sua divinização mesmo no inconsciente, opõe-se uma forte corrente hostil, ou seja, que também aí, como esperávamos, verifica-se a situação da atitude emocional ambivalente.” (FREUD, 1913/2013, p. 46). Ainda com Mendes (2007), evidenciamos que esse medo, atrelado à admiração de Riobaldo direcionada a Joca Ramiro, evoca certa rivalidade, mesmo que inconsciente, em torno do Chefe, o Pai, devido a esta hostilidade inconsciente.

É justamente nesse ponto que será possível a Riobaldo ter em conta que esse pai idealizado não existe e dará condições para que Joca Ramiro de fato ocupe a função paterna, enquanto Nome-do-Pai, a quem Riobaldo, fazendo o “*furo*” nesse pai ideal, que goza, conseguirá não se submeter por completo, na medida em que ele cai (MENDES, 2007). Em

outros termos, é por esse motivo que a idealização dos Chefes, que apontamos pouco antes neste trabalho, é o que permite tomar a figura de Joca Ramiro como suscetível de ocupar a função de Nome-do-Pai, porque é a partir da queda dessa idealização que ele de fato a ocupa, em que a rivalidade comparece. A ocupação dessa função, no entanto, requer ainda a instauração de outras duas faces do pai, que destacaremos a seguir como o “pai real” e o “pai simbólico”, respectivamente.

Sendo assim, com Mendes (2007) e Lacan (1956-1957/1995), situamos que a queda desse pai ideal, ou seja, sua face imaginária, colocará em voga o pai em sua face real, já que é ele quem fura o pai imaginário, colocando em xeque sua imagem inviolável, que goza. Sobre essa queda, Mendes nos indica que a identificação com o pai imaginário se dá por duas vias: “por um lado, através da fascinação – que busca capturar o objeto fascinante – e, por outro, através da agressividade incitada pela constatação de que a total captura do objeto é impossível” (MENDES, 2007, p. 46), ou seja, há sempre um resto impossível de ser assimilado, uma falta que constitui o próprio campo significante. Esse resto dará origem ao pai real e é também o que colocará Riobaldo frente ao seu destino demoníaco, visto que, sendo um resto impossível de integrar à ordem simbólica, com seu retorno fará com que Riobaldo se submeta completamente, enquanto imagem, à sua autoridade. A isto daremos maiores elaborações mais à frente.

Mas em que aspecto esta face real comparece para Riobaldo?

Mendes destaca que há certo paradoxo no momento em que Riobaldo contempla Joca Ramiro nesta segunda aparição: “ele olhava *sem pousar os olhos*, seu olhar vagueava. Entendemos que este olhar se dispersou, se separou, da cena que o dominava – a figura fascinante de Joca Ramiro –, ao ter percebido a ‘aspereza da vida, do sertão’.” (MENDES, 2007, p. 48, grifo nosso). Ao dizer que aquele, que era *um homem*, não se tinha mais o que olhar, mas que se olhava *sem pousar os olhos*, Mendes nos coloca em questão que algo escapa ao olhar de Riobaldo frente à apresentação do Pai imaginário, algo que resta dessa imagem e que é impossível de ser capturado: “É evidente que a aparição deslumbrante de Joca Ramiro captura o olhar de Riobaldo, mas não completamente. Algo, da ordem do real, se impõe e favorece a percepção de que a imagem magnífica do pai – portanto, o pai imaginário – pode ser ferida.” (MENDES, 2007, p. 48).

Esta face real do pai é aquela que se apresentará enquanto rival, agente da castração, na medida em que coloca a diferença (MENDES, 2007; LACAN, 1956-1957/1995). Nesse sentido, “a que mais o medo sentido por Riobaldo de que Joca Ramiro viesse a ser machucado, cortado, poderia estar associado senão ao medo frente à ameaça de

castração?” (MENDES, 2007, p. 50). Antecipando nossa discussão, a castração é o que levará a criança, ao fim do Complexo de Édipo – e também se apresentará como a condição para a derrocada deste –, a abrir mão do desejo pela mãe. Esta castração, devemos entender enquanto uma operação subjetiva que permite ao sujeito simbolizar a sua própria incompletude e a impossibilidade de acessar plenamente o objeto de desejo, o que instaurará, assim, a falta, por meio da lei paterna, que se coloca ao fim do Édipo (MENDES, 2007).

Apontamos isso para destacar que, com Jacques Lacan, em seu Seminário sobre “A relação de objeto”, “Aí está o esquema primeiro, vulgar, da entrada no complexo de Édipo: a rivalidade quase fraterna com o pai.” (LACAN, 1956-1957/1995, p. 211). Lembremos que o Complexo de Édipo é importante para a nossa discussão, dado que o seu fim “é correlativo da instauração da lei como recalçada no inconsciente, mas permanente.” (LACAN, 1956-1957/1995, p. 216). Este fim, correlato à instauração da lei, é também um “acontecimento [que] deixa atrás de si um resultado, que é a formação de alguma coisa de particular e de datado no inconsciente, a saber, o *supereu*.” (LACAN, 1956-1957/1995, p. 212, grifo nosso).

É também o final do Complexo de Édipo que colocará justamente a instauração dessa falta que implicará, ainda na discussão com Mendes (2007) e Lacan (1956-1957/1995), a terceira face do pai: o pai simbólico, visto que o sujeito precisa simbolizar de alguma forma isso que se apresenta a ele enquanto falta, advinda da instauração da castração. O pai simbólico, nesse sentido, é o que permitirá, por meio da instauração da lei, que se produza algo a partir dessa falta, da qual o sujeito encontrará caminhos para se colocar como tal, ao fim do Édipo, abrindo mão da mãe e construindo sua própria singularidade. Lembremos, no entanto, que as noções de pai real, simbólico e imaginário dizem respeito a faces de uma mesma figura, que são necessárias para que a figura paterna de fato se situe enquanto Nome-do-Pai (MENDES, 2007). Mas, de que forma Joca Ramiro se apresenta para Riobaldo enquanto Pai simbólico?

Para que consigamos dar prosseguimento e maiores elaborações a este problema que estamos começando a apresentar neste tópico, abriremos um pequeno parêntese sobre a lógica envolvida no Complexo de Édipo, que terá em sua finalização a instauração da lei paterna e do supereu, conforme apontamos anteriormente. Retomaremos rapidamente a relação de Riobaldo com sua mãe, Bigrí, bem como a discussão de Lacan sobre o Complexo de Édipo, no seminário “A relação de objeto”, no qual poderemos situar mais precisamente o problema que aqui estamos querendo apontar da questão de Riobaldo em torno da figura do pai.

3.1.1 *Bigrí, uma mãe*

“– ‘Riobaldo, se lembra certo da senhora sua mãe? Me conta o jeito de bondade que era a dela...’” (ROSA, 2015, p. 45), pede Diadorim, momentos depois de revelar a Riobaldo que Joca Ramiro, já assassinado, era o seu pai. Riobaldo diz, então, não a Diadorim, mas a quem está narrando sua história: “Para mim, minha mãe era a minha mãe, essas coisas. Agora, eu achava, a bondade especial de minha mãe tinha sido a de amor constando com a justiça, que eu menino precisava. E a de, mesmo no punir de meus demaseios, querer-bem às minhas alegrias.” (ROSA, 2015, p. 45). Quando Riobaldo aponta que Bigrí, sua mãe, era simplesmente “sua mãe”, podemos denotar uma figura completa, que se basta por si mesma, apenas “sendo mãe” e para ele basta ao “querer-bem suas alegrias” de tudo que “ele menino precisava”. A situamos nesse sentido, para que compreendamos a entrada do sujeito no Complexo de Édipo, em que, num primeiro momento,

A mãe é aqui objeto de amor, objeto desejado por sua presença. A reação, a sensibilidade da criança à presença da mãe é muito precocemente manifesta em seu comportamento. [...] Existe para a criança um objeto primordial que não podemos em caso algum considerar como constituído idealmente, isto é, em nossa ideia. O fato de que o mundo da criança seja feito apenas de um puro estado de sujeição, de limites indeterminados, ao órgão que a satisfaz, isto é, ao órgão de nutrição, não sou o primeiro a contradizê-lo. (LACAN, 1956-1957/1995, p. 228)

Esta imagem é importante para que compreendamos que, num primeiro momento do Édipo, mãe e criança estão numa relação “plena”, na qual a criança é satisfeita por completo e para a mãe só existe a criança, e é justamente isso que culminará na entrada do drama edípiano. Para que esta entrada ocorra, com Lacan (1956-1957/1995), a criança precisa tomar o falo como significante, o fazendo de artifício de uma ordem simbólica de trocas: “Trata-se, em suma, de que ela se confronte com esta ordem que fará da função do pai o pivô do drama.” (LACAN, 1956-1957/1995, p. 204), no qual teremos a mãe como elemento que culminará na rivalidade já citada com o pai. Sobre a noção de falo, situamos rapidamente:

Para Lacan, a noção de falo remete a algo que pode ser tanto consciente, o logos, quanto inconsciente, o desejo. Além disto, a relação do sujeito com seu desejo inconsciente é representada e determinada por este elemento do discurso denominado por Lacan como “significante”. Portanto, o falo, enquanto significante, ocupa um lugar no discurso que faz referência a um desejo. Com esta concepção do significante, Lacan reitera a relação que Freud já havia exaustivamente ressaltado entre o inconsciente e a linguagem. (MENDES, 2007, p. 52)

O falo, então, comparece como este elemento que vai estar o tempo todo em questão no Complexo de Édipo. Com Lacan (1956-1957/1995), compreendemos que, sendo o falo um significante que faz referência ao desejo, aqui ele vai se colocar enquanto um

elemento que vai possibilitar o sujeito tomar a mãe como objeto de desejo, bem como colocar a si mesmo como objeto de desejo dessa mãe, já que a criança, ela mesma, pode oferecer o falo à mãe: “Ela pode se identificar com a mãe, se identificar com o falo, ou apresentar-se como portadora de falo. [...] a criança atesta à mãe que pode satisfazê-la, não somente como criança, mas também quanto ao desejo e, para dizer tudo, quanto àquilo que lhe falta.” (LACAN, 1956-1957/1995, p. 230). Isso vai implicar numa “insinuação” da criança frente a esta mãe: “Quando ele se exhibe, não é pura e simples mostraçã, é mostraçã de si mesmo, por si mesmo, à mãe, que existe como um terceiro.” (LACAN, 1956-1957/1995, p. 205). Assim, o que também está em jogo neste primeiro momento é a posição da mãe enquanto objeto de amor para a criança (LACAN, 1956-1957/1995). Em contrapartida, também

Trata-se de que a criança inclua a si mesma na relação como objeto do amor da mãe. Trata-se de que ela aprenda o seguinte: que ela traz prazer à mãe. Esta é uma das experiências fundamentais da criança, a de saber se sua presença requer, por menos que seja, a presença que lhe é necessária, se ela mesma introduz o esclarecimento que faz com que esta presença esteja ali e a cerque se ela mesma lhe traz uma satisfação de amor. (LACAN, 1956-1957/1995, p. 229)

Acentuamos, então, uma relação de amor e desejo num primeiro momento do Édipo, que é fundamental para o seu início. Apontamos isto, no entanto, para que possamos compreender a relação de Riobaldo com a sua mãe. Com Márcia Marques de Moraes (2002), a figura de Bigrí denota, no romance, a função materna, tal qual apontada por Lacan no desenvolvimento do Complexo de Édipo. Para dar cabo dessa afirmação, a autora destaca uma passagem do livro, na qual Riobaldo, com medo de que desconfiassem dele e Diadorim, por passarem muito tempo juntos, diz: “‘Se alguém falou mal de mim, não me importo. Mas não quero que venham me contar! Quem vier contar, e der notícias é esse mesmo que não presta: e leva o putto *nome-da-mãe*, e de que é filho!...’ – eu informei.” (ROSA, 2015, p. 147, grifo nosso).

Assim, ao pensarmos no “nome-da-mãe”, acentuada em Bigrí, como representante da função materna, temos que “A questão, pois, do nome-da-mãe, explicitado ou implícito, está presente como significante de função materna, nesse Riobaldo que ‘mistura amores’: o da Bigrí e o de Diadorim.” (MORAIS, 2002, p. 266).

Lembremos que essa “mistura de amores” em relação a Bigrí e Diadorim, ainda com Moraes (2002), se apresenta na medida em que Riobaldo, numa constante referência aos olhos verdes de Diadorim, lembra também da mãe. Notemos, como, por exemplo, o narrador, em seu primeiro encontro com Diadorim no São Francisco, diz: “aqueles esmerados esmartes olhos, botados verdes, de folhudas pestanas, luziam um efeito de calma, que até me

repassasse.” (ROSA, 2015, p. 95), ou, quando em Guararavacã do Guaicuí, lugar mítico descrito na narrativa, onde os jagunços param para descansar durante dois meses, o narrador denota, ainda sobre Diadorim:

Naqueles olhos e tanto de Diadorim, o verde mudava sempre, como a água de todos os rios em seus lugares ensombrados. Aquele verde, arenoso, mas tão moço, tinha muita velhice, muita velhice, querendo me contar coisas que a ideia da gente não dá para se entender – e acho que é por isso que a gente morre. (ROSA, 2015, p. 240).

Por fim, após a constante referência aos olhos de Diadorim, destacamos, então, quando ele diz, ainda se referindo ao amigo: “Doçura do olhar dele me transformou *para os olhos de velhice de minha mãe.*” (ROSA, 2015, p. 130, grifo nosso).

Essas passagens destacam, então, uma “simbiose, outra contiguidade entre figuras, outra *metonímia*, não por acaso, nas palavras de Lacan, *a expressão do desejo*” (MORAIS, 2002, p. 266, grifos nossos). A imagem da “simbiose” e da “mistura de amores” entre Diadorim e Bigrí aqui nos é importante para que destaquemos, desse modo, a posição que a mãe ocupa diante do “drama” de Riobaldo, tal qual apontamos com Lacan sobre a entrada da criança no Complexo de Édipo: por essa lógica, Bigrí ocuparia, desse modo, a posição de objeto de desejo para o narrador, que aqui se coloca também enquanto objeto para esta. Lembremos da imagem da mãe que era “apenas mãe” e que estava ali para “querer bem às alegrias”, conforme apontamos na narração de Riobaldo anteriormente. A imagem de uma mãe, num primeiro momento, como aquela que se basta por ser mãe e o ter como filho, que podemos situar como um primeiro momento do Édipo: “A relação da criança com a mãe, que é uma relação de amor, abre a porta para o que se chama habitualmente, por não se saber articulá-lo, a relação *indiferenciada primeira.*” (LACAN, 1956-1957/1995, p. 229, grifo nosso), ou seja, uma relação em que um se basta ao outro, na qual não há um corte ou uma diferenciação entre as duas figuras. Sendo assim, “a mãe existe, o que não supõe, no entanto, que já haja um eu e um não-eu.” (LACAN, 1956-1957/1995, p. 229).

O que ocorre, no entanto, é que esta relação indiferenciada entre e a mãe e a criança em determinado momento se desfaz. De modo mais preciso, segundo Lacan (1956-1957/1995), a mãe, enquanto uma figura simbólica no processo do Complexo de Édipo, só passa a se realizar enquanto mãe, de fato, já que, na relação com a criança, se apresenta enquanto *incompleta* para esta, *frustrando* seu amor. É nesse momento, então, que o que se articula na relação entre a criança e a mãe e que vai dar desenvolvimento ao Complexo de Édipo é a inclusão de um elemento que coloque em questão para a criança que o que ela tem para oferecer à mãe é insuficiente, ou, segundo as palavras de Lacan, *miserável*, o que vai

colocar em questão esta relação plena e sem falta que se estabelecia com a mãe (LACAN, 1956-1957/1995). Voltemos ao romance.

Após a morte de sua mãe, Riobaldo narra: “aí foi grande a minha tristeza. Mas uma tristeza que todos sabiam, uma tristeza do meu direito. De desde, até hoje em dia, a lembrança de minha mãe às vezes me exporta. Ela morreu, *como a minha vida mudou para uma segunda parte.*” (ROSA, 2015, p. 100, grifo nosso). Tomemos a fala do narrador de que sua vida mudou para uma segunda parte, após a morte da mãe, como o ponto que demarca a frustração do amor desta, bem como sua incompletude. Com Morais (2002), temos que esta fala também inaugura para Riobaldo uma nova fase de sua vida, pois ela prenuncia a morte de Joca Ramiro, mas também porque é a partir daí que o narrador irá para a já mencionada fazenda de Selorico Mendes, que desembocará, posteriormente, na sua entrada na jagunçagem.

A frustração em relação à figura materna, precisemos, é o que marca a entrada no drama edipiano, pivô de seu desenvolvimento. Com Lacan, destacamos:

[...] a criança oferece à mãe o objeto imaginário do falo, para proporcionar-lhe sua satisfação completa, e isso, sob a forma de engodo. Ora, o exibicionismo do menino diante da mãe só pode ter sentido fazendo intervir junto à mãe o grande Outro, que é, de certa forma, sua testemunha, aquele que vê o conjunto da situação. Sua presença está implicada simplesmente pelo fato da apresentação, até mesmo da oferenda feita pelo menino à mãe. Para que o Édipo exista, é evidentemente no nível do Outro que ele deve produzir a presença de um termo que, até então, não estava em jogo, a saber, alguém que, sempre e em qualquer circunstância, é capaz de jogar e ganhar. (LACAN, 1956-1957/1995, p. 212, grifos nossos)

Notemos que a inclusão desse terceiro, que entra em uma “rivalidade” com a criança, para *jogar e ganhar* o jogo de disputa do amor da mãe, é o que permitirá a ela se desvencilhar da figura materna. Isto que está em jogo, acompanhando a construção de Lacan (1956-1957/1995), é o próprio significante fálico, que a criança precisa abrir mão para se constituir como sujeito desejante: a criança não tem o falo e também não o é e sacrifica-o em nome de um terceiro. Com Freud, “O garoto, que vê a mãe como sua propriedade, nota que ela passa a dirigir seu amor e cuidado a um recém-chegado. [...] a ausência de satisfação esperada, a contínua ausência do filho desejado, levam a que o pequeno enamorado abandone sua desesperançada afeição.” (FREUD, 1924b/2011b, p. 204). Esta figura recém-chegada, que comparece para intervir nesta relação, levando o Édipo ao fracasso, é justamente a figura paterna. Esta intervenção “introduz aqui a ordem simbólica com suas defesas, o reino da *lei*, a saber, que o assunto ao mesmo tempo sai das mãos da criança e é resolvido alhures.” (LACAN, 1956-1957/1995, p. 233, grifo nosso). Desse modo, com Joël Dor, situamos que este processo aponta, por fim, para o advento do próprio sujeito:

A renúncia da criança ao objeto fundamental de seu desejo, se é, antes de mais nada, uma renúncia simbólica, não é, no entanto, derrisória. Abrindo para ela, propriamente falando, o acesso ao simbólico, essa renúncia lhe assegura a possibilidade de poder se manifestar aí, ela mesma, como sujeito, a partir do momento em que é ela quem designa. A primeira designação, inaugural, que testemunha o seu estatuto de sujeito, é a do Nome-do-Pai, seguindo-se daí que o sujeito se produz nesta designação como sujeito desejante, já que só fará, sempre, continuar a significar, na linguagem, o objeto primordial de seu desejo. (DOR, 1991, p. 54)

No romance, podemos pensar que esta figura terceira é representada por Joca Ramiro, dado que é a partir de sua morte que é possível a Riobaldo encontrar sua “identidade jagunça”; uma vez que, ao invocá-lo como Nome-do-Pai, enquanto função, é possível ao narrador o reconhecimento da lei e da cultura (MORAIS, 2002). Nos recordemos da já discutida posição idealizada de Joca Ramiro para Riobaldo, que permitirá a ele ocupar esta função, que aqui estamos destacando, de Nome-do-Pai, após a queda dessa idealização. Desse modo, “É em nome, pois, dessa ordem simbólica que o jagunço consegue, afinal, ser partejado das águas maternas; desgarrando-se do nome da mãe e seus muitos complexos, Riobaldo continua jagunçando e pelejando para constituir-se societário da cultura jagunça.” (MORAIS, 2002, p. 271).

É nesse sentido, então, que podemos compreender esta face de Joca Ramiro enquanto Pai simbólico, que ocupa a função de Nome-do-Pai para Riobaldo, como aquele que regula o desejo e permite o advento do sujeito, após sua morte. No entanto, entendendo a função ocupada por Joca Ramiro em nossa construção, poderemos, então, situá-lo em outro nível: enquanto aquele que vai colocar Riobaldo frente a um destino, a partir do imperativo superegoico, como resto do pai imaginário. Para isto, então, nos ateremos, finalmente, sobre seu assassinato, que aqui se articulará mais intimamente ao que pretendemos discutir. Dadas as considerações, nos perguntamos, então: quem é este pai? E o que o seu assassinato implica para o narrador? Voltemos a Joca Ramiro.

3.1.2 A voz do Pai morto

O que discutimos até aqui, em relação ao Complexo de Édipo, nos foi importante para situar de que modo se instituem a consciência moral e a lei, a partir da introjeção da figura paterna, o que nos permite compreender, ao nível do sujeito, os caminhos que lhe serão possíveis. O destino é um desses caminhos, que é aqui o que nos interessa. No entanto, o ponto central de nossa discussão neste capítulo é compreender como e por que este destino é instituído de tal maneira. A figura paterna aqui se apresentará sempre como central, como

podemos observar na discussão com o Édipo, bem como no romance, a partir da personagem Joca Ramiro, em torno de quem este tópico se debruça.

Temos observado a instituição do supereu como herdeiro do Complexo de Édipo e falamos de uma culpa que comparece ao sujeito advinda de um ideal imposto pelo supereu. Ideal que o sujeito não consegue atingir e que resultará na degradação da moralidade, por meio de atos que transgridam a lei. Rudge (1998), no entanto, nos chama atenção para um aspecto curioso, relevante para a discussão que empreendemos em torno do destino: Freud, em seu trabalho “Totem e Tabu”, publicado em 1913, acrescenta uma culpa *anterior* à instituição da lei e que se apresentaria enquanto absoluta, uma vez que não é resultada pela transgressão desta. A face cruel do supereu, então, se constituiria a partir desse momento, quando estaria, inclusive, a serviço da pulsão de morte, ou seja, em busca de uma satisfação completa (RUDGE, 1998). Essa face cruel é a que apontamos anteriormente como aquela que levará o sujeito mesmo a realizar atos que serão atribuídos ao demoníaco, sendo castigados pela ação do destino. É importante situar que esse acréscimo freudiano e a formulação de “Totem e Tabu” se deram devido a um limite encontrado no Complexo de Édipo para tratar dessa culpa (RUDGE, 1998).

A elaboração desse trabalho, segundo Lima & Souza (2016), é reflexo de uma preocupação de Freud em apontar as influências da cultura no psiquismo de um sujeito: “na medida em que descentra o olhar do analista sobre o indivíduo neurótico e seu sintoma, a obra marca [...] o passo de Freud em direção à formulação da *defasagem definitiva* entre o indivíduo e suas pulsões frente à cultura” (LIMA; SOUZA, 2016, p. 421, grifo dos autores). Entendamos essa “defasagem definitiva” justamente como certo *conflito* entre o que é cultural e o que é do sujeito, que, como já apontamos, deve renunciar a certas satisfações pulsionais para assim integrar tal cultura. Nesse sentido, “a abordagem psicanalítica da cultura – que é também abordagem psicanalítica do indivíduo, pois um não existe sem o outro – deve levar em conta essa defasagem e toda consequência trágica que ela comporta.” (LIMA; SOUZA, 2016, p. 421). Relembremos que toda a nossa questão é justamente o momento em que o sujeito realiza atos – que ocorrem à sua revelia – que *transgridem* a consciência moral advinda da cultura, na qual a satisfação pulsional, antes renunciada para a entrada nessa cultura, encontra abertura – e daí a relação com a face cruel do supereu.

A partir disso, o que queremos discutir neste tópico é o mito construído por Freud no quarto ensaio de “Totem e Tabu”: o mito da horda primitiva. Com tal construção freudiana, será possível, então, avançar a investigação em torno da face cruel do supereu em

sua relação com o destino. Além disso, a partir desse texto, situaremos também a figura de Joca Ramiro com a ajuda de apontamentos de outros autores em torno dessa articulação.

Freud (1913/2013), em sua construção, aponta a existência de uma horda primitiva, que era comandada por um pai, tirânico e soberano, que detinha para si o direito de possuir sexualmente todas as mulheres daquela horda. O autor aponta que essa construção, amparada na teoria de Charles Darwin sobre os aspectos sociais do homem primevo, é uma tentativa de explicar “historicamente” a origem do horror ao incesto, que observamos ao nível do indivíduo no Complexo de Édipo. Desse modo, segundo Freud, Darwin “deduziu, dos hábitos de vida dos macacos superiores, que também o homem viveu originalmente em pequenas hordas, dentro das quais o ciúme do macho mais velho e mais forte impediu a promiscuidade.” (FREUD, 1913/2013, p. 129). Freud se apropria dessa descoberta darwiniana, então, para formular o seu próprio mito no ensaio. Sobre a utilização do mito na construção freudiana, lembremos que

No ponto que Freud havia chegado e frente à tarefa que se impunha, não haveria outro recurso para o qual lançar mão senão a formulação de um “mito científico” de busca pelas origens, de proporções grandiosas e consequências surpreendentes. Uma formulação bastante ousada dentro de um saber que se pretende científico, pois é justamente a sua vertente “mítica” que irá conferir a esse saber sua forma lógica e bem-acabada. (LIMA; SOUZA, 2016, p. 422)

Freud relata, então, que os irmãos – que foram expulsos da horda pelo próprio pai, para evitar a rivalidade – se reúnem, matam o pai e o devoram, dando fim à horda primitiva: “Unidos, ousaram fazer o que não seria possível individualmente. (Talvez um avanço cultural, o manejo de uma nova arma, tenha lhes dado um sentimento de superioridade.)” (FREUD, 1913/2013, p. 147). O interessante de se notar nesse mito construído por Freud, no entanto, é o que o autor aponta depois, quando diz que, devorando o pai assassinado, os irmãos se identificavam com ele, apropriando-se de sua força. Após isso, o totemizam, ou seja, aquele pai morto passa a ser representado por uma figura (geralmente um animal), que está ali para organizar a horda, e, por fim, passam, eles mesmos, a proibir os membros do clã de terem relações sexuais com as mulheres do mesmo clã, instituindo-se, assim, a exogamia, segundo a qual só se poderia ter relações com mulheres de outros clãs:

Aquilo que antes ele [o pai] impedira com sua existência eles proibiram então a si mesmos, na situação psíquica de “obediência *a posteriori*” [...]. Eles revogaram seu ato, declarando ser proibido o assassinio do substituto do pai, o totem, e renunciaram à consequência dele, privando-se das mulheres então liberadas. (FREUD, 1913/2013, p. 149, grifo do autor).

Este pai primevo tirânico, por possuir todas as mulheres da horda, se apresenta enquanto um pai sem limites, um pai que não representa lei nenhuma (RUDGE, 1998). A lei, pelo contrário, é fruto de uma “consciência de culpa” dos filhos e somente foi criada após o assassinato do pai (FREUD, 1913/2013). Por este motivo apontamos acima aquela culpa que comparece anteriormente ao advento da lei, uma vez que, por esta lógica, a culpa como tal se apresenta enquanto uma *condição necessária* para que esta lei se institua. Nesse sentido, então,

O ato que sucede neste “dia” constitui o marco zero da civilização – o assassinato do pai primevo –, no qual se insere um acontecimento fundador, a partir do qual a história poderá ser narrada e sucedida. *Zero absoluto da história* que não comporta nenhuma relativização e nenhuma vinculação com algum cenário anterior que o anteceda, assim é a situação da horda desse pai severo e violento que “vira história” com sua morte. E nada mais irreversível do que a morte, irreversibilidade que impulsionaria o movimento histórico. E, para que esse movimento se constitua irreversível, um ato deve ser concluído (um assassinato), não permitindo voltar atrás. (LIMA; SOUZA, 2016, p. 422, grifo dos autores)

É somente com essa construção teórica de Freud que se torna possível compreender a emergência do pai, enquanto função, no Complexo de Édipo, que, trazendo à tona o sujeito com sua própria singularidade, conserva sua força enquanto pai e institui a lei ao nível do sujeito: “para que os pais subsistam, é preciso que o verdadeiro pai, o pai singular, o pai único, esteja antes do surgimento da história, e que seja o pai *morto*. Mais, ainda: que seja o pai *assassinado*. E, realmente, como isso poderia ser pensado fora do valor mítico?” (LACAN, 1956-1957/1995, p. 215 grifos nossos).

O autor questiona, então, do que se trata essa figura assassinada e os efeitos que ela causou nos filhos após sua morte: “Por que é preciso que os filhos tenham, de certa forma, antecipado sua morte? E tudo isso, com que fim? Para afinal de contas, interditarem a si mesmos o que se tratava de arrebatar a ele. Não o mataram senão para mostrar que ele é *incapaz* de ser morto.” (LACAN, 1956-1957/1995, p. 215). Mesmo após a morte e queda do pai, a interdição estabelecida por ele permanece, se transformando em lei. Do que se trata isso? Veremos mais à frente.

Paremos neste ponto e retomemos o romance, para que daqui possamos prosseguir nossa articulação em torno de Joca Ramiro e do destino, a partir da discussão que empreendemos até aqui. Mendes (2007) evidencia que a figura de Joca Ramiro, de algum modo, se aproxima à do pai da horda primitiva, a partir de seu assassinato, que é o que aqui nos interessa. Para dar cabo à nossa discussão nesse sentido, situamos, finalmente, o assassinato de Joca Ramiro, a face luminosa do Pai.

Ele ocorre durante a estadia dos jagunços na já mencionada Guraravacã do Guaicuí, lugar mítico, onde “Não se tinha perigos em vista, não se carecia de fazer nada.” (ROSA, 2015, p. 238). Até que, chegando de longe, Gavião-Cujo traz a notícia, gaguejando: “– ‘Mataram Joca Ramiro!...’” (ROSA, 2015, p. 245), morto pelas mãos de vários: “– ‘O Hermógenes... Os homens do Ricardão... O Antenor... Muitos...’” (ROSA, 2015, p. 246), antes integrantes e agora traidores do bando o qual Joca Ramiro era o Chefe maior. Traição esta encabeçada por Hermógenes.

Lembremos rapidamente, antes de prosseguir com a discussão, que tal assassinato se dá como consequência de um acontecimento ocorrido anteriormente, envolvendo Zé Bebelo, personagem este que pretendia acabar com a jagunçagem, o que culmina em um conflito com o bando de Joca Ramiro, no qual, sendo derrotado, Bebelo é capturado e julgado pelos jagunços: “– ‘O senhor veio querendo desnortear, desencaminhar os sertanejos do seu velho costume de lei...’” (ROSA, 2015, p. 218), diz Joca Ramiro a Zé Bebelo. Esta é a acusação sob a qual o bando de Joca Ramiro faz o seu julgamento, uma vez que Zé Bebelo questiona a lei dos jagunços, querendo acabar com a jagunçagem. Nesse sentido, “pode-se imaginar que o ‘desnortear’ mencionado signifique também ‘des-Nortear’, ou seja, tirar a qualidade própria do Norte, que leva os seus habitantes à necessidade de *fazer* a lei, recorrendo necessariamente à guerra dos bandos.” (CANDIDO, 2000, p. 127, grifo do autor).

Tal acontecimento ocorre no meio do Sertão, sob liderança de Joca Ramiro, que salva Zé Bebelo da sentença de morte, com a condição de este ir embora daquelas terras: “– ‘Até enquanto eu vivo for, ou não der contra-ordem...’” (ROSA, 2015, p. 234). Acontece que, antes de baixar a sentença final, Joca Ramiro consulta os chefes do bando – aqueles que eram designados a serem os cabeças dos bandos menores quando o bando maior era subdividido – sobre a sentença de Zé Bebelo. Pouco antes de Hermógenes, o primeiro a falar, se pronunciar, Riobaldo diz: “Hermógenes limpou a goela. De primeira entrada vinha sabendo – esse Hermógenes precisava de muitas vinganças.” (ROSA, 2015, p. 219), o que prenuncia o que viria a seguir, quando este, em sua crueldade, responde a Joca Ramiro: “– ‘Acusação, que a gente acha, é que se devia de amarrar este cujo, feito porco. O sangrante... Ou então botar atravessado no chão, a gente todos passava a cavalo por riba dele – a ver se vida sobrava, para não sobrar!’” (ROSA, 2015, p. 220). Desse modo, após consultar todos os chefes,

[...] no decorrer do julgamento, uma divisão vai se formar: Titão Passos e João Goanhá defendem a ideia de que a vida de Zé Bebelo deve ser poupada. De outro, Hermógenes e Ricardão argumentam em favor da lei de jagunço [...]. Cabe a Joca Ramiro determinar a sentença final. (MENDES, 2007, p. 54)

Sendo, pouco depois, a sentença determinada por Joca Ramiro, como já apontamos, é que Hermógenes, contrariado e “verde, nas portas da inveja...” (ROSA, 2015, p. 235), bem como os outros traidores que também estavam sob sua tutela, assassina Joca Ramiro e foge, o que nos permite retomar a discussão em torno de tal acontecimento. Sobre tal assassinato, denotamos sua importância para a narrativa e para a nossa construção em torno da figura paterna: “Constituindo não apenas o centro da narrativa, mas localizado nas páginas centrais do livro, ao máximo de tensão em torno da questão do pai sobrevém uma distensão, ou seja, um retesamento, um prolongamento, uma continuação, provocada por sua morte.” (MENDES, 2007, p. 60). Tal constatação se dá de tal forma que, mesmo Riobaldo, ao se referir a Guararavacã do Guaicuí, local onde recebeu a notícia do assassinato do Pai, diz que foi lá “que meus destinos foram fechados.” (ROSA, 2015, p. 240-241), o que nos permite observar que é justamente diante desse acontecimento que o narrador toma para si seu destino.

Mendes (2007) nos chama a atenção, então, para o detalhe de que o assassinato de Joca Ramiro se aproxima ao mito do “Totem e Tabu”, posto que aquele, enquanto Pai, é assassinado por aqueles que ele mesmo chamou de “meus filhos” (ROSA, 2015, p. 226). Esse assassinato implica, então, não apenas um simples assassinato, mas é a partir dele que a própria narrativa se desdobra: “o assassinato de Joca Ramiro instaura uma nova ordem: a partir deste evento, os filhos estabelecem entre si um novo pacto” (MENDES, 2007, p. 63), tal como acontece no mito da horda primitiva, dado que é a partir desse assassinato que o bando se reúne para derrotar o agora inimigo Hermógenes (MENDES, 2007).

Apontamos essa articulação, no entanto, para dar destaque ao que aqui nos interessa: o assassinato de Joca Ramiro como constituinte do *destino* de Riobaldo, enquanto consequência da face cruel do supereu. Algumas páginas antes, como num prenúncio da morte de Joca Ramiro, Riobaldo, sobre o grande Chefe, diz: “E, quando ele saía, o que ficava mais, na gente, como agrado em lembrança era a voz. Uma voz sem pingo de dúvida, nem tristeza. *Uma voz que continuava.*” (ROSA, 2015, p. 208, grifos nossos). Este apontamento sobre a voz de Joca Ramiro, que *continuava*, aqui se apresenta enquanto um elemento central do que queremos discutir.

No mito da horda primitiva, após o assassinato do pai, a lei se constituiu, se estabelecendo assim a possibilidade de viver em sociedade para os irmãos que o assassinaram. Desse modo, temos que “O morto tornou-se mais forte do que havia sido vivo” (FREUD, 1913/2013, p. 149). Com Jean-Michel Vivès (2018), podemos entender, então, que, no mito, ao assassinar o pai e o devorarem, os irmãos, além de identificarem-se com este por meio de sua incorporação, realizam também, neste ato, a incorporação de sua voz. De modo análogo,

sobre Joca Ramiro, temos que “sua voz, ao veicular sua lei, continuava a se fazer ouvir mesmo – e porque não dizer, *sobretudo* – após sua morte.” (MENDES, 2007, p. 63, grifo nosso). Vivès nos aponta que este pacto realizado pelos irmãos após o assassinato do pai evoca a vontade de recalcar tal assassinato, mas esse intento fracassa, pois o pai assassinado é constantemente lembrado: “ele está de fato morto e não retornará.” (VIVÈS, 2018, p. 53). Essa lembrança é o que mantém a lei, que é a base da sociedade e do laço social (VIVÈS, 2018). Lembremos, com Lacan, um detalhe interessante, que “em francês, e em algumas outras línguas, entre as quais o alemão, *tuer*, matar, vem do latim *tutare*, que quer dizer *conservar*.” (LACAN, 1956-1957/1995, p. 215, grifos do autor). Ao ser morto, então, o Pai – o da horda e Joca Ramiro – é conservado, através da qual o pacto social se estabelece.

Sobre a lei atrelada ao assassinato do pai, podemos entender que isso se dá, segundo Mendes (2007), porque, ao se estabelecer este mito de origem, a lei se articula no nível do significante – aquilo que diz respeito ao campo do Outro –, uma vez que este antecede o sujeito e é a partir deste campo que este sujeito enquanto tal se constitui, por meio da linguagem: “o assassinato do pai da horda primitiva deve ser entendido como uma simbolização. Pode-se, então, dizer que é pelo simbólico, portanto, pela linguagem, que o homem se humaniza.” (MENDES, 2007, p. 62). Temos, então, algo que comparece e permanece inscrito de forma mais forte e evidente após o assassinato do Pai. Esta voz que permanece é justamente o que vai se articular à face cruel do supereu, posto que é a partir dela que Riobaldo, tomado pela figura de Joca Ramiro enquanto Pai, que foi assassinado, assimilará sua voz como uma ordem, um imperativo a ser atendido, uma vez que isto comparece num tempo *anterior* ao próprio sujeito.

Em seu seminário “A angústia”, Lacan (1962-1963/2005) aponta que a voz encontra sua importância por ressoar justamente no vazio do Outro, ou seja, num vazio constituinte da própria estrutura, na falta de garantia desse Outro: “Ora, é nesse vazio que a voz ressoa como distinta das sonoridades, não modulada, mas articulada. A voz de que se trata é a voz como *imperativo*, como aquela que reclama obediência ou convicção.” (LACAN, 1962-1963/2005, p. 300, grifo nosso). Notemos a constatação de uma voz que não é modulada. Podemos entendê-la enquanto uma voz que não encontra caminhos para que o sujeito a subjetive e a integre ao pensamento, mas, ainda assim é uma voz que se articula, ou seja, que impera e ordena.

Ainda com Lacan (1962-1963/2005), depreendemos que esta voz não é simplesmente assimilada, mas *incorporada*, numa operação em que o desejo do Outro se apresenta enquanto uma ordem, sendo o Outro este lugar onde a lei se articula e se institui, ao

nível do significante, conforme apontamos. É diante dessa ordem referente ao desejo do Outro, então, que o sujeito incorpora a voz e, frente à impossibilidade de responder por completo a tal imperativo, a culpa comparece, como resposta à angústia que emerge frente a esta incompletude: “Que o desejo seja falta, diremos que essa é sua principal falha, no sentido de alguma coisa que faz falta. Mudem o sentido dessa falha, dando-lhe um conteúdo [...], e aí estará o que explica o nascimento da culpa e sua relação com a angústia.” (LACAN, 1962-1963/2005, p. 302).

Lembremos ainda do que se trata nesse intenso atrelamento do desejo do sujeito ao desejo do Outro, que comparecerá como imperativo. Lacan (1962-1963/2005) mesmo afirma que o desejo do sujeito estará atrelado ao desejo do Outro justamente por meio da falta, constituinte da própria estrutura do Outro: “É no nível do que lhe falta e do qual ele não sabe que sou implicado da maneira mais pregnante, porque, para mim, não há outro desvio para descobrir o que me falta como objeto do meu desejo.” (LACAN, 1962-1963/2005, p. 32-33). Estando o sujeito relacionado dessa forma ao que falta ao Outro, levá-lo-á a não ter acesso e sustentar o seu próprio desejo senão pela via da dependência a este Outro, que servirá como aquele que determinará o desejo do próprio sujeito (LACAN, 1962-1963/2005). Por isso, digamos, esse desejo do Outro comparecerá enquanto um imperativo num campo onde não há garantia, porque o Outro enquanto tal é faltoso.

É diante da resposta à demanda imperiosa do Outro, faltoso por si só, que o sujeito não é capaz de se posicionar com o seu próprio desejo: “Eis o que é a culpa. É aí que aparece a interdição, mas não, dessa vez, como formulada – mas como demanda que interdita, que atinge o desejo, o faz desaparecer, *mata-o*.” (LACAN, 1957-1958/1999, p. 512). Por essa lógica, pensemos: matando o próprio desejo, diante da culpa pelo imperativo advindo do desejo do Outro, o que resta ao sujeito senão se submeter ao *destino*?

Articulando essa culpa relacionada ao desejo do Outro é que a nós será possível compreender a instituição da face cruel do supereu, pelo qual o destino encontrará caminhos. Lima & Souza (2016) apontam que a culpa é fundamental para o estabelecimento do supereu. Sendo oriunda do assassinato do pai, que leva os irmãos a estabelecerem assim a lei, é consequência tanto do amor que estes sentiam pelo pai, mas também pelo ódio do poder que este pai possuía e medo de que este retornasse para se vingar. O ritual totêmico, então, é uma lembrança deste amor, mas também da vitória sobre o pai tirânico (LIMA; SOUZA, 2016). Desse modo,

Esse intento de esgotar o pai quando da ocasião do ritual denuncia sua permanência como *espectro*, já que o ritual tende sempre a se repetir. Permanece um resto do pai

primevo impossível de se equacionar, um avesso do pai morto que não se conjura, apesar dos reiterados esforços para apaziguá-lo. (LIMA; SOUZA, 2016, p. 426, grifo dos autores)

Podemos retomar, destarte, o que apontamos anteriormente sobre a relação ambivalente de Riobaldo com Joca Ramiro: ao mesmo tempo em que o exaltava e idealizava, havia, também, uma rivalidade, que incitava a violência contra o grande Chefe. Sendo, então, a voz de Joca Ramiro aquela que permanece e continua ressoando ao nível do Outro, em outras palavras, daquilo que constitui o sujeito, destacamos que o grande Chefe, enquanto representante do Pai primitivo, institui a lei após o seu assassinato. Com Dante Moreira Leite (1964), evidenciamos o sentimento de culpa que Riobaldo carrega frente às figuras tomadas por ele como paternas. Sobre a nossa construção em torno de Joca Ramiro, mais especificamente, podemos dizer que esta culpa se deve ao fato de o narrador “ter continuado a atormentar-se com o sentimento inconsciente de ter cometido o maior de todos os pecados: o crime de Édipo.” (LEITE, 1964, p. 72), isto é, a culpa pelo assassinato do Pai, ou, em outros termos, o desejo inconsciente desse assassinato, que é fruto da ambivalência frente a este Pai, conforme apontamos. Pai este que deixa um resto inassimilável e fica como voz, como *espectro* a Riobaldo, voz esta que é *incorporada*. Sendo assim, “resta a parcela espectral do pai terrível que comanda pela força e que incita à violência.” (LIMA; SOUZA, 2016, p. 426). Desse modo,

O conceito de supereu [...] vem mostrar como opera a falha da lei que se manifesta como a face desregulada do pai. O supereu abre para a dimensão da linguagem, por se constituir como resto da palavra ouvida, como voz muda que age como pura enunciação, convocando o sujeito à expiação da culpa. Essa voz que aparece desde os primórdios do texto freudiano como censura opõe-se ao desejo inconsciente e mostra a precariedade da lei edipiana. Ela se manifesta como patogenia da lei, na medida que pode deixar de ser reguladora e se voltar contra o sujeito, impondo-lhe exigências insaciáveis. (GOMES, 2003, p. 279-280)

Ainda com Lima & Souza (2016), é justamente neste espectro do Pai, que com o seu assassinato institui a lei e que permanece o tempo todo pairando como uma figura temível, que podemos compreender a instituição da face cruel do supereu, dado que sua “possibilidade de retorno conduz ao horror e incita o gozo.” (LIMA; SOUZA, 2016, p. 426). O espectro desse pai, como voz, coloca o sujeito diante da impossibilidade de não atender ao seu imperativo, já que, enquanto resto desse pai que goza, leva esse sujeito a uma busca de satisfação completa, que é impossível. É, então, que, conforme apontamos anteriormente, isso levará o sujeito a realizar atos que vão contra a sua vontade consciente, nessa busca superegoica de um retorno a este momento mítico, de gozo absoluto.

Assim, consonante com Lima & Souza (2016), apontamos que a diferença do supereu enquanto herdeiro do Complexo de Édipo e do mito do pai da horda, então, se apresenta neste ponto: enquanto no primeiro se coloca enquanto uma lei que regula, dando possibilidade ao sujeito mesmo advir, no segundo é uma lei insensata, que coloca em xeque a própria possibilidade do comparecimento deste sujeito, uma vez que este não se reconhece em seus próprios atos, sendo, portanto, sua face demoníaca. Isso representa o paradoxo da própria lei paterna, que “protege e preserva a vida na direção do desejo, e atemoriza e comanda o assassinato ou suicídio. Esta é sua incidência como moção maligna superegoica.” (GEREZ-AMBERTÍN, 2006, p. 155). O assassinato do pai, nesse sentido, também implica a instauração do supereu enquanto herdeiro do Édipo, dado que é essa morte que institui a própria lei, o que tem consequências para o sujeito diante de seu desejo:

[...] a posição paradoxal dos filhos em relação ao pai desponta enquanto uma profícua imagem da posição do indivíduo diante do supereu, que tem na fórmula de sua “dupla herança” – edípica e pulsional – a estrutura metapsicológica de tal imagem. Ao facultar a emergência da lei, a morte do pai enseja também o retorno sempre insidioso do espectro do pai terrível que incita ao esgotamento do desejo, compreendido aqui enquanto a falta de gozo que suporta a vigência da cultura. Por seu turno, o supereu que emerge do conflito edípico atenta contra o sujeito, culpando-o por seu desejo. (LIMA; SOUZA, 2016, p. 427)

É nesse sentido, logo, que podemos compreender que “O supereu tem uma relação com a lei, e ao mesmo tempo, é uma lei insensata, que chega até a ser o desconhecimento da lei.” (LACAN, 1953-1954/1986, p. 123). É interessante tal apontamento, pois é justamente isso que está em jogo na face cruel do supereu, posto que leva a lei às últimas consequências e leva o sujeito a transgredi-la – e daí o “desconhecimento” dela –, para que esse sujeito, assim, seja punido. Assim, “o supereu que brota do solo da lei se insurge contra ela a fim de esgotá-la, realizando o mandato sempre cruel do pai da horda.” (LIMA; SOUZA, 2016, p. 427).

O destino, então, se articula a esta face cruel e feroz do supereu, uma vez que este, segundo Lacan, veicula a lei ao mesmo tempo em que a aniquila, a desconsiderando: “Nisso, ele é a palavra mesmo, o comando da lei, posto que dela não resta mais do que a raiz. A lei se reduz inteiramente a alguma coisa que não se pode nem mesmo exprimir, como o *Tu deves*, que é uma palavra privada de todos os seus sentidos.” (LACAN, 1953-1954/1986, p. 123 grifo do autor). Enquanto uma ordem, então, o “Tu deves” comparece ao sujeito como um destino, visto que se coloca como algo impossível de evitar, uma ordem fora de toda a possibilidade de integrar ao pensamento, por isso, privada de seu sentido. Assim, com a construção freudiana do “Totem e Tabu”, “O que se obtém [...] é uma imagem, mais ou menos acabada, daquilo que se pode tomar enquanto ‘tarefa’ da instância do supereu:

promover a lei para além do que o sujeito pode suportar, cedendo ao imperativo do pai terrível.” (LIMA; SOUZA, 2016, p. 427).

Em “Grande Sertão: Veredas”, então, podemos compreender a morte de Joca Ramiro como isso que vai instituir a Riobaldo o “Tu deves”, ou seja, o destino enquanto tal, já que sua voz, que ressoa, permanece como um espectro impossível de não ser atendido, que o incita a realizar atos que estão à sua revelia e que ocorrem para a satisfação do supereu, em sua face cruel, uma vez que “A voz aqui incorporada é a paterna mas não o Nome-do-Pai como suporte da autoridade simbólica, e sim a figura obscena do pai, o gozo anterior ao Édipo, encarnação mítica da coisa inominável.” (VIVÈS, 2018, p. 53). Entendamos, então, esta outra dimensão de Joca Ramiro para Riobaldo: não daquele que ocupa a função de Nome-do-Pai, daquele que regula, mas sim do pai que impera e ordena, que fica como espectro e institui a ele seu destino. Espectro este do Pai completo, idealizado, que apontamos anteriormente em relação a Joca Ramiro. Nesse sentido, “esse resto do pai que não consegue se inscrever no simbólico dá conta de um resíduo do real: supereu.” (GEREZ-AMBERTÍN, 2006, p. 154). Supereu, aqui, em sua face cruel e imperativa.

O destino estabelecido para Riobaldo, então, é justamente o de vingar a morte do Pai, cuja tarefa consiste em assassinar o traidor Hermógenes, uma vez que “Crime, que sei, é fazer traição, ser ladrão de cavalos ou de gado... não cumprir a palavra” (ROSA, 2015, p. 222). É nesse sentido que a face luminosa do Pai, então, coloca Riobaldo diante de seu destino. Ele, no entanto, por ter que realizar uma tarefa que a si se apresenta enquanto além do que sua vontade consciente tem condições de integrar, realizará o pacto, pelo qual, então, colocará o demoníaco como pivô de seus atos, para que deles possa se eximir (ROSENBAUM, 2007). Para que entendamos tais atos demoníacos, que se apresentam após a emergência de seu destino, destacaremos, então, a relação de Riobaldo com a figura, que situamos com Utéza (1994), que representa a outra face do Pai, sua face obscura: Hermógenes, assassino de Joca Ramiro.

3.2 Hermógenes: a face obscura do Pai

Pensaremos a partir de agora a figura de Hermógenes atrelada principalmente à figuração do demoníaco na narrativa e o modo como Riobaldo se apropria dessa figura frente aos seus atos, de modo especial no que concerne à feitura do pacto. Com isso, poderemos dar prosseguimento também à discussão com o destino e o supereu, na qual o demoníaco se apresentará de maneira mais evidente.

Utéza (1994) pontua que Hermógenes, apesar da primeira aparição aterradora e terrível ao narrador, de início se coloca como uma espécie de padrinho de Riobaldo, o ensinando as primeiras coisas e o introduzindo no jaguncismo. Antes de nos aportarmos a isso, no entanto, apresentemos, de início, analogamente ao que fizemos com Joca Ramiro, o nome de Hermógenes:

[...] a identidade dele supõe uma ilustre linhagem: *Hermógenes Saranhó Rodrigue Felipes*. [...] Ora bem, Felipes – da família dos amigos dos cavalos – Hermógenes não é muito: na Macaúba, ele obriga seus homens a abandonar as montarias [...] e, sobretudo, é ele que ordena a matança dos cavalos na Fazenda dos Tucanos. Da parte aérea do Dragão – *cavalo-jiboia* [...] – apenas conservou um zurro esquisito que lhe serve de sinal de retirada [...]. *Rodrigue – Senhor da Glória*, em alto alemão – ele também não é: nunca o vemos ganhar a menor vitória, a não ser pela fuga ou pela traição. Finalmente, da abelha *Saranhó* só parece ter o ferrão e o veneno. (UTÉZA, 1994, p. 294, grifos do autor)

Por esse resgate do nome de Hermógenes, denotamos uma imagem que contraria toda a imagem positiva que o que o seu nome representa, evidenciando sua maldade, diferente da gloriosa imagem que o nome de Joca Ramiro evoca, como o Pai glorioso, idealizado e absoluto. Talvez por isso se justifique o sentimento de Riobaldo contra ele, de quem é “obcecado por um ódio irracional” (UTÉZA, 1994, p. 294). Dessa imagem em relação ao nome, ainda se situa: “desta série de patronímicos, só o prenome persiste como marca pessoal, *Hermógenes*: etimologicamente, a um tempo genitor do mercúrio e engendrado por ele. [...] Sendo pelo nome ao mesmo tempo pai e filho, Hermógenes pertence aos primórdios.” (UTÉZA, 1994, p. 294, grifo do autor). Pertencendo aos primórdios, podemos entendê-lo ao mesmo tempo como o “filho”, aquele que matou o Pai da horda, dando origem ao novo acordo entre os irmãos, como também aquele que comparecerá ao narrador com o intento de substituir o Pai, que morreu. Daremos maiores elaborações a isso em breve, tendo em vista as consequências que tal apontamento tem para o destino de Riobaldo.

Retomando Utéza (1994), o autor observa que a figura de Hermógenes comparece como paterna a Riobaldo num momento em específico, que atualiza um outro momento, com Selorico Mendes, seu padrinho. Na época que viveu com o padrinho, este “Me deu logo um punhal, me deu uma garrucha e uma granadeira. Mais tarde, me deu até um facão enterçado, que tinha mandado forjar para próprio, quase do tamanho de espada e em formato de folha gravatá.” (ROSA, 2015, p. 102). Num momento posterior, quando Riobaldo passa a integrar o bando de Joca Ramiro, “Hermógenes me presenteou com um nagã, e caixas de balas. Estive para nem aceitar. Eu já possuía revólver meu, carecia algum daquele, de tanto só cano, tão enorme? Por insistências dele, mesmo, com aquilo fiquei.” (ROSA, 2015, p. 161). Com esse presente dado por Hermógenes, ele “repete, transcendendo-o, o gesto de Selorico que oferecia

ao afilhado suas primeiras armas de homem” (UTÉZA, 1994, p. 295). Ao atualizar o ato daquele que é o pai de nascença, Hermógenes, então, pode ser situado a Riobaldo como uma figura paterna, visto que o “introduz”, de certa forma, à vivência jagunça. Lembremos, no entanto, que mesmo com esse presente dado por Hermógenes, que “me fazia agrados, demo que ele gostava de mim.” (ROSA, 2015, p. 160), o narrador prossegue em seu ódio irracional, mesmo antes do assassinato cometido: “Eu criava nôjo dele, já disse ao senhor. Aversão que revém de locas profundas. Nem olhei nunca nos olhos dele.” (ROSA, 2015, p. 161).

Voltemos, no entanto, à nossa discussão. Pensando Hermógenes enquanto uma figura paterna a Riobaldo, como este se articula à emergência do demoníaco ao narrador, que implicará a ele o cumprimento do destino que a ele foi estabelecido como ordem?

Destacamos aqui uma construção específica do romance. Nele, o suposto pacto que Hermógenes teria firmado com o demônio é constantemente mencionado, com vistas a justificar suas ações terríveis e a sua atitude de traidor: “– ‘O Hermógenes fez o pacto. É o demônio rabudo quem pune por ele...’ Nisso todos acreditavam. Pela fraqueza do meu medo e pela força do meu ódio, acho que eu fui o primeiro que cri.” (ROSA, 2015, p. 65). Diziam que Hermógenes realizara o pacto, coisa que passa a figurar como uma certeza no decorrer da narrativa. Hermógenes se tornou tão conhecido naquela região por suas ações, que “até em escritos no jornal já saiu o nome dele.” (ROSA, 2015, p. 334), enquanto o suposto pacto ainda continuava sendo repassado de boca em boca: “Se era verdade, o que se contava? Pois era – o Lacrau me confirmou – O Hermógenes *era* positivo pactário.” (ROSA, 2015, p. 334, grifo nosso). Tal boato também vai se construindo como uma certeza a partir do que é evidenciado da suposta invencibilidade de Hermógenes:

E, veja, por que sinais se conhecia em favor dele a arte do Coisa-Má, com tamanha proteção? Ah, pois porque ele não sofria nem se cansava, nunca perdia nem adoecia; e, o que queria, arrumava, tudo; sendo que, no fim de qualquer aperto, sempre sobrevinha para corrigimento alguma revirada, no instinto derradeiro.” (ROSA, 2015, p. 334).

É interessante, no entanto, que Riobaldo mesmo fica em dúvida sobre o suposto pacto de Hermógenes, dizendo: “Calado, considere comigo. Esse Lacrau tirava a sensatez da insensatez. Outras informações ele disse. O senhor não é como eu? Sem crer, cri.” (ROSA, 2015, p. 335). Credo e não credo ao mesmo tempo: eis a imagem precisa do que vai se tornar questão para Riobaldo o tempo todo durante o romance. Hermógenes teria realizado o pacto? Ele mesmo, Riobaldo, teria realizado o pacto? Curioso que essa dupla imagem se confirma nos parágrafos seguintes, quando, sobre os boatos, diz:

Às parlendas, bobeia. O medo, que todos acabavam tendo do Hermógenes, era que gerava essas estórias, o quanto famanava. [...] Só o Hermógenes, arrenegado, senhoraço, destemido. Rúim, mas inteirado, legítimo, para toda certeza, a maldade pura. Ele, de tudo tinha sido capaz, até de acabar com Joca Ramiro, em tantas alturas. (ROSA, 2015, p. 335)

Temos nessa constante dúvida em relação ao suposto pacto realizado por Hermógenes a imagem direta do último pontapé que faz Riobaldo, ele mesmo, se decidir pelo pacto. Hermógenes é cruel, pura maldade, assim como também é invencível e inviolável: seria isso por ação do demo ou por atributos próprios, de homem “inteirado” e cruel, que não teve nada com o demônio? É nesse momento, então, que Riobaldo decide, ele mesmo, por realizar o pacto, mesmo não tendo certeza se realmente acredita que é possível:

O dum dia, duma noite. Duma meia-noite. Só para confirmar constância da minha decisão, pois digo, acertar aquela fraqueza. Ao que, alguma espécie aquilo continha? Na verdade real do Arrenegado, a célebre aparição, eu não cria. Nem. E, agora, com isto, que falei, já está ciente o senhor? Aquilo, o resto... Aquilo – era eu ir à meia-noite, na encruzilhada, esperar o Maligno – fechar o trato, fazer o pacto! (ROSA, 2015, p. 336)

Segundo Utéza (1994), esta decisão de Riobaldo de realizar o pacto, que foi também a ferramenta utilizada por Hermógenes para liquidar Joca Ramiro, a face luminosa do Pai, se deu por conta, primeiro, de que Riobaldo, apesar de dúvidas, acabou sendo convencido da feitura do pacto por parte de Hermógenes e, segundo, porque o assassinato de Joca Ramiro “remataria a imagem negativa: encarnação do mal” (UTÉZA, 1994, p. 313). Desse modo, o pacto compareceria como a condição para derrotar aquele que também teria realizado o acordo com o demônio (CANDIDO, 1970).

Destacamos essa relação de Hermógenes com o pacto demoníaco, no entanto, para dar escopo para o que queremos situar a partir daqui. É interessante que, para além do boato de Hermógenes ser pactário, temos em algumas passagens a relação direta entre este e o demônio, quando Riobaldo, em sua narração, diz: “Com ele ninguém podia? *O Hermógenes – demônio*. Sim só isto. Era ele mesmo.” (ROSA, 2015, p. 51, grifo nosso) e também quando destaca: “O Hermógenes – ele dava a pena, dava medo. Mas, ora vez, eu pressentia: *que do demônio não se pode ter pena*, nenhuma, e a razão está aí.” (ROSA, 2015, p. 198, grifo nosso).

Estas constantes comparações, lembremos, parecem encontrar na narração de Riobaldo a atualização da presença do demoníaco, articulada desde o princípio do romance, no nascimento do “bezerro erroso”, que nasceu “rindo feito pessoa.” (ROSA, 2015, p. 20): o riso como elemento demoníaco, conforme discutimos no capítulo anterior, com Mazzari

(2010). Hermógenes também ri, e o narrador assim o percebe com estranheza análoga à denotada com o riso do bezerro:

E – mas – o Hermógenes? Sobreveja o senhor o meu descrever: ele vinha por ali, à refalsa, socapa de se rir e se divertir no meio dos outros, sem a soberba, sendo em sendo o raposo meco. Naqueles dias ele andava de pé-no-chão, mais com uma calça apertada nas canelas e encurtada, e mesmo muito esmolambado na camisa. Até que de barba grande, parecia um pedidor. E caminhava com os largos passos, mais o muito nas pontas, vinha e ia com um *sorrizinho besteante*, rodeava por toda a parte. Nem eu no achar mais que ele era o ferrabrás? O que parecia, era que assim estivesse o tempo todo produzindo alguma tramoia. (ROSA, 2015, p. 197, grifo nosso)

Essa passagem ocorre pouco antes – e nos preparativos – da batalha e captura de Zé Bebelo, que, como observamos, pouco depois é julgado e absolvido por Joca Ramiro, tendo como consequência o assassinato deste por Hermógenes. Joca Ramiro não está presente nesse momento, sendo a parte do bando liderada por Hermógenes. Ele, Hermógenes, parece permanecer fiel a Joca Ramiro, de tal modo, que, quando questionado, o descreve ao narrador como “maludo capitão, vero, no real.” (ROSA, 2015, p. 195). Riobaldo ainda se questiona: “Sonsice do Hermógenes?” (ROSA, 2015, p. 195) e prontamente reconhece: “Não, senhor. Sei e vi, que o sincero.” (ROSA, 2015, p. 195). No entanto, Riobaldo ainda parece desconfiar da lealdade de Hermógenes, quando ainda assim, “pensava, amiúde, em ele ser carrasco, como tanto se dizia, senhor de todas as crueldades.” (ROSA, 2015, p 195-196). É esta desconfiança, então, que leva Riobaldo a se questionar mais uma vez sobre a presença do demônio em Hermógenes. Estaria ali a própria encarnação do demo, que o narrador mais uma vez duvida que exista? Riobaldo ainda não sabe (ou não quer saber): “Digo ao senhor: se o demônio existisse, e o senhor visse, ah, o senhor não devia de, não convém espiar para esse, nem mi de minuto!” (ROSA, 2015, p. 196).

No entanto, ainda sobre a dúvida do narrador sobre a integridade de Hermógenes, observemos atentamente o sorriso “besteante” descrito por Riobaldo na passagem que acima destacamos. Martins (2001) define o neologismo *besteante* como sendo algo “Besta, idiota.” (p. 70), porém, recordemo-nos: o significante “Besta” também nos remete à figura demoníaca na cultura. Lembremo-nos do texto bíblico, no livro de Apocalipse, quando é narrada a visão do comparecimento de uma Besta, no fim dos tempos: “Vi então *uma Besta que subia do mar*. Tinha dez chifres e sete cabeças: sobre os chifres havia dez diademas, e sobre as cabeças um nome blasfemo.” (BÍBLIA, 2002, p. 2155, grifo do autor). A esta Besta, por sua vez, “Foi-lhe dada uma boca *para proferir palavras insolentes e blasfêmias [...]*. Ela abriu então a boca e em blasfêmia contra Deus, blasfemando contra seu nome, sua tenda e os que habitam no céu.” (BÍBLIA, 2002, p. 2155, grifo do autor). É nesse sentido, então, que construída em oposição à

figura divina, tendo como uma das suas funções, inclusive, a *blasfêmia* contra Deus, é possível pensar a Besta remetendo-se também a esta figura demoníaca, estando o seu comparecimento, inclusive, durante o caos e a barbárie do apocalipse, num momento em que o mundo estaria sendo dominado por forças demoníacas. O texto bíblico ainda menciona a “marca da Besta”, que todos receberiam, sendo ela uma marca deixada para demarcar aqueles que estariam sob sua posse, sendo condição para a própria sobrevivência nesses tempos (BÍBLIA, 2002).

Sendo assim, podemos pensar que o riso a que se refere Riobaldo nesta passagem, quando menciona o “sorrizinho besteante”, também diz respeito ao riso demoníaco, como “marca da Besta”, demoníaca, em Hermógenes. Como uma antecipação da narrativa, Riobaldo diz que parecia que Hermógenes traçava algum plano, uma trama. Seria este o plano do assassinato de Joca Ramiro? Por isso, então, o riso demoníaco? Um sorriso que expressava algo maligno, um plano diabólico, o “sorrizinho besteante” que, assim como o do bezerro erroso, que nasceu sorrindo, denotava: “era o demo.” (ROSA, 2015, p. 20). Sendo assim, a equivalência proposta por Riobaldo se faz presente: “O Hermógenes – demônio.” (ROSA, 2015, p. 51).

Ao observarmos a narração feita desse modo, temos em conta que Riobaldo equivale Hermógenes, a face obscura do Pai, com o demônio. Isso nos dará condições, então, de, finalmente, prosseguir com a nossa discussão em torno do demoníaco. Tendo em vista que Hermógenes representa o próprio demônio, tomemos, com Freud, em seu texto “Uma neurose do século XVII envolvendo o demônio” (1923/2011a), quando este afirma que o demônio é o substituto do pai, mais precisamente, o pai morto.

Mas do que se trata essa construção teórica? Tomemos em vista, nos recordando da discussão empreendida com o objetivo de prosseguirmos para o próximo passo, a dupla face do Pai, que destacamos: a luminosa, representada por Joca Ramiro, e a obscura, representada por Hermógenes. Lembremos também, no que diz respeito a Joca Ramiro, a sua dimensão de imagem furada, de Nome-do-Pai, como aquele que regula a lei e permite o advento do sujeito, mas também em sua dimensão idealizada, de pai da horda, que fica como voz imperiosa e cruel, que leva a lei às últimas consequências. O aspecto que aqui nos interessa é sua morte, como aquilo que vai instituir a culpa e o destino, bem como a imagem de Hermógenes atrelada à outra face do Pai e também ao demônio.

Levando em consideração o apontado por Freud em relação ao demônio como substituto do pai, abrimos a parte final deste capítulo, onde daremos maior atenção a esta formulação freudiana, a partir de seu texto, no qual analisa o caso do pintor Christoph

Haitzmann. Para isso, com fins de esclarecimento metodológico, consideramos importante apontar que o trabalho “Imperativos do supereu: testemunhos clínicos”, de Marta Gerez-Ambertín (2006), nos foi central para que pudéssemos empreender esta discussão e também para a organização de nosso trabalho a partir deste ponto, visto que pudemos recolher aspectos importantes para o prosseguimento de nossas articulações. Prossigamos, então.

3.2.1 Riobaldo com Haitzmann: o luto suspenso e o pacto demoníaco

Em seu texto, Freud (1923/2011a) relata que o caso chegou em suas mãos por meio de um manuscrito oferecido a ele, proveniente do santuário de Mariazell, na Áustria, em que é narrada a história de Christoph Haitzmann, um pintor que viveu no século XVII e que teria firmado um pacto com o demônio. Em seu prefácio, Freud afirma que à época em que viveu o pintor, o que hoje se entende como “neurose” era tratado como possessão demoníaca e que “se as histórias desses doentes tivessem recebido mais atenção na época não teria sido difícil reencontrar nelas os conteúdos típicos da neurose.” (FREUD, 1923/2011a, p. 226). É por esse motivo, então, que tal relato desperta a atenção de Freud, o que o levará às formulações teóricas presentes em seu texto. Não apresentaremos aqui, no entanto, o caso em sua totalidade, mas sim o aspecto que nos interessa: o demônio enquanto substituto do pai.

Freud (1923/2011a) relata que, segundo o documento, Haitzmann, em 1677, foi levado a Mariazell devido ao fato de ter sido acometido de ataques de convulsões numa igreja de Potterbrunn, na Baixa Áustria. Após ser questionado sobre tais ataques, admite que teria realizado, nove anos antes, um pacto com o demônio, com quem teria se comprometido, após ter sido tentado, a pertencer-lhe de corpo e alma após esse período de nove anos. Os ataques passaram a acontecer, pois o fim do prazo estava próximo. O pintor estaria arrependido do pacto e foi para Mariazell na tentativa de fazer com que o Maligno devolvesse o contrato, que teria sido redigido com sangue. É o que ocorre: “Depois de se entregar longamente à penitência e à oração em Mariazell, o Diabo lhe apareceu em forma de dragão alado, em 8 de setembro, dia do nascimento de Maria, por volta da meia-noite, e lhe devolveu o pacto redigido com sangue.” (FREUD, 1923/2011a, p. 231).

Esse acontecimento resolveu o problema por um breve período de tempo, em que o pintor teve uma melhora dos ataques. Com essa melhora, Haitzmann deixou Mariazell e foi morar com uma irmã, em Viena. Pouco tempo depois, no entanto, os ataques retornaram, o que o fez voltar a Mariazell: “O motivo que alegou para a sua volta, perante os religiosos, foi a necessidade de resgatar junto ao Demônio um outro compromisso, anterior, redigido com tinta.” (FREUD, 1923/2011a, p. 233). Freud relata que o pintor novamente foi auxiliado em

Mariazell, onde rezou e conseguiu ter de volta este outro contrato. Após isso, estando livre do pacto, ingressou na ordem dos Irmãos da Misericórdia. Ainda teria sofrido várias tentações do Maligno para realizar um novo pacto, às quais resistiu, tendo morrido de tísica em 1700 (FREUD, 1923/2011a).

Após essa breve apresentação dos aspectos gerais do caso, nos detemos, então, no que Freud destaca sobre o motivo de Haitzmann ter realizado os contratos com o demônio. É a partir disso que poderemos situar mais precisamente a nossa discussão. Ao recordar do pacto com o demônio realizado por Fausto, Freud aponta que “em troca da alma imortal o Diabo tem a oferecer muitas coisas que os homens estimam: riqueza, proteção dos perigos, poder sobre os semelhantes e as forças da natureza, também as artes da magia e, sobretudo, prazer, prazer com mulheres.” (FREUD, 1923/2011a, p. 234). No entanto, em se tratando de Haitzmann, nenhum desses benefícios estaria em jogo, colocando em questão os motivos que teriam levado o pintor a se envolver com o demônio.

É quando Freud observa o estado em que Haitzmann se encontrava antes do pacto: “Ele ficara abatido, tornara-se incapaz ou indisposto para o trabalho e tinha preocupação com a sobrevivência, ou seja, sofria de depressão melancólica com inibição do trabalho e preocupação (justificada) com sua vida.” (FREUD, 1923/2011a, p. 236). Esse estado se dava, então, porque o pai do pintor havia morrido, o que o colocou num estado melancólico. O demônio, então, teria aparecido a ele e oferecido ajudar a melhorar seu estado, por meio do pacto (FREUD, 1923/2011a).

No entanto, apesar de se livrar do estado melancólico ser um bom motivo para o pacto, não se esgotava apenas nisso, havendo um outro compromisso que ainda não havia sido denotado por ninguém. Freud aponta isso devido a uma estranheza que observou nos dois contratos feitos com o demônio, uma vez que neles não há a menção de nada que o diabo seja obrigado a realizar em troca da alma do pintor. Pelo contrário, o que se apresenta nos contratos é “uma mera solicitação, que o pintor deve satisfazer. Parece-nos totalmente ilógico, absurdo, que esse homem entregue sua alma não por algo que receberá do Diabo, mas por algo que realizará para este. E ainda mais peculiar é a obrigação do pintor.” (FREUD, 1923/2011a, p. 239). É a partir dessa estranheza que Freud construirá sua tese, quando destaca, então, o conteúdo escrito dos contratos. No primeiro, o escrito com tinta, Haitzmann escreve: “*Eu, Christoph Haitzmann, subscrevo-me a este Senhor [como] seu filho e servo por nove anos.*” (FREUD, 1923/2011a, p. 240, grifos do autor). No segundo, escrito com sangue, de modo análogo: “*Christoph Haitzmann. Eu me obrigo a este Satã, a ser seu filho e servo, e em nove anos de corpo e alma lhe pertencer.*” (FREUD, 1923/2011a, p. 240, grifos do autor).

É aí que nos chama a atenção para o fato – no qual justamente estaria o verdadeiro motivo para o pacto – de que Haitzmann se oferece como *filho* do demônio no contrato. O que, num primeiro momento, se apresentaria enquanto uma exigência do demônio, na verdade, com uma atenção mais cuidadosa, pode ser denotado enquanto algo que vem como uma solicitação do próprio Haitzmann (FREUD, 1923/2011a). É com esse detalhe, então, que Freud tem condições de construir sua tese sobre o caso e que aqui é justamente o que nos interessa neste trabalho:

O Demônio se obriga a *substituir*, durante nove anos o *pai* que o pintor perdeu. Ao fim desse período, este passa a pertencer ao Demônio de corpo e alma como era habitual nesses contratos. O raciocínio que motivou o pacto do pintor parece ter sido este: a morte do pai tirou-lhe o ânimo e a capacidade de trabalho; achando um substituto para o pai, ele esperava reaver aquilo que perdeu. (FREUD, 1923/2011a, p. 240, grifos nossos)

É nesse sentido que se observa o demônio como substituto do pai, que mencionamos anteriormente. Nos atentemos para esta afirmação para que possamos situá-la no romance que aqui estamos estudando, a partir da figura de Hermógenes.

Gerez-Ambertín (2006) identifica que a chave central para compreender este caso apresentado por Freud é o “luto suspenso” pelo pai morto: seria justamente a morte e a impossibilidade de externalização da dor pela perda que teriam levado Haitzmann à feitura do pacto. Em outros termos, após o fracasso do luto, o pacto comparece como um artifício encontrado por Haitzmann para dar um destino à dor da perda do pai. Nesse sentido, “Christoph, com o pacto, propõe-se a conseguir um referencial paterno que permita, por este ridículo meio, sua sustentação como *filho*.” (GEREZ-AMBERTÍN, 2006, p. 144, grifo da autora).

Gerez-Ambertín nos chama a atenção, ainda, para o detalhe de que o que Haitzmann produz como sintoma após a morte do pai não pode ser lido como uma melancolia, mas sim como uma “*melancolização histérica*” (GEREZ-AMBERTÍN, 2006, p. 147, grifo da autora). Ao diferenciar o luto da melancolia, a autora destaca a formulação freudiana de que “no luto, é possível a substituição do objeto perdido apesar das cicatrizes que deixa sua tramitação e a quota de sacrifício que implica; na melancolia, em contrapartida, essa substituição não é possível porque não há trabalho de luto.” (GEREZ-AMBERTÍN, 2006, p. 147). Desse modo, Haitzmann não pode ser lido como um melancólico, porque há o trabalho do luto, ainda que de modo patológico, dado que este não se finalizou, se encontrando suspenso. É a partir dessa suspensão que a possessão demoníaca se apresenta ao pintor, como uma forma de “resolução” deste luto mal realizado (GEREZ-AMBERTÍN, 2006).

Pensemos, em “Grande Sertão: Veredas”, o que estamos apontando o tempo todo durante esse capítulo: a questão paterna de Riobaldo. Podemos dizer que, de modo análogo a Haitzmann, é a morte do pai – no caso, Joca Ramiro – que leva Riobaldo a realizar o pacto com o demônio. Observemos a narração de Riobaldo, a seguir, pouco antes da realização do pacto:

Os ruins dias, o castigo do tempo todo ficado, em que falhamos na Coruja, conto malmente. A qualquer narração dessas depõe em falso, porque o extenso de todo sofrido se escapole da memória. E o senhor não esteve lá. O senhor não escutou, em cada anoitecer, a lugúgem do canto da mãe-da-lua. O senhor não pode estabelecer em sua ideia a minha *tristeza quinhoã*. Até os pássaros, consoante os lugares, vão sendo muito diferentes. Ou são os tempos, travessia da gente? (ROSA, 2015, p. 329, grifo nosso)

Leite (1964) aponta que este é um momento de imobilidade dos jagunços, no qual Riobaldo, tal como Haitzmann, se deparando com o seu fracasso, tem uma “crise melancólica”, análoga à “melancolização” do pintor estudado por Freud, que é fruto do luto suspenso pelo pai, que àquela altura já estava morto. Observamos, com Leite (1964), que é justamente após este momento que Riobaldo irá para a encruzilhada para a realização do pacto, onde encontraria a possibilidade para cumprir o destino imposto pela morte de Ramiro, dando um direcionamento também ao seu luto suspenso. Podemos pensar este pacto, então, tal como em Haitzmann, como uma tentativa do narrador em substituir o pai morto. Hermógenes, enquanto essa figura que constantemente é associada ao demônio, poderia, inclusive, ser apontada enquanto a personificação dessa substituição, posto que ele se apresenta enquanto uma figura paterna para Riobaldo e que o colocará frente ao próprio demoníaco, conforme apontamos. Hermógenes, como o demônio, representaria, nessa construção, o sucedâneo do pai morto, Joca Ramiro. Nesse sentido, realizado o pacto, “O resto da história pode ser interpretado como a realização do homem que aceitou uma figura paterna – a do demônio – e procura pautar a sua vida segundo os padrões dessa figura.” (LEITE, 1964, p. 71). Mas, por que o pacto? E, mais: por que o demônio?

Em “Luto e Melancolia”, ensaio publicado em 1917, Freud aponta que, no processo do luto, a perda do objeto amoroso se apresenta enquanto um artifício muito eficaz para que se coloque à mostra a ambivalência das relações amorosas: “o conflito da ambivalência empresta ao luto uma configuração patológica e o leva a se exprimir em forma de autorrecriminações, nas quais o indivíduo mesmo teria causado – isto é, desejado – a perda do objeto de amor.” (FREUD, 1917/2010b, p. 183). Nesse sentido, o luto patológico compareceria justamente como uma resposta à ambivalência de sentimentos em relação a uma mesma figura. Observemos, no entanto, que essa ambivalência não é consciente. Retomando

“Totem e Tabu”, Freud nos apresenta que os primitivos, após a morte de um ente querido, supunham que este se transformava em um demônio e isto compareceria justamente como consequência do sentimento ambivalente diante do morto, ambivalência esta que é inconsciente:

[...] mas nele [no indivíduo] havia mesmo algo, um desejo inconsciente para ele próprio, que não ficaria insatisfeito com a morte e que a teria provocado, se tivesse poder para isso. É contra esse desejo inconsciente que reage a recriminação, após a morte da pessoa amada. Essa hostilidade oculta por trás do amor, no inconsciente, existe em quase todos os casos de intensa ligação afetiva a determinada pessoas, é o caso clássico, o paradigma da ambivalência dos afetos humanos. (FREUD, 1913/2013, p. 58)

O artifício encontrado pelo homem primitivo para dar conta dessa ambivalência, segundo Freud (1913/2013), seria justamente deslocar a origem do sentimento hostil para quem a hostilidade é direcionada, ou seja, o morto – que se transforma em demônio. Aquele que está vivo nega que tenha tido qualquer impulso hostil dessa ordem, transformando o morto, então, como o portador desses impulsos. Nesse sentido, “Nós conseguimos chegar por trás dos demônios, por assim dizer, ao percebê-los como projeções dos sentimentos hostis que os sobreviventes abrigam em relação aos mortos.” (FREUD, 1913/2013, p. 60). Assim, Freud aponta que tal projeção comparece como um artifício para resolver um conflito emocional, ou seja, a ambivalência perante uma figura muito amada.

Em Haitzmann, esta ambivalência também comparecia em relação à figura do pai morto, segundo Freud, em quem a hostilidade estaria presente. Para os fins dessa discussão, destacamos, ainda com Freud, que os motivos da ambivalência de Haitzmann contra o pai estaria justamente na rivalidade provinda do Complexo de Édipo, no qual o pai se apresentaria enquanto agente da castração, instituindo, com isso, a lei. Para Gerez-Ambertín (2006), o demônio compareceria na história de Haitzmann, então, como uma forma de justificar os sentimentos hostis que este tinha contra o pai: “Se é uma *fantasia de justificação*, justifica o pecado e a falta, o diabo pode ser uma boa camuflagem da pulsão... ainda que às vezes ela fracasse [...] enquanto a fantasia é insuficiente para encobri-la e assume, por isso, feições francamente delirantes.” (GEREZ-AMBERTÍN, 2006, p. 145). Isso coaduna o que temos discutido até aqui, em que pensamos que determinados atos são atribuídos ao demônio por comparecerem como algo que o sujeito nega como advindo de si.

Gerez-Ambertín ainda nos indica que a possessão demoníaca em Haitzmann, ou seja, a que compareceu após o final do prazo do pacto, seria o retorno da pulsão recalcada e desejos negados, mas por meio do supereu: “Ao não poder perder-se na satisfação do *isso*, Haitzmann recebe os açoites do pai como ‘eco’ do castigo da castração.” (GEREZ-

AMBERTÍN, 2006, p. 146). Pensemos, desse modo, que, retornando à consciência o desejo negado, o que acontece é uma exigência do supereu por uma satisfação completa, que é impossível. Como resposta, o que ocorre é justamente a posição masoquista que situamos no capítulo anterior: o supereu se impõe e coloca o sujeito numa posição de recriminações pela impossibilidade de atender à demanda de satisfação deste desejo impossível. Gerez-Ambertín aponta que Haitzmann precisava de barreiras contra a invasão dessa tentativa de satisfação completa, “mas seu luto *suspense*, que apenas esboçou o apelo aos Nomes-do-Pai, o impediu.” (GEREZ-AMBERTÍN, 2006, p. 146, grifo da autora).

Retomando dimensão do pai idealizado que apontamos no início deste capítulo, Mendes (2007) assinala que a queda desta idealização implica um luto ao sujeito, ao notar que esse pai idealizado não existe, mas sim que o pai tem falhas e pode ser ferido:

[...] é este pai real que permite à criança, ao menino ou à menina, à medida que cresce, operar com o luto, isto é, operar o luto da grande imagem, que ela, acriança, pede ao pai: fazer o luto do pai ideal. Isto é muito difícil: é impossível para o neurótico – o neurótico não faz o luto do pai ideal, do pai privador. Só o pai real permite ao adolescente ou à adolescente reconhecer que o pai ideal não existe. Por quê? Porque o real do pai não é ideal e é isto que permite ao filho ou à filha não procurar um líder na sociedade política ou religiosa, um grande chefe, porque o papai, coitadinho, não está à altura. (JULIEN, 1999 *apud* MENDES, 2007, p. 48)

Desse modo, condensando a discussão que empreendemos até aqui com Mendes (2007) e Gerez-Ambertín (2006), podemos pensar, então, que o luto suspenso e patológico comparece no momento da ambivalência perante a figura do pai – que é amado e odiado ao mesmo tempo. Com sua morte coloca o sujeito diante de um sentimento de culpa e recriminação por desejar e com isso incitar a morte deste pai, devido à rivalidade fraterna implicada como condição para a entrada no complexo de Édipo. A queda desse pai ideal deveria implicar um luto, para que ao sujeito seja possível não se submeter por completo à demanda imperiosa deste, mas, como observamos em Haitzmann e Riobaldo, a culpa por sua morte, que vai implicar na consolidação da face cruel do supereu, os coloca diante de um luto “mal feito”, o que colocará o pacto com o demônio como a tentativa de dar cabo dessa culpa, no qual o próprio demônio comparecerá como o substituto deste pai morto, que, por ser idealizado, não regula, apenas goza e manda gozar.

É nesse sentido, então, que podemos apontar a tentativa de apelo de Haitzmann ao Nome-do-Pai, como aquele que vai regular o próprio desejo. Gerez-Ambertín (2006) aponta que o luto suspenso enfraquece o Nome-do-Pai, sendo justamente o que dará as motivações para que o pintor encontre no demônio o artifício para a “expição” de seu sentimento de culpa pela morte do pai e tentará colocá-lo na posição deste pai, que morreu, deixando-o

inibido na vida. Nesse sentido, colocando-o nessa posição, Haitzmann fica “exposto ao pior da identificação punitiva por incorporação, à mercê das punições do diabo.” (GEREZ-AMBERTÍN, 2006, p. 146). Punição esta que comparece justamente pela impossibilidade de atender à imperiosidade superegoica. Nesse sentido, esse diabo “não opera como Nome-do-Pai (portanto, não modera o gozo da ‘Coisa’). Tentador-acusador martiriza e abandona Haitzmann inerme, à mercê de seu pecado: o parricídio e a concomitante autopunição vinculados à ferocidade superegoica.” (GEREZ-AMBERTÍN, 2006, p. 146).

Ainda com Gerez-Ambertín, apontamos que a fantasia do pacto com o demônio compareceria, então, como uma tentativa de tamponar o buraco que a morte do pai deixou para Haitzmann, um artifício simbólico para tentar dar conta de uma experiência traumática. Essa substituição do demônio pelo pai, no entanto, não está presidida pela lei simbólica, que foi suspensa pelo luto patológico, o que coloca em conta que essa substituição “impõe ‘o resto vivo’ do pai que pune com seus cruéis mandatos e em sua dimensão superegoica.” (GEREZ-AMBERTÍN, 2006, p. 148), pai este que goza, e está fora da dimensão simbólica, por isso se apresenta enquanto um pai cruel e que pune, por ser o resto real do pai tirânico, impossível de ser simbolizado. Ainda em “Grande Sertão”, do mesmo modo, esta substituição também não está presidida pela lei simbólica, logo, não implica a castração, visto que coloca Riobaldo defronte a um campo que ele não consegue equacionar e integrar ao seu pensamento, o que coloca em jogo o seu destino, que deve ser cumprido até as últimas consequências. Mas, por que o demônio?

Freud (1923/2011a) mesmo denota a estranheza, em um primeiro momento, de uma figura como o demônio substituir um pai amado. Ele nos aponta que isso se dá pelo fato, primeiramente, de que Deus é um substituto do pai na cultura, sendo considerado até um pai elevado ou uma cópia deste pai. Ele nos chama a atenção ainda para um aspecto interessante, quando diz que a ideia que cada indivíduo tem de Deus comparece como consequência de um traço mnemônico deixado pelo pai da horda fundido com uma imagem infantil do pai na infância. Sobre o demônio, por outro lado,

[...] sabemos que foi imaginado como contrapartida de Deus e, no entanto, acha-se muito próximo da natureza deste. [...] O demônio ruim da fé cristã, o Diabo da Idade Média, era, segundo a própria mitologia cristã, um anjo caído, de natureza similar à divina. Não é preciso muita perspicácia analítica para adivinhar que Deus e o Diabo eram inicialmente idênticos, uma só figura que mais tarde se decompôs em duas com características opostas. (FREUD, 1923/2011a, p 244-245)

Esta dupla face em relação à mesma figura, podemos dizer, é justamente o fruto da ambivalência presente na vida psíquica: o pai amado, que é idealizado e colocado como

uma figura gloriosa e, por outro lado, o pai odiado, que é hostilizado, a quem é tributado os sentimentos que são negados e afastados da consciência. O ponto em comum entre ambos, no entanto, ainda segundo Gerez-Ambertín, é que apresentam o imperativo superegoico, que manda gozar: “Nem Deus nem o diabo cumprem a função Nome-do-Pai, sendo, antes, seu avesso: supereu que apenas ordena gozar.” (GEREZ-AMBERTÍN, 2006, p. 156-157). Lembremos a dimensão que temos destacado aqui, na qual Joca Ramiro, a versão luminosa, e Hermógenes, a versão obscura, representam justamente duas faces de uma mesma figura: o Pai. Tendo em vista apenas a versão idealizada e gloriosa do primeiro e o ódio direcionado ao segundo, podemos dizer que ambos colocam Riobaldo diante do imperativo superegoico, posto que, enquanto figuras paternas, tentam ocupar a posição de Nome-do-Pai, mas, no fim das contas, apenas ordenam o narrador a uma lei insensata, que tem destinos catastróficos, dado que representam o “resto vivo” do pai, que retorna com seu imperativo, instituindo assim o destino de Riobaldo:

O Destino é, em vez de fator produtivo, o resultado de forças opostas, conflitantes – as de Deus, mansas e constantes, as do Demo, bruscas e agressivas. Mas essas forças divididas só aparentemente são antagonicas. Viver é muito perigoso, porque não há clara delimitação entre elas. (NUNES, 2013, p. 85)

O pai regulador, por outro lado, é o pai o qual não é idealizado e que cumpre a função de Nome-do-Pai, que estaria evidenciada pela figura do próprio pai de Haitzmann, que morreu (GEREZ-AMBERTÍN, 2006). Joca Ramiro, conforme apontamos, em sua dimensão não idealizada, representaria para Riobaldo essa face reguladora do pai, que impõe a lei e permite Riobaldo encontrar sua “identidade jagunça”, após sua morte. É justamente essa imagem de regulação que vai implicar a hostilidade inconsciente de Haitzmann contra o pai, sendo essa hostilidade a condição para a entrada no complexo de Édipo, conforme apontamos anteriormente neste capítulo.

Dadas essas considerações, nos atentemos, finalmente, à cena que irá arrematar a nossa discussão feita até aqui em torno das figuras de Hermógenes e Joca Ramiro: a batalha final entre Riobaldo e Hermógenes, a face obscura do Pai, que finalmente cumpriria o destino que a morte do pai colocara para o narrador.

3.2.2 Riobaldo com Dostoiévski: o destino de fracasso

Pouco antes do encontro final com Hermógenes, Riobaldo, já pactário, diz: “ofício de destino meu, real, era o de não ter medo. Ter medo nenhum.” (ROSA, 2015, p. 478), o que coloca em evidência a que ele estava indo ao encontro de Hermógenes, em busca de derrotá-

lo: cumprir sua tarefa, que se impôs para ele como destino, no qual o pacto figurou como a possibilidade para disso tomar coragem. O que acontece, no entanto, é que na hora decisiva quem mata Hermógenes não é Riobaldo, mas sim Diadorim, filho de Joca Ramiro:

Assim, ah – mirei e vi – claro claramente: aí Diadorim cravar e sangrar o Hermógenes... Ah, cravou – no vão – e ressurtiu o alto esguicho de sangue: porfiou para bem matar! Solução que não pude, mas que eu queria um socorro de rezar uma palavra que fosse, bradada ou em muda; e secou: e só orvalhou em mim, por prestígios, do arrebatado no momento, foi poder imaginar a minha Nossa-Senhora assentada no meio da igreja... Gole de consolo... Como lá em baixo era fel de morte, sem perdão nenhum. Que enguli vivo. Gemidos de tanto ódio. Os urros... Como, de repente, não vi mais Diadorim! No céu, um pano de nuvens... Diadorim! Naquilo, eu então pude, no corte da dor: me mexi, mordi minha mão, de redoer, com ira de tudo... Subi os abismos... De mais longe, agora davam uns tiros, esses tiros vinham de profundas profundezas. Trespassei. (ROSA, 2015, p. 482)

Riobaldo, desse modo, não consegue cumprir a tarefa que foi outorgada a ele com o assassinato de Joca Ramiro, o Pai idealizado. Um detalhe curioso sobre isso é que Riobaldo, além de não matar Hermógenes, desmaia no meio da luta travada entre este e Diadorim, ao que temos contato apenas com a sua percepção após acordar, já ao fim da batalha:

Conforme conto. Como retornei, tarde depois, mal sabendo de mim, e querendo emendar nó no tempo, tateando com meus olhos, que ainda restavam fechados. Ouvi os rogos do menino Guirigó e do cego Borromeu, esfregando meu peito e meus braços, reconstituindo, no dizer, que eu tinha estado sem acordo, dado ataque, mas que não tivesses espumado nem babado. Sobrenadei. E, daí, não sei bem, eu estava recebendo socorro de outros – o Jacaré, Pacamá-de-Pressas, João Curiol e o Acauã –: que molhavam minhas faces e minha boca, lambi a água. Eu despertei de todo – como no instante em que o trovão não acabou de rolar até o fundo, e se sabe que caíu o raio... (ROSA, 2015, p. 482)

Com esse desmaio, então, situamos o fim de nossa discussão deste capítulo. Do que isso se trata? Gerez-Ambertín destaca, de modo muito preciso, ainda sobre o caso de Haitzmann que “o luto patológico pela morte do pai vinculado à voracidade superegoica [...] consegue como resultado um destino de fracasso.” (GEREZ-AMBERTÍN, 2006, p. 138, grifos da autora). Apontamos com isso que é justamente a morte de Joca Ramiro – que coloca para Riobaldo um destino o qual está fora da ordem simbólica – que se apresentará enquanto uma exigência superegoica impossível de ser atendida. A condução para um “destino de fracasso” parte daí, sendo este o único fim possível para a ordem imperiosa e cruel do superego. O pacto com o demônio é a tentativa de conseguir cumprir essa demanda impossível, mas que ainda assim falha, uma vez que o pacto com o demônio seria, então, “um pacto com o superego, não para ajudar os seres humanos a conseguir coisas, mas para deixar de impedir que as consiga. Mas, depois de um tempo, o pacto perde a validade, acumulam-se os

sentimentos de culpa e o supereu destrói o homem de sucesso.” (ROHEIM, 1973 *apud* GEREZ-AMBERTÍN, 2006, p. 139).

Mas do que se trata o desmaio que acometeu Riobaldo na batalha? Para arrematar nossa articulação, nos remontamos à discussão empreendida por Freud em “Dostoiévski e o parricídio”, de 1928. Neste texto, Freud aponta a figura de “criminoso” e “pecador” do escritor russo Fiódor Dostoiévski e nos diz que essas posições logo se apresentam enquanto certa oposição à sua conduta, já que “dois traços são essenciais num criminoso, o ilimitado egoísmo e a forte tendência destrutiva; comum a ambos, e um pressuposto para suas manifestações, é a ausência de amor, a falta de apreciação afetiva dos objetos (humanos).” (FREUD, 1928/2014, p. 339). Somos lembrados de uma excessiva capacidade de amor provinda de Dostoiévski, que ajudava os outros mesmo quando tinha motivos para vingança, (FREUD, 1928/2014). Sobre a tendência de se colocar Dostoiévski entre os criminosos:

[...] vem da sua escolha de material; ele prefere caracteres violentos, assassinos e egoístas a todos os demais, o que aponta para a existência de tais inclinações no seu interior e também alguns fatos de sua vida, como seu vício de jogar e talvez o abuso sexual de uma garota ainda imatura (possível confissão). A contradição se resolve ao percebermos que o fortíssimo impulso destrutivo [*Destruktionstrieb*] de Dostoiévski, que facilmente o teria tornado um criminoso, foi orientado, na vida real, principalmente para sua própria pessoa (para dentro, em vez de para fora), expressando-se como masoquismo e sentimento de culpa. (FREUD, 1928/2014, p. 340)

É nesse sentido, então, que podemos compreender o que Freud formulou acerca do escritor russo. Gomes (2003) aponta, a partir do texto freudiano, que teria sido por meio de “Os irmãos Karamázov”, célebre romance de Dostoiévski publicado em 1880, que o escritor teria condições de realizar o desejo de parricídio, que seria negado pelo sujeito, tal qual apontamos, por exemplo, com Haitzmann, mas que traria, com seu retorno, consequências. No entanto, mesmo que o escritor tenha dado um destino a esse desejo inconsciente por meio da criação artística, a culpa ainda assim retornava a ele, como aponta Freud no trecho acima destacado. Gomes (2003) observa que a culpa comparece ao sujeito mesmo sem que haja de fato um crime. Desse modo, “Dostoiévski busca, entretanto, outra saída para inscrever seu intenso sentimento de culpa: o caminho da criação literária. Mas, esse caminho não o leva muito longe: ele se mantém colado ao pai, como exigência de normatividade.” (GOMES, 2003, p. 272). Nesse sentido, é justamente esta “colagem” à figura paterna que estará no cerne do problema apontado por Freud em relação a Dostoiévski. Onde queremos chegar?

O caso do escritor chama a atenção de Freud devido a ataques de epilepsia que o acometiam desde a infância. O curioso na construção freudiana sobre isso diz respeito a que “É bastante provável que o que chamamos de epilepsia fosse apenas um sintoma de sua

neurose, que, então, deveria ser classificada de histeroepilepsia, ou seja, de histeria grave.” (FREUD, 1928/2014, p. 341). Fazendo este apontamento, Freud tem condições de construir sua tese acerca do que considera a epilepsia enquanto um sintoma da neurose de Dostoiévski, que surgiria justamente como esta autopunição advinda da culpa pelo desejo parricida, devido à colagem do escritor com seu pai. Ele nos aponta que a hipótese mais provável é que os ataques aconteciam desde sua infância, durante a qual tinha sintomas mais brandos que tomaram a forma de epilepsia propriamente dita após o assassinato de seu pai, quando o escritor tinha apenas dezoito anos. Com isso, “A abordagem psicanalítica [...] inclina-se a ver nesse acontecimento o mais sério trauma, e na reação de Dostoiévski o ponto central de sua neurose.” (FREUD, 1928/2014, p. 345). O assassinato do pai, nesse sentido, remontaria, segundo Freud, ao desejo parricida de Dostoiévski. Mas, do que isso se trata? Voltemos à epilepsia.

Sobre os ataques que Dostoiévski tinha ainda na infância, antes de se tornar epilepsia de fato, Freud diz:

Tinham o significado de morte, eram anunciados por um medo da morte e consistiam em estados de sono, letárgicos. A doença lhe veio primeiramente, quando ainda era um garoto, em forma de súbita e injustificada melancolia; uma sensação, como depois relatou ao amigo Soloviov, de que morreria imediatamente; e, de fato, seguia-se um estado inteiramente similar à morte verdadeira... Seu irmão Andrei conta que, já quando menino, Fiódor [Dostoiévski] costumava deixar pequenas mensagens antes de dormir, ele receava cair no sono semelhante à morte, durante a noite, e pedia que o enterrassem apenas depois de cinco dias [...]. (FREUD, 1928/2014, p. 346)

Essa figura da morte é importante, porque é a partir dela que compreenderemos, tanto em Dostoiévski quanto em Riobaldo, os motivos do desmaio. Em “Os irmãos Karamázov”, podemos recolher pistas, quando Dostoiévski mesmo aponta o que compreende enquanto o fenômeno da epilepsia, ao escrever que aqueles que são acometidos por ela, são acometidos por uma intensa autoacusaçã, que seria, portanto, “patológica. Essas pessoas ficam atormentadas com sua ‘culpa’ por alguma coisa e perante alguém, atormentam-se com remorsos, amiúde até sem nenhum fundamento, exageram e chegam até a inventar contra si culpas e crimes vários.” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 916). A culpa toma papel fundamental nessa construção, o que leva o sujeito a se colocar como “criminoso”, que precisa ser punido, sendo a epilepsia como este fenômeno, que Freud descreve a partir de Dostoiévski, como algo que se assemelha à morte. Mas, afinal, culpa de quê? Freud acentua que esses ataques que semelham a morte (desmaios) significam certa identificação do sujeito com uma pessoa morta, seja ela alguém que de fato já morreu ou de quem se deseja a morte. Nesse sentido, “O

ataque tem, então, o valor de um castigo. O indivíduo desejou a morte de outro, e agora é esse outro e está morto.” (FREUD, 1928/2014, p. 346). Voltemos ao “Grande Sertão”.

Tomemos, com Yudith Rosenbaum (2007), um detalhe curioso do romance: em dois momentos específicos da narração, Riobaldo, sobre Hermógenes, diz: “Homem sozinho, com sua carabina em mãos, *o Hermógenes era um como eu, igual, igual*, até pior atirava.” (ROSA, 2015, p. 179, grifo nosso) e, pouco depois, narra: “Hermógenes estava deitado ali, em mim encostado – *era feito fosse eu mesmo*.” (ROSA, 2015, p. 181, grifo nosso). Sobre esta comparação que o narrador faz entre ele mesmo e Hermógenes, Rosenbaum, que apesar de considerar que “Talvez Hermógenes não seja a condensação do complexo paterno negativo” (ROSENBAUM, 2007, p. 114), aspecto que aqui estamos destacando, nos ajuda a pensar a nossa construção quando aponta, por outro lado, que este seria

[...] o espelho do próprio jagunço Riobaldo, que ao longo da aventura teria concentrado no inimigo a sombra de seus conteúdos inconfessáveis. Se o mundo é tão misturado e as reversibilidades pontuam suas mudanças, sob as vestes do ‘coração mole’ de Riobaldo (como ele mesmo se define) latejam igualmente as pulsões tanáticas. (ROSENBAUM, 2007, p. 115).

Tomemos esta construção feita por Rosenbaum e a articulemos com o que também apontamos com Freud. Sendo o desmaio de Dostoiévski fruto de uma identificação com quem morre (ou se deseja a morte), tomemos com Riobaldo esta dimensão de Hermógenes como seu “espelho”. Indiquemos a figura do espelho apontada por Rosenbaum como certa identificação de Riobaldo em relação a Hermógenes, visto que, sendo um homem “como eu” ou “feito fosse eu mesmo”, observamos uma dimensão de identificação por parte de Riobaldo com certos aspectos de Hermógenes, o que coaduna a nossa hipótese de que o desmaio comparecendo justamente no momento de Riobaldo *matar* o inimigo se apresentaria enquanto este castigo, devido à identificação do narrador com quem se deseja a morte. Rosenbaum (2007) ainda nos aponta que é devido a essa dimensão de espelho entre Hermógenes e Riobaldo – que aqui estamos situando enquanto identificação – que o protagonista não consegue abater o inimigo. Isso, no entanto, ainda não é tudo.

O ponto nodal se trata de quando Freud aponta que o desejo de morte não é direcionado a qualquer pessoa, do qual comparece o castigo. Freud ainda nos aponta que “a teoria psicanalítica traz a afirmação de que esse outro, para o menino, via de regra é o pai, e o ataque – denominado histérico – é, então, uma autopunição pelo desejo de morte relativo ao pai odiado.” (FREUD, 1928/2014, p. 346). Lembremos que Hermógenes comparece para Riobaldo enquanto uma face do Pai, ainda que maligna. O desmaio compareceria, nesse

sentido, como um castigo pelo desejo de morte desse pai, desejo que é demoníaco, negado e encontra a punição a partir da ferocidade do supereu. Nesse sentido,

Surge uma grande necessidade de punição no Eu, que, em parte, assim permanece à disposição do *destino*, e em parte encontra satisfação nos maus-tratos por parte do Super-eu (consciência de culpa). Todo castigo, é no fundo, a castração, e, como tal, realização da velha atitude passiva para com o pai. Também o destino é, afinal, apenas uma projeção posterior do pai. (FREUD, 1928/2014, p. 349, grifo nosso)

Pontalis & Mango (2014) apontam um detalhe interessante sobre Dostoiévski: ele tinha um vício em jogos de azar, jogava até perder tudo o que tinha, sendo o jogo o artifício encontrado pelo escritor como a materialização de um sentimento de culpa constante que o acometia. Sendo assim, “O jogo assumia assim o significado de uma poderosa autopunição.” (PONTALIS; MANGO, 2014, p. 126-127). Os autores afirmam que apenas quando perdia tudo o que tinha era que ele conseguia escrever, de tal forma que todos os seus mais célebres romances foram escritos em meio ao sofrimento e à miséria. Isso, segundo Gomes (2003), se apresentava enquanto uma exigência superegoica, a qual tinha a dimensão de uma compulsão de destino, posto que continuava se repetindo compulsivamente à sua revelia e aparecia como condição de sua criação. Isso devia-se à intensa ligação de amor que Dostoiévski estabelecia com o pai, que foi colocado nessa posição de imperativo.

Estando Joca Ramiro nessa posição para Riobaldo, de idealização e intensos amor e admiração, coloca-o frente ao seu destino compulsivo. Hermógenes, por outro lado, em sua dimensão demoníaca do Pai, tem para o narrador a tarefa de comparecer enquanto aquele que o castiga e o coloca diante da impossibilidade de cumprir a tarefa por completo, da qual a punição comparece como castigo do próprio destino, do supereu, que manda gozar e pune. Sendo assim, “o embate com o Hermógenes pode ser tomado como representação do embate com o pai, com o Outro, com o próprio desejo que é desejo do Outro, com Deus e as diabruras da linguagem.” (MENDES, 2007, p. 175).

Assim, apreendemos a figura de Hermógenes de modo mais preciso. Lembremos que a ordem superegoica comparece na medida em que é situada no campo do Outro, ou seja, o campo do significante, colocando o sujeito diante de uma ordem advinda do desejo desse Outro, que ressoa como voz. A impossibilidade de atender a esse imperativo é o que leva Riobaldo ao desmaio, ao “destino de fracasso”, o levando a recuar diante desse Outro impossível, uma vez que Riobaldo é impossibilitado de acessar o desejo por completo. O pacto, enquanto um artifício simbólico, se apresentaria como uma tentativa de acesso a isso, mas é barrado pelo supereu, que impõe sua lei, pois sendo o pacto com o demônio um pacto com o supereu, essa satisfação absoluta é barrada ferozmente pelo próprio supereu. Assim,

Aquilo diante de que o neurótico recua não é a castração, é fazer de sua castração o que falta ao Outro. É fazer de sua castração algo positivo, ou seja, a garantia da função do Outro, desse Outro que se furta na remissão infinita das significações, desse Outro em que o sujeito não se vê mais do que como um *destino*, porém um destino que não tem fim, um destino que se perde no oceano das histórias. (LACAN, 1962-1963/2005, p. 56, grifo nosso)

A punição superegoica é, então, tomada como uma punição do destino, dado que comparece frente a atos demoníacos, ou seja, que o sujeito não atribui a si mesmo. Lembremos que a tentativa de substituição do pai morto pelo demônio por Riobaldo, com vistas a dar destino ao seu luto suspenso, advinda da culpa pelo desejo inconsciente pela morte deste pai, está fora da ordem simbólica, ou seja, fora da castração, logo, não há integração disso ao que ele reconhece como seu, já que está fora e é negado. O pacto compareceria como a tentativa de acessar e simbolizar este campo inassimilável. O castigo do “destino” compareceria como a possibilidade do reconhecimento da castração, que impõe a falta e a impossibilidade de atender à demanda do Outro. Com isso, Riobaldo poderia ter em vista que aquilo que era atribuído ao demônio também tem participação sua, enquanto sujeito desejante. O que antes era tomado como destino, pela completa submissão à demanda do Outro, passa a se apresentar enquanto desejo, visto que a castração evidencia a própria falta.

Sendo assim, Rosenbaum ainda aponta que o pacto com o demônio realizado por Riobaldo seria uma espécie de “irracionalização” inconsciente, tanto no que diz respeito à possibilidade de realizar determinados atos, quanto, em seu caso, a justificativa para quando esses intentos falham, por meio do desmaio. Esse pacto, então, estaria

[...] a serviço do convencimento de si e do leitor [...] para eximir o herói da perda de suas energias. Em vez de racionalizar motivos conscientes para atos inconscientes, nosso herói procederá pelo oposto, construindo para si e para o outro a fábula arcaica do pacto com o demônio. Seu *álibi* é o trato com o diabo, neblina que encobre outras motivações. (ROSENBAUM, 2007, p. 113)

É aqui que encontramos a nossa via final de articulação e encerramos este capítulo, no qual pudemos entender o pacto demoníaco como a via de acesso a este campo irreconhecível e fora da lei simbólica. A compulsão de destino, nesse sentido, comparece justamente neste ponto, enquanto eco da voz cruel e vociferante do superego, herdeiro do pai cruel, sendo o que o coloca frente ao próprio demoníaco. Nosso questionamento se dá, então, no sentido de saber o que é possível ao sujeito frente à crueldade superegoica, enquanto eco do pai cruel. Há a possibilidade para o sujeito, diante disso, encontrar caminhos para o seu desejo? Se for possível, Riobaldo teria encontrado esse caminho? Aventuremo-nos por essas veredas no próximo capítulo, de modo a tentar responder a estas perguntas.

4 VEREDAS DO DESEJO NA TRAVESSIA DO GRANDE SERTÃO

Conforme indicado ao final do capítulo anterior, pudemos recolher algumas pistas para pensar a posição de Riobaldo frente ao seu destino. Diante do ordenamento do supereu, ele, que está completamente submetido ao resto impossível de ser equacionado do pai cruel, acaba falhando. Frente a este ordenamento, cruel e extremo, só há a possibilidade também para o sujeito de uma resposta extrema e absoluta – há apenas o *sim* absoluto ou o *não* absoluto, sem caminhos para encontrar a sua própria resposta. Riobaldo, como observamos, começou respondendo pelo *sim* e, ao final, pelo *não*, sem, no entanto, se implicar como sujeito em quaisquer das respostas.

Pensando nisso, neste capítulo nos questionaremos justamente onde se encontram as veredas do desejo na travessia riobaldiana do Grande Sertão. Teria Riobaldo, em algum aspecto de sua jornada, encontrado uma resposta que o levasse não à completa submissão, mas justamente a algo que o permitisse responder por si mesmo? Dito em outras palavras, teria Riobaldo encontrado a possibilidade de se posicionar e também sustentar o seu desejo ao invés de atribuí-lo a forças demoníacas? Se sim, como? Para começar a discussão, traremos uma cena em específico do “Grande Sertão”, que à primeira vista pode passar despercebida, mas nos traz uma primeira pista do encontro de Riobaldo com seu desejo.

Antes, no entanto, recuemos um pouco na narrativa em relação ao ponto em que estávamos no capítulo anterior, para entendermos as circunstâncias que levaram à cena que nos debruçaremos. Temos um Riobaldo que acabara de realizar o pacto nas Veredas-Mortas, tendo, logo depois, assumido a liderança do bando. Sobre a sucessão dos chefes máximos do bando, Cândido nos recorda: “No bando que ocupa a vértice da narrativa, a sucessão de Joca Ramiro cabe a Medeiro Vaz; morto este, passa brevemente a Marcelino Pampa, e logo a Zé Bebelo, do qual é arrebatado pelo narrador.” (CANDIDO, 2000, p. 134). Ao se referir, desse modo, à sucessão da chefia sendo apropriada por Riobaldo, o autor continua: “a sucessão dos chefes garante a perpetuação da energia guerreira, que se encarna finalmente em Riobaldo cognominado primeiro Tatarana, depois Urutu Branco.” (CANDIDO, 2000, p. 134). Observemos esta renomeação:

Ao fim, depois que João Goanhá me aprovou, revi os aspectos de Zé Bebelo. Acertar com ele.

– “O senhor, agora...” – eu quis dizer.

– “Não, Riobaldo...” – ele me atalhou. – “Tenho de tanger urubú, no m’embora. Sei não ser terceiro, nem segundo. Minha fama de jagunço deu o final...”

Daí, riu, e disse, mesmo cortês:

– “Mas, você é o outro homem, você revira o sertão... Tu é terrível, que nem um urutú branco...”

O nome que ele me dava, era um nome, rebatismo desse nome, meu. Os todos ouviram, romperam em risos. Contanto que logo gritavam, entusiasmados:

– “O *Urutú-Branco!* Ei, o *Urutú-Branco!*...”⁹ (ROSA, 2015, p. 358, grifos do autor)

Desse modo, podemos dizer que o pacto também figura como o ponto primordial para que Riobaldo se aproprie do seu modo de ser chefe, para tentar cumprir a tarefa de derrotar o inimigo, o que se apresenta como consequência desse desejo demoníaco, enquanto irreconhecível e negado e que antes, para ele, era impossível de sustentar. O pacto demoníaco figura, então, como artifício para assim se realizar e sustentar o que era negado. Atribuindo os seus atos como ação de um agente externo, ou seja, o demônio, que Riobaldo, ainda que em um intento de realizar um desejo negado, toma tal intento – e suas inevitáveis consequências – como uma maldição, um destino, o que o coloca ainda numa posição de passividade diante de seus próprios atos e do próprio desejo enquanto tal. Qual é a saída para o narrador, nesse sentido?

Após o pacto realizado por Riobaldo, este tem uma “mudança de personalidade”, conforme nos indica Candido (1970). Após essa mudança é que assume a chefia máxima do bando: “começa menino sem pai, tímido, mas com vários embriões de virtudes heroicas, que se irão acentuando, até elevá-lo, meio inconscientemente, a chefe indiscutido, embora não pressentido pelos que o cercam (exceto por Diadorim, que logo adivinha).” (PROENÇA, 1994, p. 93). É justamente neste momento que Diadorim, percebendo a mudança do narrador, denota um comportamento estranho vindo dele, e o questiona: “– ‘Repuno: que você está diferente de toda pessoa, Riobaldo... *Você quer dançação e desordem...*’” (ROSA, 2015, p. 381, grifo nosso).

Essa constatação de Diadorim de que Riobaldo busca a “desordem”, retomando a discussão de Rosenfield (1992), é fruto justamente da construção rosiana, que subverte a noção de sujeito “completo”, que está totalmente consciente de si e de seus desejos. Por Riobaldo contrariar esta concepção clássica, conforme já apontamos, se torna impossível para ele, mesmo após o pacto, realizar feitos que não levem à desordem, posto que ele mesmo se

⁹ Nilce Sant’Ana Martins evidencia que “Urutu” trata-se de uma “Cobra muito venenosa; jararaca-pintada. // Do tupi uru’tu.” (MARTINS, 2001, p. 513). O perigo do urutu nos faz compreender o novo apelido de Riobaldo, que o ganha no momento em que é também nomeado Chefe máximo do bando: como Chefe, ele era equiparado ao urutu, com seu perigo e agilidade. Segundo Mendes (2007), essa renomeação demarca justamente a transformação de Riobaldo de simples jagunço a Chefe maior do bando. É interessante de notar, no entanto, o modo como o narrador toma esta renomeação, que marca o seu destino: “E o ‘Urutú-Branco’? Ah, não me fale; Ah, esse... tristonho levado, que foi – que era um pobre menino do destino...” (ROSA, 2015, p. 26). Lembremos: é a partir desse momento que ele de fato empreende a tarefa – tomada como um destino – de se vingar de Hermógenes, assassino de Joca Ramiro.

encontra dividido em relação ao seu desejo, estando à mercê de um ordenamento superegoico. Sendo assim, o pacto não seria aquele

[...] que levaria Riobaldo ao poder e à vitória entendida [...] como um progresso histórico, com superação da selvageria atávica. A ideia de progresso é indissociável de uma vetorialização segundo determinados princípios. Ora, a própria cena do pacto mostra muito bem a radical falta de vetores, pontos de referência e princípios fixos. (ROSENFELD, 1992, p. 95)

Justamente por isso, com Rosenfield (1992), Riobaldo não teria uma motivação concreta ou uma *intencionalidade* para a realização do pacto e até mesmo para a luta com Hermógenes. Pelo contrário, prossegue a autora, a intencionalidade de Riobaldo não estaria bem definida e a realização do pacto em si tem uma motivação “aleatória”, não estando ele, de fato, implicado no que realiza e no que deseja, recorrendo, então, ao demônio para assim dar conta de sua divisão: “Urutu Branco age como um sonâmbulo, sem projeto nem programa, e menos ainda com vontade consciente. Sua única meta é a de bagunçar ‘tudo o que era regra dos chefes que antes foram’.” (ROSENFELD, 1992, p. 96).

Diante disso, Riobaldo, mesmo após esta constatação de Diadorim e a experiência nas Veredas-Mortas, continua se questionando sobre se o pacto de fato ocorreu e até mesmo se o demônio existe: “E, mesmo, na dita madrugada de noite, não tinha sucedido, tão pois. O pacto nenhum – negócio não feito. A prova minha, era que o Demônio sabe que ele não há, só por só, que carece de existência.” (ROSA, 2015, p. 382). É justamente a partir dessa questão que poderemos encontrar as primeiras pistas para o encontro de Riobaldo com o próprio desejo: “O demo, mesmo assim, podia me marcar? Se não fosse, como era que Diadorim viesse vir com aquelas palavras? Acho que eu não era capaz de ser uma coisa só o tempo todo.” (ROSA, 2015, p. 383). Aqui, Riobaldo denota algo que parece ir além do que o próprio demônio impôs para ele com o pacto. Não ser capaz de ser uma coisa só denotaria que Riobaldo, enquanto sujeito, pode ir além daquilo que é esperado de um pactário? Vejamos.

Leonardo Vieira de Almeida (2007) indica que, após o pacto, Riobaldo é colocado à prova pelo demônio quatro vezes – a isso o autor chama de “tentações”. Daremos destaque aqui, no entanto, a apenas duas dessas tentações – que ocorrem em sequência na narrativa: o caso com Constâncio Alves, que tem como consequência o problema de Riobaldo com o homem na égua e seu cachorro: “As coisas vãs, esparramáveis.” (ROSA, 2015, p. 383). Destacando esta cena, teremos condições de começar a denotar o encontro de Riobaldo com seu desejo, pois, segundo Marks (2012), é a cena que coloca Riobaldo diante de um conflito e também reflete a sua posição singular enquanto pactário.

Riobaldo narra que no Chapéu-do-Boi encontrou um homem, chamado nhô Constâncio Alves, “que era nado no pé da serra de Alegres, e sendo da minha primeira terra, também. Foi bem tratado. Mas disse que podia ser de ter me conhecido, quando eu menino.” (ROSA, 2015, p. 383). Devido ao fato de Constâncio Alves ser de sua terra, Riobaldo relata que começou a gostar de conversar com ele. Tomaram café juntos e “o homem foi se avontadeando, encompridando respostas eu mesmo dava jeito para que ele tomasse coragem.” (ROSA, 2015, p. 383).

É nesse momento, então, que o menino Guirigó, que acompanha o grupo de jagunços por um tempo, se aproxima de Riobaldo e sussurra em seu ouvido: “– ‘Iô chefe...’ – arenga do menino Guirigó, que às vezes bem não regulava.” (ROSA, 2015, p. 383). O narrador, então, após essa fala incerta de Guirigó, supõe: “O capeta – ele falou no capeta? Ou então, só de olhar para ele, e escutar, eu pensei no capeta mas, que era do capeta, eu entendi. Daí, de repente, quem mandava em mim já eram os meus avessos.” (ROSA, 2015, p. 383). Atentemo-nos para a constatação de Riobaldo de que ele já não mandava mais em si, mas sim eram os seus “avessos”, referindo-se a forças demoníacas. Porque, depois disso, repentinamente, ele é tomado por uma necessidade de matar Constâncio Alves naquele momento:

Aquele homem tinha quantia consigo: tinha consciência ruim e dinheiro em caixa... – assim eu defini. Aquele homem merecia punições de morte, eu vislumbrei, adivinhado. Com o poder de quê: luz de Lúcifer? E era, somente sei. A porque, sem prazo, se esquentou em mim o dôido afã de matar aquele homem, tresmatado. O desejo em si, nem era por conta do tal dinheiro: que bastava eu exigir e ele civilmente me entregava. Mas matar, matar assassinado, por má lei. Pois não era? Aí, esfreguei bem minhas mãos, ia apalpar as armas. Aí tive até um pronto de rir: nhô Constâncio Alves não sabia que a vida era do tamaninho só menos de que um minuto... (ROSA, 2015, p. 383)

Riobaldo, então, começa a se questionar sobre esta repentina vontade de matar Constâncio Alves. Vem de si ou do demônio? Fala, então, de uma voz, uma vozinha, que cochicha em seu ouvido e dá um aviso: “– ‘Tento, cautela, toma tento, Riobaldo: que o diabo fincou pé de governar tua decisão!...’ A anteguarda que ouvi, e ouvi seteado e estribei minhas forças energias. Que como? Tem então freio possível? Teve, que teve. Aí resisti o primeiramente.” (ROSA, 2015, p. 384). Riobaldo, então, constata que “aquilo ruim-querer carecia de dividimento – e não tinha; o demo então era eu mesmo?” (ROSA, 2015, p. 384). Demo que ordena que Riobaldo aja e mate. Por outro lado, Riobaldo, ainda dividido, questiona: “Eu matava um tiquinho, só? Em nome de mim, eu não matava?” (ROSA, 2015, p. 384). Lembra-se, então, do mando da vozinha que pede para ele ter cautela. Conclui que teria que matar, pois “era o que eu mesmo queria.” (ROSA, 2015, p. 384). No entanto, ainda hesita

novamente. Então, recorre às forças divinas: “Pois em instantâneo eu achei a doçura de Deus: eu clamei pela Virgem... Agarrei tudo em escuros – mas sabendo de minha Nossa Senhora! O perfume do nome da Virgem perdura muito às vezes dá saldos para uma vida inteira.” (ROSA, 2015, p. 384). Mata ou não mata?

Nesse dilema, então, “observamos que Riobaldo, cindido por polos opostos, realiza a luta da vontade contra o intelecto; luta que, a princípio, deveria ser entre as forças da sanidade contra a loucura, luta das forças civilizadoras contra a irrupção irracional da barbárie.” (ALMEIDA, 2007, p. 107). Em outros termos, digamos, Riobaldo se defronta diretamente com a sua divisão, entre aquilo que seria fruto de uma força desconhecida, que manda: “mata!”; e a própria moral, que diz o oposto: “não mata!”. A contraposição entre a ordem e a desordem, a sanidade e a loucura, Deus e o demônio. Campo de um ordenamento do supereu cruel. Sendo assim,

Nessa passagem, o autor retoma a origem do seu ódio primário, num acontecimento que reflete a sua condição singular de pactário crítico dialético, ou seja, aquele que deu vazão aos instintos [pulsões] abrindo portas aos demônios do inconsciente, mas sem dar trégua à razão, colocando o personagem em conflito permanente, um ser *misturado* e não *inteirado*. (MARKS, 2012, p. 79, grifos da autora)

O que é possível para Riobaldo neste momento?

É, então, que ele encontra uma solução para o dilema: “Súbito sendo – pois, pois – que um recurso eu tive, e por uma greta me saí, levando a salvo comigo o desgraçado nhô Constâncio Alves. O conforme foi: que isto eu espiritei que fazia a ele uma pergunta. Respondesse mal, morresse; mas, de outro jeito, recebia perdão.” (ROSA, 2015, p. 384). Ao condicionar sua decisão à resposta que Constâncio Alves desse à sua pergunta, Riobaldo estaria, então, tentando se desviar de sua responsabilidade como pactário, enganando o próprio demônio (ALMEIDA, 2007). No entanto, pensamos: ao tentar não responder completamente à ordem demoníaca, o narrador também estaria tentando *subverter* sua própria condição de pactário, visto que passa a buscar por si mesmo uma solução para o problema, encontrando as vias para se posicionar à sua maneira. É quando direciona a pergunta a Constâncio Alves: “– ‘Se sendo que o senhor é de minha terra, a pois: conheceu um homem que se chamava Gramacêdo? Será, o senhor é parente dele?’” (ROSA, 2015, p. 384).

Curioso esse questionamento de Riobaldo, pois de quem se trata Gramacêdo não temos quase nenhuma pista. Além dessa, há apenas mais uma menção a esta figura no relato de Riobaldo, nas primeiras páginas da narrativa. O narrador apenas pontua: “Para atrás, não há paz. O senhor sabe: a coisa mais alonjada de minha primeira meninice, que eu acho na memória, foi o ódio, que eu tive de um homem chamado Gramacêdo...” (ROSA, 2015, p. 46).

Após as reticências, Riobaldo não fala mais nada sobre Gramacêdo, sua narração vai para outra direção. Quem era Gramacêdo? E o que ele teria feito para despertar tamanho ódio em Riobaldo, a ponto de ser a memória mais “alunjada” de sua vida? Não temos respostas a essas perguntas, mas podemos tentar entender seu reaparecimento na pergunta que aparece como condição à morte ou sobrevivência de nhô Constâncio Alves.

Acompanhando Sebastião Trogo (1987), denotamos que no momento em que Constâncio Alves diz ser da mesma terra de Riobaldo e que poderia tê-lo conhecido quando criança, despertou um intenso afeto – que estava sendo evitado – no narrador, devido à lembrança em relação a Gramacêdo, por este também habitar as mesmas terras mencionadas. Em Gramacêdo estaria a raiz do ódio de Riobaldo, segundo Marks (2012). Pelo fato de termos poucas informações sobre Gramacêdo, podemos pensar com isso que, por ser uma lembrança tão longínqua na memória de Riobaldo, atualizou-se uma experiência em sua vida naquele momento. Um acontecimento que podemos chamar de traumático, ou seja, uma experiência que só se torna memória num momento posterior (RUDGE, 2009).

Lembremos da discussão com Freud e o “Bloco Mágico”, no primeiro capítulo: um afeto muito intenso, traumático, que fica como marca no psiquismo do sujeito, só se tornará memória no momento em que o sujeito tem um reencontro no presente. Portanto, esse reencontro com o passado, apresentado na menção à figura de Gramacêdo, leva Riobaldo ao encontro daquilo que diz respeito ao seu desejo e que tenta afastar. Reencontro com o real inexplicável: puro trauma. É justamente neste momento, podemos dizer, que é possível observar a emergência de Riobaldo enquanto sujeito, dado que, ao colocar a resposta à pergunta como uma *condição* para sua decisão, temos um Riobaldo que passa a tentar fazer algo com o completo sem sentido de sua experiência, num reencontro com o seu desejo, de algo que se apresentava enquanto traumático, do campo do desconhecido e irreconhecível, impossível de ser equacionado e integrado completamente ao seu pensamento:

Pois justamente essa falha exigiu uma suplência: a linguagem, o símbolo. O que nos falta também nos impulsiona: já que falta, inventamos! Inventamos ficções, a ciência, a tecnologia e a arte, construímos e destruimos civilizações, poluímos e despoluímos o meio ambiente, solucionamos e criamos problemas. E nunca estamos satisfeitos, nunca paramos de desejar. (LONGO, 2006, p. 16)

Sendo assim, a solução encontrada por Riobaldo para o problema é também uma tentativa de resposta à sua divisão mesma frente ao seu desejo. Retomando a cena, após o questionamento de Riobaldo, nhô Constâncio Alves responde: “– ‘Gramacêdo? Sinto dizer, mas esse eu nunca vi, nem dele ouvi falar. Tenho parentescos com ninguém de tal nome...’” (ROSA, 2015, p. 385). Tendo recebido a resposta certa de Constâncio Alves, Riobaldo toma a

decisão de poupar seu conterrâneo: “eu tinha decidido. Tinha ou não tinha. Eu? Assim, noutra repingo: arejei que toda criatura merecia tarefa de viver, que aquele homem merecia viver – por causa de uma grande beleza no mundo, à repentina.” (ROSA, 2015, p. 385).

No entanto, não tendo matado Constâncio Alves, o narrador fica em dívida com o demônio. Riobaldo era pactário, logo, deveria cumprir sua promessa para com ele. E isso o próprio narrador reconhece: “O ele, nhô Constâncio Alves, deixei que fosse embora. Nem espiei – para dele não ver as costas. Mas, aí, então, para me pacificar e enterter o Outro, eu tive de falar alto: – ‘Perdoei este; mas, o primeiro que se surgir, destas estradas, paga!’” (ROSA, 2015, p. 385).

Riobaldo prossegue submetido ao ordenamento do Outro, se entregando completamente ao desejo dele. O Outro, nesse momento, é tomado como completo, infalível. Não há espaço para o sujeito. Em seu seminário “O desejo e sua interpretação”, Lacan pontua: “não há outro momento em que a fórmula *o desejo do homem é o desejo do Outro* seja mais tangível, mais manifesta, ou seja, se realize de modo mais completo, de uma maneira que, justamente, anule mais ainda o sujeito.” (LACAN, 1958-1959/2016, p. 309, grifo do autor). O Outro enquanto este campo da Lei absoluta, que pede tudo do sujeito, eco do pai cruel, que não dá outra possibilidade para o sujeito senão entregar-se por completo: “o sujeito não se dirige ao Outro com sua própria vontade, mas com aquela de que ele é, naquele momento, o suporte e o representante, ou seja, *a do pai*, e também a da ordem, e também a do pudor, da decência.” (LACAN, 1958-1959/2016, p. 309, grifo nosso). Riobaldo encontra-se submetido ao desejo do Pai, que ordena ao gozo absoluto, do demônio, com quem realizou o pacto, do Outro, que demanda e veicula uma lei superegoica, insensata.

É aí que Riobaldo entra em outro dilema. Outra das “tentações” do demônio. Ele prossegue na estrada, na expectativa do primeiro que avistar, para então pagar sua dívida, apesar de ainda dividido: “Eu disse. Eu ia cumprir?” (ROSA, 2015, p. 385). Então, avista:

De seguida, o primeiro veio, logo mais adiante; quase no se inteirarem três léguas. Conforme houve fatos, coisa que se passou. E foi numa várzea, com uns boizinhos ali bem pastando. Demos com um sujeito, aparecido viajor. Ele vinha numa égua. Essa égua era acastanhada, com alguma altura. Aqueles arreios, de velhos, era que desfaziam. Um cabo da rédea estava sendo de couro, mas o outro de sedenho. A égua também cambiava. O homem tinha cara de focinho, avançando o formato dos ossos da boca: não tinha queixo. Desgraçado desse homem, pelo que em sua vida ia ser, pelo que seus aspectos indicavam. Nem merecia dó, assim achei. Mas, na companhia dele, atrás, vinha também um cachorrinho. (ROSA, 2015, p. 386)

Após ter avistado o homem, ainda se questiona: “deveras eu mato?” (ROSA, 2015, p. 386). Constata, então, observando o medo do homem, que percebe os planos de Riobaldo, que ele só seria morto para pagar a dívida que tinha ficado de Constâncio Alves.

Hesita: “Ah, não. Agora, a vontade de matar minha tinha se acabado. Sei e soube: por certo que o demo, agora, escondia sua intenção, por desconfiar de que eu não fosse querer cumprir.” (ROSA, 2015, p. 386). Riobaldo se encontra novamente no mesmo dilema: mata ou não mata? Por um lado, se diz tentado pelo demônio, diz ter que cumprir o intento, até mesmo para honrar sua palavra diante dos homens do bando, afinal, ele era o Chefe, “Todos deviam de me obedecer completamente.” (ROSA, 2015, p. 382-383), devia impor respeito diante de todos. Que era homem de palavra!

Por outro lado, diz que “meu gosto era permitir que ele fosse s’embora, forro de qualquer castigo.” (ROSA, 2015, p. 386). O que faria? “Aquilo era justiça?” (ROSA, 2015, p. 387). É, então, que encontra uma solução. Brada: “– ‘*Rai*’-a-puta-pô! Não tenho de matar este desgraçado, porque minha palavra prehada não foi com ele: quem eu vi, primeiro, e avistei, foi esse cachorrinho!...” (ROSA, 2015, p. 388, grifo do autor). Outra alternativa para se desviar da condição de pactário: “dele, do Demo – naquele instante – agora era eu quem ria!” (ROSA, 2015, p. 388). Mas Riobaldo ainda vai mais longe...

O cachorrinho seria morto enforcado, mas Riobaldo foi advertido por Alaripe: “– ‘Um cachorro, quando se enforca, chora lágrimas – os olhos dele regulam com os de gente...’” (ROSA, 2015, p. 389). Com essa informação, Riobaldo fica com pena do animal e decide não o matar, encontrando ainda uma terceira solução para pagar a dívida com o demo: “– ‘Adonde!... E nem não foi essa cadela. A égua, essa é que foi – a que primeiro deu nas minhas vistas!’” (ROSA, 2015, p. 389). Manda o homem descer da égua e ir embora. O homem vai saindo e começa a chorar, “soluços fortes, igual se fosse criança pequena.” (ROSA, 2015, p. 389), o que faz Riobaldo também ter vontade de chorar, causando um desgosto de si mesmo. Com a morte da égua, o demônio havia vencido? “Ah, no final da vez, o que ria o riso principal era ele, o demo.” (ROSA, 2015, p. 390). Riobaldo se sente mal novamente por ter que matar a égua: “porque eu tinha começado a desastrada estória, que um final razoável carecia de ter.” (ROSA, 2015, p. 390).

É quando Fafafa, um dos jagunços do bando, resolve: “– ‘Nosso chefe, com vênia eu peço: o senhor aceite de eu pagar em dinheiro o preço deste inocente animal, que seja poupado... A eguinha não é de todo ruim...’” (ROSA, 2015, p. 390). Riobaldo, no entanto, não aceita vender a égua a Fafafa. Resolver desta forma o dilema “não estava em meu regulamento resolver.” (ROSA, 2015, p. 390). Ele encontra outra solução. Uma solução sua:

– “Delibero o certo: o primeiro que eu vi, foi essa égua. Ela tinha de receber a morte... Ah, mas égua não é gente, não é pessoa que existe. E que? Ah, então, não é cabível que se mate a égua, por tanto que a minha palavra decidida era de se matar

um homem! 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.” (ROSA, 2015, p. 391)

O dilema se resolve. Não mata ninguém. Riobaldo encontra os primeiros caminhos possíveis para o seu desejo, apesar de reconhecer que “essas minhas espertezas eram cobradas da manha do Tentador.” (ROSA, 2015, p. 391). Podemos ver um Riobaldo implicado, que dribla o ordenamento do Outro, com vistas a encontrar as possibilidades para si, tendo em conta, inclusive, que teria que pagar o preço pelo seu desejo. No entanto, Marks (2012) indica que, apesar de Riobaldo vencer o conflito com o demônio, o seu próprio conflito enquanto sujeito ainda permanece, o que o leva a este questionamento de qual o preço que terá que pagar pela aparente facilidade em driblar e vencer o demo, ou, dito em outras palavras, por sustentar a sua posição enquanto sujeito desejante. Segundo Cleide Oliva (2006), ao resolver dessa maneira o problema que se apresentou a ele em toda a cena que destacamos, Riobaldo realiza uma escolha *ética*: “todo o homem humano é ético, porque a ele se demanda, cotidianamente, posicionamentos concretos e historicamente determinados, ele deve ‘agir’, e ao agir torna legítima (ou não) esta ou aquela ação.” (OLIVA, 2006, s. p.).

No entanto, precisemos: não se trata de uma ética enquanto bem coletivo, que busca, como aponta a autora, legitimar esta ou aquela ação. Ronald de Paula Araújo, ao pensar do que se trata a ética da qual estamos falando, aponta que é a ética

[...] através de uma construção metapsicológica. Portanto, não se formaliza como uma ética filosófica propriamente dita, não traz nenhum valor enquanto essência, imprescindível para uma ética do tipo teleológica, que procura estas essências e valores nas consequências das ações, muito menos traz um preceito a ser seguido retirado de uma operação racional, visando uma purificação da ação por si mesmo em conformidade com um dever, sem necessariamente estar vinculada a um bem almejado, como objetivam éticas deontológicas de tradição kantiana. (ARAÚJO, 2007, p. 67)

Aqui, podemos estender: é a ética do próprio desejo, já que subverte o que é imposto como moral e absoluto, abrindo caminhos para um posicionamento singular. Esse posicionamento, no entanto, coloca em questão justamente a singularidade do próprio desejo e, com ele, a especificidade do movimento pulsional. Rudge (1998) nos alerta de maneira contundente: a pulsão não é necessidade, no sentido instintivo que muitas vezes somos inclinados a pensar. O desejo encontra-se amparado numa falta fundamental que vai além do “bem” coletivo, subvertendo, inclusive, a ética como um conjunto de preceitos que estabeleceria a relação dos seres humanos entre si, fruto do ordenamento do supereu (ARAÚJO, 2007), que estabeleceria de que forma o ser humano deve ou não agir.

Sendo assim, “Com o advento da linguagem, há a desnaturalização do corpo, perde-se a relação necessidade – objeto natural e possibilidade de satisfação. Temos, então, um corpo simbólico que não encontra mais a satisfação por estar separado do objeto pelo muro da linguagem.” (RUDGE, 1998, p. 15). Nesse sentido, a singularidade do desejo ganha outro estatuto, uma vez que o posicionamento do sujeito não determinará esta ou aquela ação, mas sim o recolocará perante a própria divisão. Essa divisão terá como fundamento o próprio movimento da pulsão, que buscará satisfação independentemente daquilo que é esperado enquanto “bem coletivo”: a pulsão age e insiste à revelia desse bem (ARAÚJO, 2007). Uma vez que o próprio corpo se “desnaturalizou”, não se deseja pela via da fixidez concernente ao instinto, mas sim pela pluralidade implicada no funcionamento da pulsão, que impele o sujeito a se posicionar de maneira singular diante da divisão de seu desejo.

Sobre esta ética, Antonio Quinet (2009) a define como a ética do “bem-dizer” do desejo. O autor a define como tal, pois ela coloca o sujeito diante de uma escolha, uma divisão, sobre que direcionamento dar a seu desejo. Frente a este dilema, ao invés de se colocar numa posição passiva e acovardada diante do seu desejo, o sujeito é convocado a criar, decifrar e elaborar algo em torno dessa divisão, ou seja, construir um saber em torno desse “não sabido”: “do saber formalizado sobre seu desejo, fazer poesia; do matema fazer poema.” (QUINET, 2009, p. 171). Um *dever ético* do sujeito frente o próprio desejo, segundo o que nos apresenta o autor. Sendo assim,

O dever ético de bem-dizer é tributário da orientação do sujeito em relação ao desejo no inconsciente. Orientar-se no Inconsciente significa saber quais são as cadeias significantes, os significantes primordiais que determinam no sujeito suas ações, suas fantasias, seus sintomas, ou seja, as vias por onde corre seu desejo. Orientar-se aí corresponde ao ganho de saber adquirido e elaborado em sua análise a partir da decifração de seu próprio Inconsciente. Orientar-se na estrutura é acrescentar a esse saber sobre o inconsciente, um saber elaborado sobre o objeto causa de desejo, cujo *topos* se encontra fora do Inconsciente, pois não é da ordem da linguagem e sim do Real irrepresentável. Estar orientado em relação à estrutura que o determina como sujeito é, portanto, condição para ele cumprir o dever ético de bem-dizer proposto pela psicanálise. (QUINET, 2009, p. 178)

Sendo assim, a ética do bem-dizer pode nos ajudar a situar Riobaldo diante de suas escolhas. Riobaldo age tentando ir além daquilo que é imposto para ele como ordem, buscando encontrar as veredas de seu desejo, diante de sua própria divisão e do que é imposto para ele enquanto Bem e Mal. Almeida (2007) aponta, então, que essas escolhas justamente se dão pelo fato de o narrador o tempo todo estar dividido entre estes dois polos, ou seja, por não ter um objetivo muito bem delimitado e estar em constante dúvida sobre tudo: “imediatamente

ele se questiona, pondo em dúvida os diversos níveis da realidade, seja o teológico, o metafísico, o moral.” (ALMEIDA, 2007, p. 98).

Mas pensemos: Riobaldo encontra-se “desorientado” diante daquilo que é esperado dele enquanto um pactário, o que o leva a subverter esta espécie de “predeterminação”, por nesses momentos encontrar maneiras de se colocar como sujeito, produzindo um saber. Investigando esta subversão, ou seja, os momentos nos quais ele realiza a ética do bem-dizer, que poderemos de algum modo especificar o que o orienta enquanto sujeito desejante, bem como o que o permite agir de tal modo: na direção de sua singularidade, em detrimento do universal de um pactário. Desse modo, é possível inferir que

A individualidade do jagunço Tatarana, o Urutú-Branco, está intrinsecamente ligada à crise que se encontra no próprio cerne de uma problemática fáustica após o advento do mundo contemporâneo, marcado pela impossibilidade de se conquistar uma via de acesso categórica para o conhecimento e a existência. O fáustico, nesse contexto, espelha a tentativa de prosseguir em meio à relativização de qualquer objetivo concreto para a empresa humana. Não mais como o Fausto goetheano, que buscava uma concretude pela “ação”, o que o leva a uma viagem pelo mundo e à construção de sua utopia burguesa, o fáustico em Grande sertão: veredas se apoia no solo movediço da indecisão. (ALMEIDA, 2007, p. 111)

Dada esta não tão breve abertura do problema com que nos deparamos, nesse primeiro indício que dissemos ter encontrado da relação de Riobaldo com seu desejo, nos questionamos, então: como podemos pensar a posição do narrador frente ao seu destino demoníaco na busca de se defrontar com o seu próprio desejo? Como pensar sua posição, enquanto pactário, frente ao ordenamento superegoico? E mais: lembremo-nos da nossa extensa discussão no capítulo anterior da relação de Riobaldo com a dupla dimensão do Pai – a demoníaca e a divina. Teria ele conseguido subverter o ordenamento absoluto deles? Retomaremos essa problemática a partir de agora, para que possamos pensar de que forma Riobaldo fez esta travessia em direção à sua própria singularidade. Voltemos ao Pai.

4.1 Freud e a Acrópole: de um amor herege

Conforme temos discutido, Riobaldo se encontra submetido ao ordenamento do Pai, aquele idealizado e que retorna como um resto impossível de ser simbolizado. Para podermos pensar teoricamente como é possível a ele subverter o mandamento do supereu cruel – que começamos a discutir no início deste capítulo – nos reportaremos novamente ao texto freudiano, justamente no momento em que se mostra neste as formulações de Freud sobre as possibilidades do sujeito frente ao supereu cruel. Para adentrar esta discussão, trataremos um texto dos últimos anos de vida de Freud: “Um distúrbio de memória na Acrópole”, de 1936. Além disso, nos reportaremos novamente às formulações teóricas e

comentários de Marta Gerez-Ambertín, mas dessa vez em seu livro “As vozes do supereu” (2009). Começamos com a apresentação do texto de Freud, para que possamos abrir a problemática.

O texto “Um distúrbio de memória na Acrópole”, na verdade, é uma carta de Freud redigida ao seu amigo Romain Rolland, em ocasião de seu aniversário de setenta anos. O autor enfatiza ao início da carta: “sou dez anos mais velho que o senhor, minha capacidade de produzir se esgotou. O que afinal lhe posso oferecer é a dádiva de alguém empobrecido, que ‘já conheceu dias melhores’.” (FREUD, 1936/2010g, p. 437). Defrontando-se com as limitações corporais proporcionadas pela velhice e pelas doenças que o acometiam em seus últimos anos, o vienense “se apresenta como um homem que alcançou uma ousada invenção, como um filho que reconhece sua dívida e como um criador (pai) cuja produção se enfraquece.” (GEREZ-AMBERTÍN, 2009, p. 186). Situar isso é importante porque, podemos dizer, é o tempo em que Freud se defronta e também tenta elaborar o seu lugar na História, confrontando-se ele mesmo com sua herança paterna (PASTORI, 2016). Entenderemos mais precisamente, na apresentação do texto que faremos aqui, do que se trata essa herança e quais as elaborações que o pai da psicanálise encontrou para tal.

Acompanhando Gerez-Ambertín (2009), este é um texto-chave para começarmos a discutir e apontar na obra freudiana os caminhos possíveis para o sujeito ir “além do pai”, mas ainda servindo-se de seus dons, sendo este o ponto primordial para o sujeito se defrontar com os caminhos do próprio desejo, superando a submissão absoluta ao supereu: “Ir para além do pai é uma heresia que não acovarda, um pecado que desculpabiliza, uma falta ligada à hipoteca do parricídio, uma falta real insanável.” (GEREZ-AMBERTÍN, 2009, p. 186). O que Freud articula neste texto é o movimento do sujeito frente ao real, ou seja, ao resto inassimilável do pai cruel, que retorna nos mandamentos insensatos do supereu. De certa forma, Freud estaria, no ponto em que chegou com sua produção, se defrontando com este problema e refletindo ele mesmo sobre os caminhos que tomou durante sua vida, tomando o que ocorreu na Acrópole no ano de 1904 (ou seja, mais de trinta anos antes da escrita da carta) como pontapé para sua elaboração. O que é ir além do pai? Atentemo-nos ao relato de Freud.

O autor começa o relato pontuando que ele e seu irmão, dez anos mais novo do que ele, sempre faziam uma viagem de férias entre agosto e setembro, em todos os anos, indo a alguma parte da Itália – geralmente Roma – ou ao litoral do Mediterrâneo. No ano do ocorrido, no entanto, ou seja, 1904, o irmão o informou que, por conta de demandas dos negócios, ele não poderia fazer uma viagem tão longa, então resolveram encurtar o tempo

para uma semana. Viajariam, então, de Trieste até a ilha de Corfu. Já em Trieste, visitaram um amigo do irmão. Esse amigo, em determinado momento, perguntou seus planos de viagem e quando soube que iriam até Corfu, aconselhou que, ao invés disso, fossem até Atenas, na Grécia, uma vez que o calor de Corfu naquele período do ano era muito elevado, o que provavelmente atrapalharia a viagem dos irmãos: “O vapor da Lloyd parte hoje à tarde, terão três dias para ver a cidade e ele os pegará no trajeto de volta. Será mais agradável e valerá bem mais a pena.” (FREUD, 1936/2010g, p. 438), relata o anfitrião.

Após saírem da casa do amigo, Freud relata que ambos estavam com um péssimo humor. Discutiram sobre a sugestão dada pelo triestino e decidiram que não era uma boa ideia, pois haveria uma série de obstáculos para a mudança de rota da viagem. No entanto, quando chegaram no guichê para comprar a passagem, “compramos passagens para Atenas como se fosse algo natural, sem nos preocupar com as supostas dificuldades, sem nem mesmo comentar nossas razões para aquela decisão.” (FREUD, 1936/2010g, p. 439). Após chegarem em Atenas, se dirigiram a Acrópole e, diante da bela paisagem, Freud é tomado pelo súbito pensamento, que é o que dá motor para o seu questionamento no texto: “*Então tudo isso existiu realmente, tal como nós aprendemos na escola?!*” (FREUD, 1936/2010g, p. 439, grifo do autor).

Diante deste curioso pensamento, Freud (1936/2010g) passa a se questionar o porquê de ter sido assaltado por ele. De início, se divide entre duas possíveis explicações, que, segundo o autor, era como se estivesse dividido em “duas pessoas”: a primeira, que não acreditava na existência da Acrópole e que só passou a acreditar quando viu com os próprios olhos, e a segunda, que estava surpresa, porque não sabia que a existência da Acrópole era motivo de dúvida. No entanto, abandona esta hipótese e supõe que talvez tenha julgado estar convencido da existência da Acrópole, mas no inconsciente duvidava disso, por isso a reação ao contemplá-la pessoalmente. Porém, diante da impossibilidade de comprovar tal afirmação, também a abandona e chega à suposição, que levará adiante em sua explicação, de que o mau humor que o acometeu em Trieste, antes de viajar a Atenas, e o pensamento que teve na Acrópole tinham uma ligação entre si. Sobre o mau humor, Freud supõe e tenta formular teoricamente, que este seria uma reação que expressava sua incredulidade diante do que estava vendo: “‘Vamos ver Atenas? Está fora de questão; há muitas dificuldades’. O mau humor daquele mesmo instante corresponde ao lamento de que isso esteja fora de questão.

Seria tão bonito! Agora compreendemos do que se trata. É um desses casos de *too good to be true*”¹⁰ (FREUD, 1936/2010g, p. 440).

Freud (1936/2010g), se questionando sobre a causa deste fenômeno, aponta que, normalmente, algo assim ocorre quando há a tentativa de rejeitar uma parcela da realidade. Em “Alguns tipos de caráter encontrados na prática psicanalítica”, de 1916, o autor evidencia que essa rejeição, via de regra, ocorre por um *conflito psíquico*, que, inclusive, daria origem às neuroses:

Pois o surgimento da neurose requer um conflito entre os desejos libidinais de uma pessoa e a parte do seu ser que denominamos seu Eu, que é a expressão de seus instintos [suas pulsões] de autoconservação e que inclui os ideais que tem de seu próprio ser. Um tal conflito patológico surge apenas quando a libido quer se lançar por vias e metas há muito superadas e condenadas por seu Eu, que então as proibiu para sempre, e isso a libido faz somente quando lhe é tirada a possibilidade de uma satisfação ideal, adequada ao Eu. Assim, a privação, a frustração de uma real satisfação, torna-se a primeira condição para o surgimento da neurose, embora não seja absolutamente a única. (FREUD, 1916/2010c, p. 261)

Retomando as formulações sobre o princípio do prazer, Freud supõe que essa “realidade afastada” se daria por conta de que esta parcela da realidade ameaçaria o psiquismo com desprazer: “nosso mecanismo psíquico está, digamos, regulado para isso.” (FREUD, 1936/2010g, p. 441), ou seja, o psiquismo estaria preparado para se “proteger” do desprazer, tendo como seu regente o princípio do prazer. No entanto, Freud (1936/2010g), ainda na carta a Rolland, se pergunta: por que este fenômeno o ocorreu no momento em que ele visitou e vislumbrou a Acrópole, que, pelo contrário, teria sido uma experiência que o proporcionara não desprazer, mas sim prazer? Por que o psiquismo tentaria afastar da consciência uma experiência prazerosa? Isso contrariaria, até então, sua tese. É aí que ele nos dá a primeira pista: “ocorre simplesmente que uma frustração interna toma o lugar da externa. O indivíduo não se permite a felicidade, a frustração interna ordena que ele se apegue à externa. Mas por quê? Porque [...] ele não pode esperar algo tão bom do destino.” (FREUD, 1936/2010g, p. 441-442). Do que se trata este destino? Freud (1936/2010g) nos lembra: se trata do cruel supereu, que comparece como eco do pai primitivo.

Ainda em “Alguns tipos de caráter...”, Freud (1916/2010c) destaca um fenômeno observado na clínica, que diz respeito a pessoas que “fracassam no triunfo”, ou seja, que padecem quando realizam um desejo há muito almejado. Gerez-Ambertín evidencia que, nesse caso, “não se trata de um desejo que circula pela fantasia, mas da realização do desejo por meio do próprio ato.” (2009, p. 75). Isso, podemos dizer, é o que ocorreu a Freud na visita

¹⁰ *Bom demais para ser verdade*, segundo a tradução de Paulo César de Souza, na edição que extraímos a citação.

a Acrópole e também a Riobaldo no momento em que tenta derrotar Hermógenes: “O Destino ataca a possibilidade desejante e precipita a uma pálida covardia moral ou ao suicídio, justamente aí onde o êxito estava ao alcance da mão.” (GEREZ-AMBERTÍN, 2009, p. 75). Permitindo-nos uma licença poética, situamos um trecho da crônica de Paulo Mendes Campos sobre o “Grande Sertão: Veredas”, publicada em 1956, na revista “Manchete”:

[...] porque esse livro repete a parábola da vida humana sobre a terra e nos molha no frescor das primitivas vegetações terrestres até aclarar-nos ou ofuscar-nos em definitivas indagações da consciência; porque os homens são um único homem, e um único homem são todos os homens; *porque Riobaldo esteve na Grécia*, no castelo que preparava a guerra santa, na grande revolução libertária, no sertão de Minas entre os jagunços, e Riobaldo está a meu lado; porque a metafísica de Riobaldo percorre os tempos do mundo de ponta a ponta; porque Riobaldo é a ação que se contempla e o pensamento que sai armado cavaleiro (CAMPOS, 2018, s. p., grifo nosso)

O “Grande Sertão” repete a parábola da vida humana: seus problemas, divisões e dilemas. Riobaldo é a expressão do “homem humano”, vivendo no sertão. Como o próprio narrador o situa, “O sertão está em toda a parte.” (ROSA, 2015, p. 20). Apropriando-nos disso e do que Campos (2018) aponta em sua belíssima crônica, nos perguntamos, então: estando Riobaldo na Grécia-Sertão, estaria também a Acrópole em todo o lugar? Estaria o Sertão na Acrópole e a Acrópole no Sertão? Como dissemos, uma licença poética, para nos defrontarmos com o problema que aqui estamos construindo: qual é, afinal, o problema apontado por Freud na Acrópole, que encontra naqueles que fracassam no triunfo o seu fundamento? Por que fracassariam com o caminho do desejo em suas mãos? Gerez-Ambertín começa nos respondendo: “começa a se insinuar na teoria freudiana uma culpa estrutural em todo filho – ligada à sua genealogia (e filiação), segundo os traços de ‘Totem e tabu’ – tendo a *ambição* como seu complemento.” (GEREZ-AMBERTÍN, 2009, p. 77, grifo da autora).

Retomando a tese de “Totem e Tabu”, Gerez-Ambertín (2009), lembrando que Deus é um dos representantes do pai primevo na cultura, aponta que há um procedimento que ocorre como forma de expiar essa culpa pelo assassinato do pai, que é uma espécie de “autossacrifício” realizado pelo sujeito a este pai absoluto, a Deus. É somente se sacrificando que é possível alcançar essa expiação: “O autossacrifício fala de uma culpa (ou dívida) de sangue e é uma tentativa de reconciliação com o Destino fatal que, pelo seu hiperpoder, é isomórfico com Deus-pai. Culpa e sacrifício indicam, pois, que o crime expiado foi o parricídio.” (GEREZ-AMBERTÍN, 2009, p. 77). Isso indica que, ainda segundo a autora, os que fracassam no triunfo ainda estariam submetidos ao pai absoluto, ao Deus do destino – ao demônio, como sua outra face –, se entregando a ele por completo como via de expiação de uma “culpa de sangue”, que retorna como supereu cruel e ordena ao gozo: uma culpa

estrutural, como eco do crime de parricídio, que fundou a cultura e o laço social. Sendo assim, se torna impossível pensar a via de acesso ao desejo, já que estes não suportariam receber os dons do pai sem com eles padecerem e se sacrificarem em favor deste pai (GEREZ-AMBERTÍN, 2009).

Partindo dessa formulação, antes de adentrarmos nas elaborações finais encontradas por Freud em relação ao pensamento que o assaltou na Acrópole, voltemos ao texto rosiano, mas dessa vez, não no “Grande Sertão”, a ele retornaremos mais à frente. Reportemo-nos ao conto “A terceira margem do rio”, de Rosa, presente em seu livro “Primeiras estórias”, publicado pela primeira vez em 1962, para pensarmos esta submissão insensata ao pai.

No conto, Rosa nos apresenta a história de uma família, mas principalmente de um pai e um filho – as personagens são referidas apenas pela posição que ocupam na família, ninguém tem um nome. O pai, que “era homem cumpridor, ordeiro, positivo” (ROSA, 2008, p. 36), certo dia constrói uma canoa para si e, com ela, parte no rio que ficava perto da casa da família: “Sem alegria nem cuidado, nosso pai enalçou o chapéu e decidiu um adeus para a gente. Nem falou outras palavras, não pegou matula e trouxa, não fez a alguma recomendação.” (ROSA, 2008, p. 37). O filho pede para ir com o pai, que recusa: “Ele só retornou o olhar em mim, e me botou a bênção, com gesto mandando para trás.” (ROSA, 2008, p. 37). José Osmar de Melo (2002) aponta que com esse gesto do pai, o filho deveria ter-se dado conta de que o que o restava naquele momento era *superar* o pai, indo além dele, mas não é isso que ocorre. Voltaremos a esta afirmação.

Com essa partida, segundo Tania Rivera (2005), o pai inaugurou uma nova margem, a terceira margem: “O pai parte e reparte a cena do conto, corta o espaço da casa em relação a um outro espaço inapreensível, disruptivo, duplicando em outro espaço [...] uma marca fundamental.” (RIVERA, 2005, p. 83). Marca que o filho tenta elaborar, dar um destino, mas parece ficar preso diante da estranheza da situação. Todos tentam encontrar algum sentido para aquela partida. Não havendo razões, pensavam: “doideira.” (ROSA, 2006, p. 37). Alguns achavam ser pagamento de promessa, ou por doença, ou o que quer que seja: não havia uma explicação para aquilo.

Com isso, o filho se submete ao pai. Toma o desejo desse pai como absoluto, ou supõe esse desejo, já que o pai “nada não dizia.” (ROSA, 2006, p. 36), mas ao mesmo tempo dizia. A dupla negação construída por Rosa em *nada não dizia*, segundo Rivera, evidencia isso: “Calado, o pai não cessa de dizer algo, ao longo de todo o escrito, aliás, ele *incorpora* o próprio dizer, dá corpo à sua função de ‘estar perto e longe de sua família dele’. É o pai que

fala pela boca, ou melhor, pela pluma do filho – como pai um dia ensinou.” (RIVERA, 2005, p. 85, grifo da autora). E este dizer não dito o filho também incorpora e permanece submetido ao que insiste como inapreensível.

O filho fica na beira do rio, à espera do pai, inclusive roubando comida para alimentá-lo: “Eu mesmo cumpria de trazer para ele, cada dia, um tanto de comida furtada: a ideia que senti, logo na primeira noite, quando o pessoal nosso experimentou de acender fogueiras em beirada do rio, enquanto quem no alumiado delas, se rezava e se chamava.” (ROSA, 2006, p. 38). O pai permanecia em silêncio no rio, na terceira margem. Permanecia como um resto num campo inassimilável e incompreensível para o filho. Este ali prossegue, enquanto a vida continua: a irmã se casa, o irmão resolve ir embora para outra cidade, enquanto o filho permanece à mercê do pai, até envelhecer: “E apontavam já em mim uns primeiros cabelos brancos.” (ROSA, 2006, p. 41). Que posição é esta que o filho sustenta diante do pai? Mesmo o pai não pedindo nada, o filho continua naquela posição, sustentando-o, entregando-se em sacrifício, não dando espaço para o seu próprio desejo. Eco da culpa parricida, que precisa ser expiada: “Sou homem de tristes palavras. De que era que eu tinha tanta, tanta culpa?” (ROSA, 2006, p. 41).

Retomando Gerez-Ambertín (2009), podemos compreender que esta impossibilidade de dar vazão ao próprio desejo se coloca como uma impossibilidade mesma do sujeito de ir além do pai, submetendo-se completamente ao seu desejo. Esta impossibilidade, acompanhando Freud (1936/2010g), o coloca numa posição de *piedade* para com o pai. Esta *piedade*, segundo Gerez-Ambertín, “encobre as máculas do pai, operação que possibilita ficar sob seu amparo, mas convoca ao gozo da injúria. A *piedade*, avesso do além do pai, impede o êxito e reaviva as formas mais terríveis do destino cruel que impulsiona para o fracasso.” (2009, p. 186, grifo da autora). *Piedade* que possibilita ao sujeito sustentar a posição do pai, submetendo-se ao seu ordenamento e entregando-se nas mãos do destino: “é no eco que seu mandato cruel continua, no qual se reúnem dois gozos: o que luta por seu assassinato e o que se oferece à submissão... eis aí o supereu” (GEREZ-AMBERTÍN, 2009, p. 186-187). O que ocorre para o narrador do conto continuar sustentando esta posição?

Melo (2002), apesar de não adentrar nessa discussão de maneira mais elaborada, levanta a hipótese de que o narrador do conto é um narrador que nós, enquanto leitores, somos levados a desconfiar: “Justamente pelo fato de o filho exagerar, por exemplo, sua condição de vítima. Só temos o discernimento dele sobre o que observa e apresenta ao leitor. Seria ele um fingidor? Um ironista? Talvez.” (MELO, 2002, p. 115). Levando em conta esse apontamento e o destacado por Gerez-Ambertín em relação à *piedade* ao pai, que tem como saldo o amparo

deste, pensemos: por que o sujeito sustentaria a posição sacrificial frente ao pai senão para não sustentar o próprio desejo? Entregar-se ao pai é entregar-se também a um destino compulsivo, na tentativa de prosseguir não desejando por conta própria. Desse modo, “se é possível potencializar o pai como criminoso com a brutalidade mais perfeita do seu lado, é também sobre ele, e somente sobre ele, que recai toda a *responsabilidade* por seu destino e pelo do filho.” (GEREZ-AMBERTÍN, 2009, p. 187, grifo da autora). Eis aí a atribuição dos próprios atos a forças demoníacas: destino disfarçado de impossibilidade de se posicionar diante do próprio desejo, “para que, desse modo, as mãos fiquem lavadas de sangue parricida e, sob o amparo paterno (alcançado a tão alto preço), seja possível continuar pecando.” (GEREZ-AMBERTÍN, 2009, p. 187).

No conto, “algum conhecido nosso achava que eu ia ficando mais parecido com nosso pai.” (ROSA, 2006, p. 40). Ao final, o pai, já velho, é interrogado pelo filho: “– ‘Pai, o senhor está velho, já fez o seu tanto... Agora, o senhor vem, não carece mais... O senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa!...’” (ROSA, 2006, p. 41-42, grifos do autor). O pai escuta-o, finalmente respondendo: “Ficou em pé. Manejou remo n’água, proava para cá, concordando.” (ROSA, 2006, p. 42). O filho, diante do assentimento do pai para a troca dos lugares, não sustenta o pedido: “E eu não podia... Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto que ele me pareceu vir: da parte de além. E eu estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão.” (ROSA, 2006, p. 42). O filho é submetido a um destino cruel, que o aprisiona:

O destino do narrador, preso ao do homem no meio do rio, tem estreita ligação com a partida deste e com a morte, ao menos simbólica, que não consegue decantar. À distância, a força da figura paterna torna-se *sombra*, recalque que superdimensiona o destino, socialmente traçado, de seguir seus trilhos. Pouco a pouco, a obrigação filial de tomar o lugar paterno delineia-se como sina, ultrapassando, na representação, o aspecto psicossocial mais evidente na medida em que um destino trágico se impõe – não se trata apenas de ocupar seu lugar, mas, no caso, de seguir seus desígnios misteriosos. (PACHECO, 2006b, p. 148, grifo da autora)

Sobre isso, Melo (2002) pontua que, ao ficar na beira do rio esperando pelo pai, o filho tenta decifrar o indecifrável, uma vez que o ato do pai de ir embora prossegue sendo para ele algo da ordem de um mistério “que o desestrutura irremediavelmente. Sua hesitação, sua falta de definição, sua situação de entrelugar e, por conseguinte, a destruição de si mesmo é resultante de sua impossibilidade de superar o pai e o tempo. Daí sua esterilidade em face da existência.” (MELO, 2002, p. 121). Indecifrável que aqui podemos situar como o campo do real, do sem sentido, que retorna para o sujeito como algo impossível de ser equacionado. O

resto da imagem paterna, idealizada, que submete o sujeito, levando-o a destinos catastróficos. Isso, o próprio narrador o aponta.

Depois de sua fuga, ninguém soube mais do pai e ao narrador sobrou apenas a própria falência: “Sou homem, depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado.” (ROSA, 2015, p. 42). Destino de fracasso, resultado de permanecer-se preso ao pai e à sua “sombra”, ao desejo do Outro: o filho falha até mesmo em ser homem, em encontrar sua posição. Permanece não sendo, à mercê da imagem idealizada do pai. Pura maldição: “Ao fugir do pai, o filho perde a ocasião de superá-lo. Não o conseguindo, permanece no entrelugar, isto é, no lugar do desconforto, entre a vida e a morte, entre o ser e o não-ser.” (MELO, 2002, p. 121).

Por outro lado, recorrer a esse conto também no ensina o avesso do que ele nos apresenta: ao mesmo tempo em que essa falência, conforme apresentamos, supõe a queda do próprio sujeito, que se submete por completo ao pai, Ana Vicentini de Azevedo (2001) nos alerta que a falência do pai, enquanto imagem idealizada, também pode ser fonte de criação: o pai, ao produzir uma falência, um vazio enquanto imagem, produz nesse vazio uma metáfora por si: marca da castração. O pai vai em direção à terceira margem, deixando uma marca, um corte e, a partir daí, o sujeito é convocado a emergir e a produzir por si: “que esse falimento possa ser objeto de um trabalho de elaboração, de uma re-configuração, que esse vaivém entre as margens da língua (e margeando o real) seja sustentado, de modo a que algo possa surgir disso.” (AZEVEDO, 2001, p. 71).

Nesse esquema, temos o simbólico bordejando o real, o que abre a possibilidade de alguma elaboração do total sem sentido. Em outras palavras, é a possibilidade da existência do próprio sujeito, através da linguagem. Linguagem que emerge como marca *no* e *do* corpo, perante a algo que “antes” era tomado como destino, como dívida absoluta ao pai: “É impossível saldar a dívida, tomar definitivamente o lugar do pai, dar ao pai uma margem fixa, oferecendo a ele seu próprio corpo, mortificando-se. O corpo deve permanecer em uma terceira margem.” (RIVERA, 2005, p. 90). Terceira margem que, digamos, é a marca do “além do pai”, ou, em outros termos, a ultrapassagem do pai, mas ainda servindo-se de seus dons, conforme nos ensina Gerez-Ambertín (2009). Marca deixada no corpo que permite a criação e o acesso ao desejo. Mas, afinal, como chegar até lá?

Retomando “Um distúrbio de memória...”, Freud (1936/2010g), finalizando suas elaborações sobre o que o assaltou na Acrópole, relembra sua infância, que era pobre e humilde. O autor fala que, nessa época, viajar a um lugar tão longínquo quanto a Acrópole, o parecia impossível, devido à difícil condição que sua família se encontrava. Sendo assim, “O

anseio de viajar também era, sem dúvida, expressão do desejo de escapar àquela opressão, aparentado ao impulso que leva tantos filhos adolescentes a abandonar a casa.” (FREUD, 1936/2010g, p. 447). É então que, munido dessa constatação, Freud consegue chegar a uma conclusão sobre o porquê de já em Trieste ter ficado desgostoso com a mudança de planos de viagem para Atenas e, por fim, sua reação diante da Acrópole. Finaliza, então dizendo:

Deve ser que um sentimento de culpa se acha ligado à satisfação de haver ido tão longe; há algo errado nisso, algo proibido desde sempre. Tem relação com a crítica da criança ao pai, com o menosprezo que toma o lugar da superestimação infantil inicial de sua pessoa. É como se o essencial no êxito fosse chegar mais longe que o pai, e querer superá-lo ainda fosse interdito. (FREUD, 1936/2010g, p. 448)

Eis aí o além do pai: fórmula freudiana para subverter o supereu cruel e conseguir ter acesso aos caminhos do desejo. Apenas assim é possível equacionar o que surge como herança paterna e sustenta-se, acompanhando Gerez-Ambertín (2009), não um amor absoluto ao pai, mas sim, um *amor herege*, marca freudiana fundada na Acrópole:

[...] se o amor compassivo mantinha idealizado (falsificado) o pai, sua degradação impiedosa mostra as falhas que lhe aflige e permite sustentar um *amor herege*, amor com poucas concessões que se suporta às custas do desvanecimento narcísico, mas reconhecendo os dons do pai. (GEREZ-AMBERTÍN, 2009, p. 189, grifo da autora)

A emergência desse amor herege, ainda com Gerez-Ambertín (2009), se dá justamente através do luto, que, por antes se encontrar suspenso, colocava o sujeito perante um impossível de simbolizar. Sendo assim, “O sujeito deverá pagar a singularidade de seu desejo com a perda de amor e de proteção em um *luto* que, além da culpa universal, significa enfrentar a falta do pai e a própria, tornada castração.” (GEREZ-AMBERTÍN, 2009, p. 190, grifo da autora). Luto da imagem mesma do pai absoluto, na constatação de que sua existência é insustentável. Voltaremos este aspecto de forma mais detalhada mais à frente.

Lembremos: esse amor herege não exclui o pai, pelo contrário, o permite ser feito como marca, como metáfora, para assim se utilizar de seus dons (GEREZ-AMBERTÍN, 2009). Dons que, por sua vez, não mais aniquilam o sujeito, fazendo-o desaparecer, como o filho de “A terceira margem do rio”, mas que permitem o sujeito deles se apropriar e, a partir daí, construir uma singularidade e encontrar as veredas do desejo. Presença paterna que instaura o supereu, mas que permite o movimento do sujeito: “quem rejeita esse caminho, quem recusa o dom, prossegue indefinidamente na submissão sacrificial de castigo e desafio ao pai, e precipita a cura e a vida nas formas mais estrondosas do fracasso.” (GEREZ-AMBERTÍN, 2009, p. 191). Pai que, tendo sua queda como imagem absoluta, se constitui enquanto Nome-do-Pai, permitindo o advento do sujeito desejante que reconhece os dons do

pai e as marcas deixadas não como ordenamentos absolutos, mas como possibilidades para a abertura.

Feita essa incursão teórica, retomemos o romance. Como foi possível a Riobaldo ir além do Pai? E tendo ido, onde se encontram as veredas de seu desejo? No começo do fim de nossa discussão em torno do tema que aqui nos debruçamos nesta dissertação, partimos para o próximo passo. Para isso, evocaremos outro texto freudiano: “Moisés e o monoteísmo”, para que, logo após, possamos retomar a figura de Joca Ramiro, principalmente em sua dimensão de Nome-do-Pai, na tentativa de localizar no romance onde se encontra o passo acropolitano de Riobaldo durante sua travessia, ao subverter a submissão absoluta ao Pai, indo ao encontro de seu desejo.

4.2 Do Deus do destino ao Deus da ética: Moisés e o monoteísmo

Retomaremos neste ponto a figura de Joca Ramiro. Mendes (2007) nos auxiliou anteriormente a situá-lo juntamente ao mito do pai da horda, em “Totem e tabu”, o que nos permitiu depreender de que modo Riobaldo se submetia a sua figura imaginária e estabelecia o seu destino. Agora, retomaremos novamente o precioso trabalho de Mendes (2007) para situarmos Ramiro relacionado ao Moisés de Freud, outro passo importante para o nosso trabalho. Apresentaremos a tese freudiana presente neste texto, de modo a recolhermos os aspectos que aqui nos interessam para o prosseguimento da discussão. Ressaltamos que Mendes também indica essa tese em seu trabalho. Aqui apresentaremos do nosso modo, sem, no entanto, deixar de reportarmo-nos ao seu trabalho quando assim se fizer necessário.

“Moisés e o monoteísmo” é um conjunto de três ensaios publicados no fim da vida de Freud e escrito durante a ascensão nazista na Europa, às vésperas da Segunda Guerra Mundial. Em uma nota preliminar do terceiro ensaio, Freud ressalta esse fato: “aconteceu a invasão alemã; [...]. Tendo a certeza de que então era perseguido não apenas por meu modo de pensar, mas também por minha ‘raça’, abandonei, com muitos amigos, a cidade que havia sido minha pátria desde a infância, por 78 anos.” (FREUD, 1939/2018a, p. 83). Freud refere-se ao fato de ser judeu e, durante a invasão da Áustria pela Alemanha nazista, precisar se exilar em Londres, para salvar a própria vida.

Segundo Betty B. Fuks (2000), sobre “Moisés e o monoteísmo”, “Freud começou a escrevê-lo justamente no ano em que outros de seus livros ardiavam nas fogueiras de Berlim.” (p. 86), e, por isso, é um texto que acaba trazendo de forma bastante evidente a história da psicanálise intimamente entrelaçada com a história do próprio Freud, e mais: evidencia também a própria experiência de Freud enquanto judeu naquele contexto, visto que

“atravessou com seu escritor o êxodo de Viena a Londres, em tempos sombrios e dolorosos, [e] é também fruto de uma profunda reflexão sobre o destino da psicanálise e a sustentação de sua transmissão.” (FUKS, 2000, p. 87).

Conforme apontamos anteriormente, é o tempo em que Freud estaria se defrontando, desse modo, com a sua herança, enquanto pai da psicanálise, e os destinos que essa herança tomaria a partir daquele momento, diante de um momento tão violento para a História, mas também para si: “Com a ascensão do nazismo, ele defronta-se com a relação irreduzível do judeu com a experiência de estrangeiridade. Em *Moisés e o monoteísmo*, o estrangeiro designa um estatuto para o judeu: estrangeiro para si mesmo e estrangeiro para o outro.” (FUKS, 2000, p. 88). É a partir desse lugar de estrangeiro, que passa a ocupar, então, que Freud questiona e constrói a tese apresentada neste trabalho. Para entendermos sua construção, façamos uma pequena incursão no “Grande Sertão”, para entendermos em que nível ambos os textos se relacionam.

Pensemos na figura de Joca Ramiro. No ponto em que estamos, ele já fora assassinado. Pouco antes de Diadorim revelar a Riobaldo que aquele era seu pai – lembremos que foi nesse momento que Riobaldo tomou o intento de se vingar de Hermógenes –, o narrador diz não conseguir entender tamanha devoção direcionada ao Grande Chefe: “Todo o mundo, então, todos, tinham de viver honrando a figura daquele, de Joca Ramiro, *feito fosse Cristo Nosso Senhor*, o exato?!” (ROSA, 2015, p. 43, grifo nosso). Quase em resposta a esse questionamento, em uma conversa com Titão Passos, outro membro do bando, “perguntei a ele se Joca Ramiro era homem bom.” (ROSA, 2015, p. 130). Diante do espanto de Titão Passos, porque “uma pergunta dessa decerto que nunca esperou de ninguém.” (ROSA, 2015, p. 130), quem responde é o preto de-Rezende, que diz, sobre Joca Ramiro: “– ‘Bom? *Um messias!...*’” (ROSA, 2015, p. 130, grifo nosso). Temos um Joca Ramiro sendo comparado, no discurso de Riobaldo, ao próprio Cristo, o Messias. Mendes, sobre essa passagem, pontua:

Um “messias”!... Quer dizer, um salvador, um daqueles que, para os judeus, por exemplo, seria um redentor prometido por Deus, capaz de estabelecer nova ordem, justiça, paz e liberdade. Tanto foi assim que, naquele julgamento no meio do sertão, quando no final Joca Ramiro baixou sentença, suas palavras e gestos produziram novamente um vórtice (MENDES, 2007, p. 152)

É aí que introduzimos a figura de Moisés apresentada por Freud em seu texto. O autor nos lembra que Moisés foi o responsável pelo Êxodo do povo judeu do Egito, em direção a Terra Prometida, aquele que seria o redentor do povo da escravidão. O centro da discussão freudiana, no entanto, é que, a partir de indícios e pesquisas, reconhece a figura de Moisés, criador da religião judaico-cristã, não como um judeu, mas como um egípcio. Fuks

(2000) relembra que esta constatação de Moisés ser um egípcio não foi Freud o primeiro a fazer: foi uma tese já defendida por mestres do Iluminismo. Até dentro da própria doutrina do judaísmo, em alguns de seus textos sagrados, encontra-se também essa suposição, aponta a autora. Situar Moisés como estrangeiro é importante, pois é o que dará a Freud as condições de construir sua tese em torno da criação do monoteísmo na religião judaica. Com isso, poderemos situar a figura de Joca Ramiro em direção ao passo acropolitano de Riobaldo: um passo em direção à ética.

Freud (1939/2018a) aponta que Moisés apresentou ao povo judeu uma outra ideia de divindade: “mais alta e espiritualizada, a ideia de um deus único e que abrangia todo o mundo, que era todo-amoroso, além de todo-poderoso; que, avesso às cerimônias e à magia, propunha aos seres humanos uma vida na verdade e na justiça como objetivo supremo.” (p. 74). Segundo o autor, o que ocorre, no entanto, é que o povo rejeita a nova doutrina mosaica e assassina Moisés, numa tentativa de dar cabo também de sua nova religião. Há um argumento bastante interessante no que diz respeito à negação feita quando um elemento novo se apresenta e o seu efeito só-depois, quando este elemento retorna:

[...] acreditamos que a ideia de um deus único, assim como a rejeição do cerimonial de efeito mágico e a ênfase nas exigências éticas feitas em nome desse deus, eram realmente doutrinas mosaicas, que no início não encontraram audiência, mas após um longo intervalo começaram a atuar e por fim se impuseram de forma duradoura. Como explicar esse efeito retardado, e onde encontramos fenômenos similares? (FREUD, 1939/2018a, p. 94)

Freud está se referindo à introdução da religião monoteísta por Moisés. A este período entre a rejeição deste elemento novo que se introduz e ao seu futuro retorno, ele dá o nome de *latência*, e a sua tese é de que esta rejeição ocorreu justamente por meio do assassinato à figura de Moisés, assassinato este que foi negado, juntamente à religião monoteísta (FREUD, 1939/2018a).

O autor, então, dá destaque ao modo como esse retorno ocorre. Ele desenvolve que o povo, que viria a se tornar o povo judeu, se dividia em duas partes: “Do lado daqueles que haviam estado no Egito, as lembranças do êxodo e da figura de Moisés eram ainda tão vivas e fortes que exigiam acolhimento numa narrativa sobre a história anterior.” (FREUD, 1939/2018a, p. 97). Aqui, Freud destaca que nesse grupo estavam, talvez, netos de pessoas que conheceram Moisés, que se sentiam ainda egípcios, alguns deles, inclusive, ainda tendo nomes egípcios. Esse primeiro grupo, segundo o autor, tinha bons motivos para rejeitar a memória do que havia ocorrido com Moisés. Sobre o segundo grupo, ele diz que “era decisivo o propósito de celebrar o novo deus e contestar que fosse estrangeiro. As duas partes tinham o

mesmo interesse em negar que tivesse havido uma religião anterior e qual fora o seu conteúdo.” (FREUD, 1939/2018a, p. 97).

O que ocorre, então, é uma tentativa de que essa rejeição se perpetue. Durante este período, houve uma espécie de falsificação dos escritos históricos feitos na época, que rejeitavam o assassinato de Moisés e sua religião monoteísta. Esta falsificação era feita de acordo com as tendências e as necessidades da época, de modo a reafirmar esta rejeição (FREUD, 1939/2018a). Freud, no entanto, aponta para um elemento interessante neste processo. Ele diz que, por mais que os registros escritos fossem modificados, havia ainda a transmissão oral, que insistia com a tradição: “O que fora omitido ou modificado na redação pôde muito bem ser conservado intacto na tradição.” (FREUD, 1939/2018a, p. 97). O que o autor destaca aqui, é a *insistência* deste elemento que é negado (ou esquecido), mas que não cessa de fazer efeitos sobre alguém ou sobre um povo:

[...] essas tradições, em vez de se enfraquecerem com o tempo, tornaram-se mais poderosas ao longo dos séculos, penetraram nas elaborações posteriores dos relatos oficiais e, por fim, mostraram-se fortes o bastante para influir de maneira decisiva no pensamento e nos atos do povo. (FREUD, 1939/2018a, p. 99)

Esse retorno, Freud situa, é o estabelecimento da religião monoteísta na cultura judaica, que antes foi rejeitada pelo povo e “voltou para a sua terra de origem como um bumerangue.” (FREUD, 1939/2018a, p. 153). Sendo assim, o autor relata, foi-se criada a imagem messiânica de Moisés, no momento em que, ao retornar na forma da religião monoteísta, denuncia um arrependimento do povo pelo assassinato de Moisés, que atualiza o assassinato do pai primevo, fundador da cultura:

o arrependimento pelo assassinato de Moisés forneceu o estímulo para a fantasia do Messias que iria retornar e trazer a seu povo a redenção e o prometido império sobre o mundo. Se Moisés foi esse primeiro Messias, então Cristo se tornou seu substituto e sucessor, e Paulo pôde bradar aos povos, com certo fundamento histórico: “Vede, o Messias veio de fato, ele foi assassinado perante os vossos olhos”. Então há também um quê de verdade histórica na ressurreição de Cristo, pois ele era [o Moisés ressuscitado e, por trás dele,] o pai primevo da horda primitiva retornado, transfigurado e, como filho, posto no lugar do pai. (FREUD, 1939/2018a, p. 126-127)

Temos, então, a figura de Moisés atrelada à imagem do Messias. Freud se pergunta o que levou Moisés a ocupar essa posição diante do povo, a tal ponto que sua religião monoteísta moldou posteriormente o caráter deste povo. Nesse sentido, Freud, após situar Moisés como um “Grande Homem”, ou seja, aquele que tem uma influência muito grande sobre um povo, responde que ocupar essa posição denuncia uma necessidade da massa: “É o anseio pelo pai, inerente a cada um desde a infância” (FREUD, 1939/2018a, p.

152). Ao descrever as características do Grande Homem, Freud reconhece que os traços conferidos a este são também denotados no pai, quais sejam: “firmeza dos pensamentos, a força de vontade, a energia da ação fazem parte da imagem paterna, mas sobretudo a liberdade e independência do grande homem, sua divina indiferença, que pode chegar à ausência de escrúpulos.” (FREUD, 1939/2018a, p. 152). Temos, então, o pai: Moisés, Cristo, Joca Ramiro... Mas não mais o pai enquanto absoluto, mas justamente o que permite o advento do sujeito com seu desejo. Vejamos a seguir.

Mendes (2007), sobre essa representação messiânica de Moisés, aponta que Joca Ramiro, no romance, ocupa esta posição de “Grande Homem”, posto que “quando ele levantava, puxava as coisas consigo, parecia – as pessoas, o chão, as árvores desencontradas. E todos também, ao em um tempo – feito um boi só, ou um gado em círculos, ou um relincho de cavalo. Levantaram campo.” (ROSA, 2015, p. 234). A autora denota esta posição de Joca Ramiro, já que é possível observar a sua grande influência sobre todos: ele “puxava as coisas consigo”, tal como a descrição feita por Freud do Grande Homem. Assim, de modo análogo a Moisés, podemos pensar na imagem messiânica de Joca Ramiro, como a figura que o bando clamava e precisava: a figura do pai (MENDES, 2007). Durante todo o romance é possível denotar o modo como o bando é fiel a Joca Ramiro, o colocando nessa posição. Mas onde queremos chegar?

Lembremos do momento em que Freud denota que as ideias mosaicas em torno da religião monoteísta, apesar de serem rejeitadas de início, levando ao assassinato de Moisés, depois retornaram e influenciaram no pensamento daquele povo. Esse aspecto é o ponto central para compreendermos de que modo a figura divina, a própria figura de Moisés e, por conseguinte, Joca Ramiro alcançaram um estatuto que permitiu não mais a submissão completa, do ordenamento do pai primevo, mas permitiu o encontro com os caminhos do desejo.

Freud (1939/2018a) questiona o motivo de uma ideia, antes negada de tal forma por um povo, ter tido efeitos psíquicos tão duradouros neste povo, que depois aderiu à religião monoteísta de Moisés. Segundo o autor, Moisés imprimiu a ideia no povo de que eram escolhidos por Deus, o que os deu autoestima. Essa suposta preferência foi provada ao povo, sendo o êxodo do Egito a principal prova. Além disso, outro motivo para isso seria que “A religião também proporcionou aos judeus uma concepção bem mais grandiosa de deus, ou, dito de maneira mais sóbria, a concepção de um deus mais grandioso.” (FREUD, 1939/2018a, p. 155). Logo, ainda segundo o autor, quem acreditava nesse deus mais elevado, também tinha participação em sua grandeza, se sentindo também elevado.

Essa concepção de um deus mais elevado teve como fundamento um dos preceitos mais importantes da religião mosaica: “a proibição de fazer uma imagem de Deus, ou seja, a coação de adorar um deus que não se pode ver.” (FREUD, 1939/2018a, p. 156). Isso, ainda segundo Freud, teve como consequência uma preferência, da religião imposta por Moisés, pela espiritualidade, ao invés da sensorialidade, uma vez que o deus dessa religião seria “invisível”, feito de uma ideia abstrata, ou, em outras palavras, seria “a rigor, uma renúncia instintual [pulsional], com as necessárias consequências psicológicas.” (FREUD, 1939/2018a, p. 156-157). Desse modo, esta renúncia pulsional, ou seja, a renúncia do olhar, fez com que Deus fosse elevado a um nível mais alto de intelectualidade, que teve como consequência “aumentar o amor-próprio do indivíduo, de torná-lo orgulhoso, de modo que se sente superior aos demais, que permaneceram presos à ‘sensorialidade’.” (FREUD, 1939/2018a, p. 159), o que intensificou a autoestima do povo, que era colocado como o povo eleito. Freud, então, sobre esta proibição, conclui:

A religião que teve início com a proibição de fazer uma imagem de Deus evolui cada vez mais, ao longo dos séculos, para uma religião das renúncias instintuais [pulsionais]. Não que ela exija abstinência sexual, contenta-se com uma notável restrição da liberdade sexual. Mas Deus é inteiramente removido da sexualidade e elevado a ideal de *perfeição ética*. Ética, porém, é *restrição* dos instintos [das pulsões]. (FREUD, 1939/2018a, p. 164, grifos nossos)

O que podemos depreender disso? O avanço da intelectualidade elevou Deus a uma perfeição ética, que, por sua vez, se trata de uma restrição das pulsões. Há um limite pulsional que regula a tentativa de satisfação absoluta da pulsão, ou seja, um apaziguamento do vetor demoníaco da pulsão, aquele que aniquila o movimento do sujeito. Temos aí a fórmula de receber os dons do pai, sem, no entanto, se submeter a ele por completo, mas se utilizando desses dons para construir a própria singularidade. Fuks (2000) aponta que esta proibição mosaica e o consequente avanço da intelectualidade, “forçou a eclosão da imagem que o homem tinha do mundo e, com isso, a regência de uma *representação fixa e imutável* foi perdendo a primazia e ficou sujeita a *contradições*.” (p. 101, grifos nossos). Do que se trata o abandono das representações fixas e imutáveis, que dão espaços a contradições senão o impulso do sujeito diante de seu desejo? Ao não haver mais uma submissão completa à imagem divina, ou seja, à fixidez do ordenamento do pai absoluto, apresenta-se então a possibilidade de um passo em direção à ética do desejo, que comporta em si um sujeito dividido, em constante ambivalência e cheio de contradições: o passo acropolitano além do pai, que apontamos anteriormente:

[p]ara os antigos, antes da revelação judaico-cristã, não era preciso inventar. O homem estava submetido ao Deus do destino, segundo o qual tinha que pagar uma dívida cujo preço era fixado de antemão, fizesse ele o que fizesse. E se a fatalidade, a *Até*, o destinasse ao infortúnio, ele poderia justificadamente maldizer o Deus do destino por sua maldade, sem maldizer *a si mesmo*. (JULIEN, 1996 *apud* MENDES, 2007, p. 155-156)

Sendo assim, ainda amparada nesta tese de Julien, Mendes (2007) evidencia que a emergência do judaico-cristianismo, ou seja, a religião monoteísta fundada por Moisés, “marca a morte do Deus do destino. A partir de então o destino não é mais nada. Não se tem mais uma dívida para com ele. Não há mais como maldizer a Deus, ao Outro. Resta ao homem – fruto do pecado original – maldizer a si mesmo” (MENDES, 2007, p. 156), ou seja, não havendo mais a submissão ao Deus do destino, resta ao ser humano o seu passo em direção ao Deus da ética, marca do *amor herege* ao pai: “Se antes o destino dava um sentido aos infortúnios da existência, agora resta a busca de algum sentido para o absurdo da travessia humana. Por isso a volta ao Pai enquanto tentativa de se restaurar sua autoridade” (MENDES, 2007, p. 156). O sujeito recupera a imagem paterna, mas é uma imagem que tem movimento. Desse modo, passa, então, a partir daí, a se posicionar e pagar o preço pelo seu desejo, sem atribuir seus feitos a forças externas, demoníacas.

Fuks nos ajuda a pensar como se dá este processo quando aponta que a proibição mosaica impôs a Ausência no psiquismo do ser humano. Podemos ter em conta, justamente, que se marcou a presença dessa ausência, o que leva o sujeito a “procurar organizar-se no sentido das imagens e da presença figurada.” (FUKS, 2000, p. 99). Ao defrontar-se com o vazio dessa ausência, o sujeito é levado a criar, tentando dar um sentido ao completo sem sentido dessa marca (MENDES, 2007). Uma ausência que fica como um corte e leva o sujeito a se colocar como tal, impondo sua singularidade frente ao que “antes” era destino e “agora” se apresenta como desejo. Marca do pai que não submete, mas permite a criação: “o pai é incerto, trata-se de uma suposição. O pai real é uma construção da linguagem. Nem mesmo os métodos científicos mais refinados de determinação da paternidade conseguem dar conta do que é ser pai.” (MENDES, 2007, p. 155).

Retomando a figura de Joca Ramiro, Mendes (2007) evidencia que, como Grande Homem, líder máximo conclamado pelo bando, Joca Ramiro elevava a autoestima dos outros jagunços e, mesmo depois de morto, seu lugar permanecia, o que o supunha cada vez mais elevado, mantendo o bando unido e levando à frente o seu nome. Nome esse que, ainda segundo a autora, incitava os jagunços a combaterem em sua honra, mas não no nível de uma submissão completa e sim, como avanço da intelectualidade, que coloca Joca Ramiro numa posição ética, permitindo a criação de Riobaldo: a marca paterna, que leva o sujeito a

produzir. Sendo assim, este avanço na intelectualidade em detrimento da sensorialidade, em que a figura paterna é “incerta”, determina “que a paternidade é mais importante que a maternidade, embora não seja, como esta, verificável pelo testemunho dos sentidos, e por isso o filho deve ter o nome do pai e receber sua herança.” (FREUD, 1939/2018a, p. 163).

Mais importante justamente no sentido em que, recebendo essa herança, o sujeito possa encontrar sua singularidade, saindo do mandamento aterrador do supereu enquanto destino: “O gesto ético de Freud é também o de Moisés, o egípcio, conforme seu próprio texto *Moisés e o monoteísmo*, ou do judeu que nunca termina de empreender o êxodo, de atravessar o deserto.” (FUKS, 2000, p. 104) e também o de Riobaldo, que, na travessia do sertão, em seu “êxodo”, encontra sua maneira de criar, utilizando-se do nome do pai para assim se fazer sujeito desejante. Ou Nome-do-Pai, segundo Lacan. É sobre isto que nos debruçaremos a seguir: como Riobaldo se utilizou dos dons do pai indo finalmente ao encontro de seu desejo? O seu passo acropolitano. Para isto, adentraremos na discussão sobre o “Hamlet”, de Shakespeare, empreendida por Lacan em seu seminário “O desejo e sua interpretação”. Nosso último passo neste trabalho.

4.3 Riobaldo com Hamlet: a herança paterna e o desejo

Neste tópico, começaremos a apresentar a tese lacaniana em torno de “Hamlet”, peça do dramaturgo inglês William Shakespeare. Um apontamento importante a se fazer, no entanto, é que a nossa intenção não é fazer uma análise da peça ou um trabalho de literatura comparada, pois tais intentos fugiriam do objetivo dessa dissertação. Por isso, não traremos referências de crítica literária da peça, como temos feito em nossa discussão com o “Grande Sertão”. Trazer esta discussão com o “Hamlet” nos servirá como pontapé para a possibilidade de transmissão do que aqui queremos evidenciar com o romance. Sendo assim, apresentaremos os aspectos gerais da peça, de modo a podermos acessar a discussão de Lacan em torno dela, sendo esta discussão o que de fato nos interessa diretamente para avançar com nossa discussão principal.

De modo geral, a peça conta a história de Hamlet, príncipe da Dinamarca. No ponto em que ela começa, ficamos sabendo que o rei, também chamado Hamlet – pai do protagonista –, acabara de morrer. Após esta morte, Cláudio, irmão do rei morto, se casa com a rainha Gertrudes, mãe de Hamlet e viúva do rei, e assume o trono da Dinamarca, posto ocupado antes pelo seu irmão. O drama da peça começa a se dar quando o fantasma do rei morto retorna para falar com o príncipe Hamlet, revelando detalhes, até então desconhecidos, sobre sua morte. Diz o fantasma:

Mas, espera, estou sentindo o aroma da manhã:
 Eu serei bem breve. Dormindo em meu pomar,
 O meu hábito sempre no final da tarde,
 Em minha hora segura teu tio se insinuou
 Com o lúgubre suco de ébano num frasco,
 E nas portas dos meus ouvidos entornou
 A estilação morfética, de qual o efeito
 Impõe ao sangue humano tal hostilidade
 Que, rápido como azougue, corre, cruzando
 As portas e as veredas naturais do corpo,
 Num súbito vigor, talhando e coagulando
 Como ácida gota pingada no leite,
 O sangue tênue e são. Assim fez com o meu.
 E uma súbita pústula se abriu e incrustou
 O meu corpo macio com uma crosta leprosa
 Vil e repulsiva. (SHAKESPEARE, 2015, p. 78)

Descobrimos, então, logo ao início da peça, que o rei morreu assassinado pelo próprio irmão, Cláudio, que tomou o trono para si e desposou sua mulher. Diante dessa revelação, o fantasma ordena a Hamlet: “Vinga esse assassinio vil e antinatural.” (SHAKESPEARE, 2015, p. 77). O drama da peça se dá, então, no momento em que, diante do ordenamento do fantasma do pai para vingar sua morte, o príncipe Hamlet entra em um estado de cólera e, inibido, não consegue colocar em ação a missão dada pelo fantasma, o que o faz passar a peça toda hesitante diante da tarefa. É sobre essa hesitação, ou melhor, sobre os motivos que teriam levado Hamlet a ela, que Lacan se debruçará. Em “A interpretação dos sonhos”, Freud (1900/2001) aponta que há semelhanças entre a tragédia de Hamlet e a de Édipo, mas o tratamento dado a ambas se diferencia, ou seja, “No *Édipo*, a fantasia infantil desejosa que subjaz no texto é abertamente exposta e realizada, como ocorreria num sonho. Em *Hamlet* ela permanece recalçada; e – tal como no caso de uma neurose – só ficamos cientes de sua existência através de suas consequências inibidoras.” (FREUD, 1900/2001, p. 236).

Freud se refere ao drama edipiano de eliminar o pai e tomar a mãe como objeto de amor que, segundo ele, é o motivo da inibição de Hamlet, pois, apesar de não sermos apresentados aos motivos que impediriam Hamlet de dar cabo do tio, Freud capta uma estrutura similar entre as duas tragédias, tomando estes também como os motivos de Hamlet, que “é capaz de fazer qualquer coisa – salvo vingar-se do homem que eliminou seu pai e tomou o lugar deste junto a sua mãe, o homem que lhe mostra os desejos recalçados de sua própria infância realizados.” (FREUD, 1900/2001, p. 236). Isso, segundo o autor, leva Hamlet às autorrecriações. Lacan, no entanto, vai mais além em sua tese. Pensemos, de início, na relação de Hamlet com o Outro.

Lacan retoma o sonho brevemente analisado por Freud em “Formulações sobre os dois princípios do funcionamento psíquico”, de 1911. Nele, Freud relata que um homem, que cuidou de seu pai durante muito tempo no leito de morte, porque ele sofria de uma doença mortal, relatou-lhe um sonho. Após a morte do pai, sonhou repetidamente que este o visitava, como se estivesse vivo, e falava com ele, “mas ao mesmo tempo que lhe doía muito que o pai já tivesse morrido e *apenas não o soubesse*.” (FREUD, 1911/2010a, p. 120, grifo nosso). Freud diz, então, que, diante das palavras de que “o pai já tivesse morrido”, não seria absurdo acrescentar “conforme o desejo do sonhador.” (FREUD, 1911/2010a, p. 120), ou seja, o autor conclui a interpretação dizendo que o pensamento que deu origem ao sonho, e que era uma lembrança dolorosa, é que o sonhador desejou que o pai morresse logo, para assim ser libertado do sofrimento, e que seria terrível se o pai soubesse desse seu desejo. Sendo assim, “Trata-se então do conhecido caso de autorrecriminações após a perda de uma pessoa querida, e a recriminação diz respeito, neste exemplo, à significação infantil do desejo de morte relativo ao pai.” (FREUD, 1911/2010a, p. 120).

Lacan (1958-1959/2016), então, sobre o “ele não sabia que estava morto”, apontado pelo homem no relato de seu sonho, observa que ele comparece se referindo ao lugar do pai, ou seja, “o que se enuncia é precisamente o fato de o pai ser inconsciente. A imagem do pai encarna, aqui, o próprio inconsciente do sujeito – e também o seu próprio anseio inconsciente de morte contra seu pai.” (p. 257). O que se coloca em questão nesse sonho é justamente que o pai não sabia sobre o desejo do filho. O pai, então, ainda com Lacan (1958-1959/2016), ocupa o lugar do Outro, como o campo do inconsciente: “Esse *não saber* no Outro está correlacionado com a própria constituição do inconsciente do sujeito, e é indispensável levar isso em conta. De certa forma, um é o avesso do outro, e talvez seu fundamento.” (p. 262-263, grifo do autor). Em outros termos, é importante que o Outro não saiba. Somente assim é possível o inconsciente do sujeito e sua singularidade. Ou seja, o Outro precisa não saber para o sujeito poder desejar (CARAMORE, 2004). Voltaremos a este aspecto mais à frente.

Por outro lado, o que se coloca em questão na tragédia de Hamlet, ainda segundo Lacan (1958-1959/2016), é que o pai *sabe* que está morto, a tal ponto que ele retorna como fantasma para informar a Hamlet a causa de sua morte e é justamente isso que colocará o protagonista diante da impossibilidade de se vingar em nome do pai, porque este *sabia* do crime edipiano empreendido. Ele *sabia* do desejo de Hamlet, posto que este “se identifica ao criminoso, o pai, então, também sabe sobre seu desejo edipiano, sobre seu desejo de morte contra ele, para que ele pudesse ficar com sua mãe.” (CARAMORE, 2004, p. 26), segundo a

tese freudiana. É nesse aspecto, segundo Lacan (1958-1959/2016), que o drama de Hamlet se diferencia do de Édipo, porque tudo o que Édipo realizou foi sem saber. Aqui, de início, já se sabe do crime, e mais: é a própria vítima quem o sabe. Hamlet não encontra espaço para o seu desejo e, por isso, o ato se torna impossível para ele:

Não é o ato de Édipo. O ato de Édipo sustenta a vida de Édipo. Faz dele o herói que ele é antes de sua queda, enquanto nada sabe. Confere seu caráter dramático à conclusão da história. Hamlet, por sua vez, sabe que é culpado de ser. Para ele, é insuportável ser. Bem antes do começo do drama, ele conhece o crime de existir. É a partir desse começo que ele se vê diante de uma escolha a fazer, em que o problema de existir se coloca nos termos que lhe são próprios, a saber, *To be or not to be*,¹¹ o que compromete irremediavelmente no ser, como ele tão bem articula. (LACAN, 1958-1959/2016, p. 268)

Essa impossibilidade de realizar o ato, Lacan (1958-1959/2016) nomeia como um *escrúpulo de consciência*, visto que o rei Cláudio, assassino do rei, encontra-se numa dupla posição para o protagonista: “Embora Hamlet se refira a Cláudio como um rival, percebemos claramente que essa rivalidade é singular, de segundo grau, pois Cláudio na verdade é igualmente aquele que fez o que Hamlet não teria ousado fazer.” (p. 265). Essa inibição, então, ainda segundo Lacan (1958-1959/2016), é o que se apresenta conscientemente, mas que se articula ao nível do inconsciente, onde “vê-se que algo não vai bem com o desejo de Hamlet.” (p. 266). É justamente essa desarticulação em seu desejo que coloca Hamlet diante de um imperativo aterrador, na medida em que o Outro sabe do seu desejo. O Outro é completo, não dá espaço para o sujeito poder desejar. Essa falta de espaço para os caminhos de seu desejo se reafirma na forma como o fantasma do rei apresenta para ele a sua tarefa de vingança. Ao informar sua morte, o fantasma enuncia:

Assim fui, ao dormir, pela mão de um irmão,
De trono, vida e dama privado de vez,
Ceifado em plena brotação de meus pecados,
Sem sacramento, sem unção, sem confissão,
Sem nem ter feito as contas, repleto de débitos,
Com meus defeitos todos pesando na alma. (SHAKESPEARE, 2015, p. 78, grifo nosso)

Quando o fantasma diz que foi assassinado “em plena brotação de meus pecados”, Lacan (1958-1959/2016) observa que Hamlet é colocado numa posição de dívida perante o Outro, ou melhor, a dívida do Outro é passada para ele, como uma herança absoluta, uma dívida não paga e que precisa ser quitada. Essa dívida comparece como algo que o próprio rei não pagou e, por isso, ela comparece como algo absoluto para Hamlet. É ele quem precisa

¹¹ Lacan refere-se, no original em inglês, à famosa fórmula “Ser ou não ser: eis a questão” (SHAKESPEARE, 2015, p. 111), proferida por Hamlet no momento em que se encontra no dilema maior da peça: deve ou não deve matar o rei Cláudio, usurpador do trono de seu pai?

pagar. Puro ordenamento do supereu cruel: “Hamlet não pode pagar a dívida do pai, mas também não pode deixá-la sem ser paga, alguém tem que acertar essas contas. Hamlet, então, carrega o peso dos pecados do pai.” (CARAMORE, 2004, p. 25). Dívida de sangue, que Hamlet é inclinado a pagar, ordenamento superegoico ao gozo, que tem como resultado o destino de fracasso, em que Hamlet se entrega em sacrifício. A dívida é impagável. Sendo assim,

Esse pai não dá a Hamlet as proibições da lei, que poderiam fazê-lo sustentar seu desejo. O pai que seria o assegurador da lei, aparece a Hamlet como aquele que está em falta com a lei, possuidor de uma dívida, a dívida do crime de existir, isso traz consequências, comprometendo a posição desejante de Hamlet. Isso porque a lei aqui, é a lei da castração, que ao indicar a incidência da falta, possibilita ao sujeito assumir sua posição desejante. (CARAMORE, 2004, p. 26-27)

Além disso, Lacan indica que, além do imperativo superegoico vindo do fantasma do pai, Hamlet encontra-se ligado a Gertrudes, sua mãe: “Embora, por estar recalcado, ele não possa sentir esse desejo, embora esteja efetivamente separado dessa mãe, é, no entanto, incontestável que para ele conta o fato de estar fixado a ela; essa é a coisa mais certa e mais aparente do papel de Hamlet.” (LACAN, 1958-1959/2016, p. 301). O autor refere-se ao desejo primordial pela mãe, que podemos observar no início do Édipo, que, como observamos com Freud, em sua “Interpretação dos sonhos”, está recalcado. Diante dessas duas tendências (o imperativo superegoico do pai e o desejo de proteger a mãe, por esta ter casado com o assassino), Lacan (1958-1959/2016) aponta que Hamlet é levado para o mesmo objetivo: matar Cláudio e, mesmo assim, ele permanece impossibilitado de realizar tal ato. Por quê?

Lacan (1958-1959/2016) constata que é pelo motivo de Hamlet estar numa posição problemática em relação ao seu desejo: “não teremos como deixar de perceber que aquilo com que Hamlet tem de lidar, e o tempo todo, aquilo com que se debate, é um desejo, mas que está muito longe de ser o seu. Considerando-o ali onde está a peça, é o desejo não *por* sua mãe, mas *de* sua mãe.” (p. 303, grifos do autor). Ou seja, ele não está simplesmente à mercê do desejo edipiano de incesto, mas de um desejo que se articula alhures, ou seja, do desejo de sua mãe pelo assassino de seu pai. Hamlet cede diante desse desejo, num momento quando o seu próprio não tem espaço: “O desejo da mãe recupera, então, para ele, o valor de algo que não poderia de jeito nenhum ser dominado, cerrado, encerrado.” (LACAN, 1958-1959/2016, p. 304). É desejo do Outro, que aniquila o movimento do sujeito, o impede de desejar. Lacan situa: “*Uns dizem que ele não quer; ele diz que não consegue; a questão é que ele não pode querer.*” (LACAN, 1958-1959/2016, p. 300, grifos do autor). Não pode querer por estar à mercê de um desejo que não é dele e não consegue localizar-se nele: é aí que se

encontra seu dilema. Sendo assim, “Só quando Hamlet reencontrar o vigor do seu desejo, que seu ato se tornará possível.” (CERAMORE, 2004, p. 30).

Nesse momento, enuncia-se a fórmula de Lacan: “*o desejo do homem é o desejo do Outro.*” (LACAN, 1958-1959/2016, p. 309, grifo do autor), que, reportando-nos ao nosso tema aqui empreendido, segundo Leite (1991), pode ser lido como ““O que o diabo me deseja?”” (p. 145), visto que podemos pensar o demônio ocupando este espaço onde a lei absoluta se articula num momento anterior ao próprio sujeito, no campo onde o sujeito mesmo se forma, por sinal. Essa lei absoluta, situamos, é o que se torna impossível para o sujeito equacionar.

Leite (1991) ainda apresenta que esta afirmação pode ser pensada justamente em articulação ao que discutimos no primeiro capítulo, sobre a formação do psiquismo a partir do juízo de atribuição, ou seja, que atribui um valor de bom e mau para as coisas, expulsando o que é considerado mau, por comportar experiências de desprazer, não aceitas pelo Eu. Um “fora”, que é tomado como demoníaco pelo sujeito. Essa ideia de ter algo “fora”, um “não-Eu”, que constitui um “dentro”, ou seja, o Eu, “se articula à proposta lacaniana do ‘estado do espelho’, onde o Outro é o constituinte da função do Eu.” (LEITE, 1991, p. 145). Esse “fora”, no entanto, tem sua importância na formação do próprio sujeito, mas o que estamos discutindo aqui é justamente quando este não tem condições de se articular como tal, por tomar este fora como um campo absoluto sobre si e que retorna na figura do destino irremediável. Do próprio demoníaco. Por isso o Outro se articula à figura do demônio: figura tomada como absoluta, portadora do desejo do próprio sujeito.

Lacan (1958-1959/2016), então, estabelecendo esta relação do sujeito com o Outro, observa que, num primeiro momento, o Outro, como o campo que vai formar o próprio sujeito, ou seja, o campo dos significantes, veicula um discurso que vai submeter a necessidade do sujeito à demanda deste Outro: “O discurso desse Outro tem, portanto, o poder de estruturar a tensão e a intenção humanas na fragmentação significativa.” (p. 305). Lacan prossegue e diz que, dentro desse discurso do Outro, o que o sujeito precisa fazer é situar-se ante a demanda do Outro, que quer tudo do sujeito e, inclusive, o *despedaça*:

Tendo a demanda do Outro necessariamente despedaçado e fraturado o sujeito, toda a localização do sujeito por ele mesmo deve passar por essa etapa fundamental na qual o que se torna seu discurso prossegue para além do Outro. É aí que o sujeito se interroga sobre o que se chama seu *will*, seu querer, sua vontade própria, ou seja, sobre o que é para ele mais problemático – como nós, analistas, sabemos –, a saber, o que ele realmente deseja. (LACAN, 1958-1959/2016, p. 305-306)

Até aqui, na discussão com a tragédia de Hamlet, não apresentamos nada de muito diferente do que já temos discutido neste trabalho. Temos, de modo análogo ao drama de Riobaldo, a submissão ao Pai absoluto, como herança impossível de ser equacionada. O desejo do sujeito neste momento não está bem localizado, pois se encontra nas mãos do Outro, como saber absoluto sobre este sujeito, que ordena ao gozo. Onde está a chave para pensarmos o passo em direção à ética tanto em Hamlet quanto em Riobaldo? O passo além do Pai cruel. Além do Outro. Além daquilo que o demônio impôs como exigência ao pactário.

Começamos a tratar no tópico anterior a possibilidade para Riobaldo, no momento em que passou a tomar a figura de Joca Ramiro de outra forma, tornando-o um pai “incerto”, e não mais absoluto, sendo a consequência do avanço da intelectualidade, que possibilitou seu nome ser levado adiante. Isso, porém, ainda não é o suficiente. Precisamos ainda especificar em que aspecto, no romance, foi possível a Riobaldo, com esse novo tratamento dado à figura paterna, ir ao encontro de seu desejo. Por isso estamos acessando a discussão com o Hamlet. Nesse ponto que paramos do argumento de Lacan é que poderemos começar a finalmente situar o aspecto que nos interessa. Continuemos com sua tese.

Mendes (2007) nos indica que é pela via do Nome-do-Pai que será possível ao sujeito ir além do Outro, barrar o ordenamento ao gozo absoluto e ter acesso ao seu desejo. Lembremos: conforme discutimos no capítulo anterior, o Nome-do-Pai é o significante da função paterna, aquele que, com sua lei, permite o advento do sujeito desejante, ou seja, “Constituí assim um grilhão de elos imponderáveis que tem o efeito de submeter os filhos à Lei, ao mesmo tempo, em que lhes permite aquela entrada de fininho pela porta do desejo” (MENDES, 2007, p. 156). Para isso, é necessário, ainda segundo Mendes (2007), que o pai esteja morto e sustente esta posição vazia, o falimento que leva à singularidade, conforme situamos com o pai de “A terceira margem do rio”. O que acontece com Hamlet, pelo contrário – e daí a sua dificuldade em ir ao ato – é que “vemos esse pai que nunca termina de morrer, que não coloca em cena a castração.” (CARAMORE, 2004, p. 27). Castração que comparece como a possibilidade de articular a lei e o desejo, condição para o sujeito advir.

Pensemos que, de início, conforme situamos, o sujeito é indiferenciado do Outro, se submetendo completamente à sua vontade. Lacan (1958-1959/2016) define que o Outro é o lugar da verdade e é neste lugar que se articula a própria fala. A esse lugar o sujeito sempre faz referência, sendo o campo do significante. No entanto, essa referência ao Outro se prolonga para além dele, “para se constituir a pergunta: *O que eu quero?* Mais exatamente, a pergunta dirige-se aqui ao sujeito, e sob uma forma já invertida: *O que você quer?*” (LACAN, 1958-1959/2016, p. 317, grifos do autor). Segundo Leite (1991), essa pergunta evidencia o

sujeito como faltante, dado que depende do Outro para assim desejar, ou seja, o sujeito está ligado a este Outro, que o causa. O autor indica que este é o primeiro momento da relação com o Outro, o momento da alienação. Nesse momento, o Outro é completo. No entanto, precisemos:

Dessa forma, a primeira operação que Lacan construiu a partir dessa categoria de alienação é a que constitui o sujeito como produzido por um significante faltante. A alienação faz com que o sujeito enfrente um Outro, de tal maneira que, desse encontro, se produza um sujeito faltante, um significante a menos no corpo do Outro, a linguagem. Se o sujeito é um significante a menos, esse Outro, então, não é completo, pois está esvaziado de um significante, o sujeito. Assim, o Outro também é marcado por uma falta (LEITE, 1991, p. 157-158)

Desse modo, diante do questionamento do desejo ao Outro, o sujeito não obtém resposta, porque o Outro também não o sabe, pois é barrado, incompleto (CARAMORE, 2004). É a partir dessa ausência de resposta do Outro sobre o próprio desejo, na constatação de que “não há Outro do Outro.” (LACAN, 1958-1959/2016, p. 322), ou seja, a partir do momento em que o sujeito constata que o Outro não é completo – reconhecendo que é possível a ele, apesar de se constituir a partir desse Outro, ir além dele –, finalmente encontrar os caminhos de seu desejo: “Não há no Outro nenhum significante que possa, conforme o caso, responder pelo que sou.” (LACAN, 1958-1959/2016, p. 322). Mas afinal, qual é este significante que falta ao Outro, que o impede de responder e permite o sujeito encontrar os caminhos para o desejo?

Lacan (1958-1959/2016) nos responde: esse significante que o Outro não possui “é justamente aquele que lhes concerne. É esse mesmo que vocês colocam em jogo na medida em que, pobres bobinhos, acham-se, desde que nasceram, capturados nessa bendita questão do *logos*. Ou seja, a parte de vocês que, envolvida nisso, é sacrificada.” (p. 323). Sacrificada simbolicamente como condição para o acesso ao desejo, Lacan apresenta: o *falo*, significante do desejo, que é sacrificado em Nome-do-Pai, como via de acesso à Lei, que regula o próprio desejo:

No encontro com a lei paterna, a criança é confrontada com a castração, que é a introdução de um corte simbólico, concernente a um objeto imaginário. Lacan fala sobre a metáfora paterna, que é a operação de substituição do significante do desejo da mãe pelo significante do Nome-do-Pai, que resulta na inscrição da lei da castração no Outro e na produção da significação fálica. Através da metáfora paterna, o falo passa de objeto imaginário a significante, o falo deixa de ser objeto de desejo da mãe para ser o significante do desejo do Outro. (CARAMORE, 2004, p. 45)

Não entraremos nos pormenores desta discussão, pois, lembremos, já discutimos esta relação do sujeito com o significante fálico no capítulo anterior (tópico 2.1.1), quando a

inclusão da função paterna na relação dual entre a mãe e a criança institui a lei e permite o acesso ao desejo. É justamente neste aspecto, conforme discutimos anteriormente com Lacan (1956-1957/1995), que o Nome-do-Pai se articula, ou seja, marcando a falta, o corte: a própria castração, onde, na rivalidade com o pai, se abre mão do falo – este objeto imaginário, que se apresenta como o objeto desejado pela mãe, o que leva a criança a tomá-lo como via de acesso absoluto a ela, na relação indiferenciada primeira – como condição para o acesso à singularidade do desejo, na inclusão da metáfora paterna. Com isso, porém, Mendes (2007) nos lembra: “o acesso ao desejo também leva o sujeito a se deparar com a Lei cujo efeito é, paradoxalmente, o recalçamento do desejo: o que a realização do desejo visa é a completude. Deseja-se o que falta.” (p. 156).

Nisso que falta, que o Nome-do-Pai vai ser o pivô, o sujeito (aqui, o neurótico) vai projetar sua fantasia, numa tentativa de velar a castração do Outro, ou seja, a própria falta constituinte da estrutura, a qual o sujeito se forma (CARAMORE, 2004). Esta fantasia, segundo Leite (1991), estará amparada por um objeto, que, porém, não existe na realidade, apenas na “ilusão”. Esse objeto é o que Lacan situou como objeto *causa* do desejo – ou objeto *a* (MENDES, 2007), objeto que é impossível de ser encontrado: “O ‘a’ seria o objeto que, ilusoriamente, completaria a falta significante do sujeito. A fantasia seria sempre uma ilusão de completude, onde cada um pensa ter encontrado o que sempre quis, por supor não lhe faltar mais nada.” (LEITE, 1991, p. 159).

Esse objeto, ainda segundo Leite (1991), demarcaria a separação, segundo momento da relação do sujeito com o Outro, mas separação justamente como a emergência do sujeito como tal: que tem o Outro como sua causa, indo, em determinado momento, além dele, em busca do *a*, ou seja, seu desejo: “seria, literalmente, um parto, ou seja, o nascimento do sujeito. Produz-se uma separação de qualquer coisa que corresponde a um si mesmo, qualquer coisa que sairá do sujeito como uma parte perdida.” (LEITE, 1991, p. 160), como marca singular do sujeito, marca do *a*, causa do desejo. Mas e Hamlet? No ponto em que paramos de nossa discussão, ele ainda se encontrava à mercê do Outro. Como é possível para ele ir além?

Situamos com Caramore (2004) que o pai de Hamlet tinha uma dívida impagável, que foi transmitida a Hamlet e isso o colocou diante do imperativo superegoico: o pai não transmitiu a lei por meio da castração, como Nome-do-Pai. A chave para essa discussão e para a resolução do problema de Hamlet se apresenta quando Lacan aponta que “Se, do lado do morto, daquele que acaba de desaparecer, não se cumpriu algo designado como ritos, surgem então aparições singulares.” (LACAN, 1958-1959/2016, p. 360-361). Isso, segundo o autor,

explicaria a aparição do fantasma do pai de Hamlet, uma vez que, na peça, os ritos fúnebres não foram cumpridos de forma adequada. Isso, então, coloca Hamlet diante de um luto incompleto (CARAMORE, 2004), ou um “luto suspenso”, conforme situamos no capítulo anterior, na discussão com Gerez-Ambertín (2006).

Já discutimos de forma pormenorizada as consequências que o luto suspenso tem para um sujeito: completa submissão à ordem cruel do supereu, como eco do pai primevo, que leva à impossibilidade da produção de uma resposta singular. É o que vimos com Riobaldo e também estamos vendo com Hamlet. A chave para a resolução deste problema e que dará condições para ambos os protagonistas acessarem o desejo é, justamente, segundo Caramore (2004), passarem por um luto até o seu final. Esse luto, no entanto, não é luto de qualquer coisa, prossegue a autora: é o luto do falo, tornando-o significante do desejo, instituindo, desse modo, a falta:

E a castração seria o luto do falo, que permite o sujeito passar da demanda ao desejo. É necessário mudar o estatuto do falo, tirá-lo da posição de referência a completude imaginária, tornando-o indicador da falta, que possibilita a relação do sujeito ao objeto. Essa mudança na relação ao falo indica a posição de privação do sujeito. A posição do sujeito no nível da privação é de não ser o falo. Essa posição autoriza o sujeito tornar-se sujeito do desejo. (CARAMORE, 2004, p. 37)

Ou seja, apenas marcando a falta, insígnia da castração, fazendo o luto do objeto ideal, o demarcando como impossível, que se torna possível para o sujeito receber a herança paterna não como ordenamento absoluto, mas como dom, para dele se utilizar e ir ao caminho de seu desejo. O luto também se dá no nível da imagem ideal do pai, que submete, dando espaço assim para se estabelecer o pai com a marca da lei simbólica, que permite o movimento. É justamente neste ponto que Hamlet e Riobaldo se encontram: como ambos fazem esse luto? Do que se trata esse objeto? Teremos com Hamlet, conforme situado por Lacan (1958-1959/2016), o luto pela personagem Ofélia, figura importante na resolução do drama da peça shakespeariana, conforme observaremos a seguir. De modo análogo, situamos para Riobaldo o luto pela personagem Diadorim, que também se colocará enquanto uma figura central no romance e durante toda a narração do protagonista do romance. Para finalizarmos a nossa discussão neste trabalho, voltaremos ao “Grande Sertão: Veredas” pela última vez, de modo a determinar, finalmente, o além do Pai de Riobaldo, ainda amparados pela discussão de Lacan com o Hamlet: o luto do falo e o reestabelecimento do objeto como causa do desejo.

4.4 Diadorim e Ofélia: a tragédia do desejo¹²

A partir de agora, comecemos situando a personagem Ofélia, para então prosseguirmos com nossa discussão. Ofélia, segundo a peça shakespeariana, é filha de Polônio, conselheiro do rei Cláudio, e irmã de Laertes. É o interesse amoroso do protagonista, o príncipe Hamlet, e, segundo Lacan (1958-1959/2016), a personagem que permitirá compreendermos a relação de Hamlet com seu desejo: “é um elemento de articulação essencial no percurso que faz Hamlet ir para o que chamei da última vez de a hora de seu encontro mortal, seu encontro marcado com o ato que, de certa forma, ele executa a despeito de si mesmo.” (p. 330), ou seja, o ato de matar o rei Cláudio e vingar seu pai. Prossigamos com as formulações de Lacan sobre isto para então acessarmos o “Grande Sertão: Veredas”.

Lacan (1958-1959/2016) prossegue em sua discussão e aponta que Ofélia ocupa para Hamlet a posição de objeto do desejo, que estará recoberto pela fantasia: um objeto imaginário, que sustentará a fantasia enquanto tal, “a fantasia sendo o suporte, o substrato imaginário do desejo, já que este se distingue da demanda e também da necessidade.” (LACAN, 1958-1959/2016, p. 333). Ou seja, Ofélia será para Hamlet o suporte de seu desejo e vai sustentar a fantasia de completude em relação a este desejo. Sendo assim,

Esse outro que o objeto do desejo é cumpre uma função que define o desejo nessa dupla coordenada que faz com que ele não vise – não, não vise mesmo – ao objeto de uma satisfação de necessidade, mas a um objeto já relativizado, quer dizer, posto em relação com o sujeito, e nomeadamente o sujeito presente na fantasia. (LACAN, 1958-1959/2016, p. 335)

Esse apontamento é importante porque é a partir dele que poderemos compreender, mais à frente, a posição do sujeito diante do objeto no momento em que a fantasia vacila. O objeto, nesse sentido, sustenta o próprio sujeito na lógica do desejo e encontrará um destino interessante quando a fantasia vacilar. Este lugar que é posicionado o objeto ocorre porque, ainda com Lacan (1958-1959/2016), este objeto é o que ocupará a posição daquilo que o sujeito foi privado, ou seja, o falo, marca da falta constituinte da própria lógica do desejo, que a fantasia tentará tamponar, conforme discutimos pouco antes.

É a partir daí, então, que Lacan (1958-1959/2016) apresentará três tempos da relação de Hamlet com o objeto Ofélia e que serão importantes para compreender a sua “tragédia do desejo”. Após o encontro de Hamlet com o espectro, Ofélia é a primeira pessoa a

¹² “Tragédia do desejo” é o modo como Lacan, em seu seminário “O desejo e sua interpretação”, refere-se ao drama de Hamlet em relação à personagem Ofélia e que aqui estamos situando também com Riobaldo em relação a Diadorim. Entenderemos o porquê dessa nomenclatura no decorrer deste tópico.

quem ele encontra. Sobre este encontro, temos apenas a descrição dela, Ofélia, que, amedrontada, o narra ao seu pai, Polônio:

Senhor, eu estava costurando em meu quarto
 Quando o nobre Hamlet, o casaco desatado,
 Cabeça descoberta e meias desligadas,
 Caídas como argolas junto aos tornozelos,
 Branco como sua blusa, os joelhos se batendo,
 E com um olhar de aparência miserável
 De alguém que foi expulso do fundo infernal
 Para falar de horrores, surgiu à minha frente.
 [...]
 Tomou-me pelo pulso e me pegou com força.
 E colocando a mão, assim, por sobre a testa,
 Ele põe-se a escutar de tal modo meu rosto
 Como quem vai pintá-lo. Assim ficou um tempo,
 E, enfim, quando mexi levemente meu braço,
 E ele ergueu e baixou a cabeça três vezes,
 Soltou um suspiro tão mísero e profundo
 Que pareceu estremecer o corpo inteiro
 Consumindo seu ser. Então ele me larga,
 E com a cabeça voltada para o ombro
 Pareceu avançar sem auxílio das vistas,
 Pois buscou o exterior como quem anda às cegas,
 E até o final fixou a luz do olhar em mim. (SHAKESPEARE, 2015, p. 86)

Ofélia fica abalada diante da abordagem tão indelicada de Hamlet, afinal, segundo ela, antes disso, Hamlet estaria “Mostrando sua afeição por mim.” (SHAKESPEARE, 2015, p. 70). Do que se trata isso? Lacan designa nessa cena o primeiro momento da relação de Hamlet com o objeto. Num momento preliminar, Ofélia era idealizada por ele, quando este a prometia amores e outras coisas. No entanto, esse encontro denota, “uma tomada de distância em relação ao objeto como que para proceder a uma identificação qualquer agora difícil, uma vacilação em presença do que até então era para ele objeto de exaltação suprema.” (LACAN, 1958-1959/2016, p. 343). A este primeiro momento, Lacan (1958-1959/2016) dá o nome de *estranhamento* em relação ao objeto: “Ele se aproxima e se afasta de Ofélia, tentando tomar uma distância em relação a este objeto agora *unheimlich*, que produz mal-estar, e o que era familiar se torna inquietantemente estranho.” (CARAMORE, 2004, p. 36).

Sendo assim, lembremos com Freud, em seu brilhante texto “O inquietante”, publicado pela primeira vez no ano de 1919, que o *unheimlich* (inquietante, infamiliar, estranho...¹³) é justamente um elemento que se apresenta como “estranhamente familiar” ao

¹³ O termo *unheimlich*, utilizado por Freud no original em alemão, ganhou diversas traduções para o português. “Estranho” refere-se à primeira tradução do termo, que encontramos nas edições da Editora Imago das Obras Completas do autor. Por sua vez, “Infamiliar” é outra das traduções, que encontramos nas edições da Editora Autêntica, que foram denominadas Obras Incompletas. O termo “Inquietante”, que aqui estamos utilizando majoritariamente, é a tradução realizada na edição das Obras Completas da Editora Companhia das Letras, por meio da qual tivemos acesso ao escrito.

sujeito e causa angústia. Estranhamente familiar porque aquele elemento foi rechaçado do psiquismo, mas quando emerge novamente à consciência, causa angústia justamente por antes ter feito marca nesse psiquismo. (FREUD, 1919/2010d). É inquietante justamente por parecer estranho, mas, ao mesmo tempo, comportar certa familiaridade ao sujeito, como se antes já estivesse se feito presente. A rigor, de fato se fez presente, mas foi rechaçado. O autor ainda acrescenta: “o efeito inquietante é fácil e frequentemente atingido quando a fronteira entre fantasia e realidade é apagada, quando nos vem ao encontro algo real que até então víamos como fantástico, quando um símbolo toma a função e o significado plenos do simbolizado” (FREUD, 1919/2010d, p. 364).

É justamente diante da aparição do fantasma do pai que, segundo Lacan (1958-1959/2016), a fantasia de Hamlet vacila, e isso acontece no momento em que “algo da estrutura imaginária da fantasia, ($\$ \diamond a$), consegue se comunicar com o que chega bem mais facilmente ao nível da mensagem, $s(A)$, a saber, a imagem do outro, $i(a)$, na medida em que é meu próprio eu o que se situa por baixo da mensagem.” (LACAN, 1958-1959/2016, p. 343-344). Ou seja, o objeto, que antes ocupava a posição de completude na fantasia do sujeito, agora desvela algo que o sujeito tenta afastar de si: aí o *unheimlich*, o estranhamento diante do objeto, que agora desvela algo “estranhamente familiar” ao sujeito: algo fora do que consegue equacionar, mas ainda tem efeitos sobre si.

Esse momento “ocorre quando algo da fantasia estabelece comunicação com a imagem do outro, e nesta imagem podemos ver nosso próprio eu, ficando comprometidos os limites imaginários entre o sujeito e o objeto. A estrutura da fantasia subitamente se rompe.” (CARAMORE, 2004, p. 36). Aqui se trata do outro com letra minúscula, ou seja, o outro enquanto semelhante, o próximo, não do Outro, que diz respeito ao campo significante, do inconsciente, que situamos anteriormente. Com isso, o desejo de Hamlet encontra-se numa problemática: a fantasia vacila e o seu desejo encontra-se desarticulado. Ele ainda está submetido ao desejo do Outro. Voltemos ao “Grande Sertão”.

Tentaremos situar a personagem Diadorim de modo análogo à posição ocupada por Ofélia na lógica do desejo. Para isto, voltemos na narrativa para o primeiro encontro de Riobaldo com Diadorim. Segundo o narrador, “Foi um fato que se deu, um dia, se abriu. O primeiro.” (ROSA, 2015, p. 92). Sendo o primeiro, foi um fato que abriu a própria experiência de Riobaldo, que se fez como marca fundamental do encontro com seu desejo, o marcando por toda a vida (CANDIDO, 2000). Observemos: neste ponto, Riobaldo ainda é um adolescente, “devia estar com uns quatorze anos, se.” (ROSA, 2015, p. 92), período em que teve seu primeiro encontro com o também jovem Diadorim. Decorreu no porto do Rio-de-

Janeiro, que “dali abaixo meia-légua, entra no São Francisco, bem reto ele vai, formam uma esquadria. Quem carece, passa o de-Janeiro em canoa – ele é estreito, não estende de largura as trinta braças. Quem quer bandear a cômodo o São Francisco, também principia ali a viagem.” (ROSA, 2015, p. 92-93).

Riobaldo estava acompanhado de sua mãe, Bigrí, e foram ao de-Janeiro para pagar uma promessa feita pela mãe, por conta de uma doença que o narrador acabara de se curar. Curado, então, era ele quem devia cumprir tal promessa, feita em seu nome:

[...] eu carecia de tirar esmola, até perfazer um tanto – metade para se pagar uma missa, em alguma igreja, metade para se pôr dentro duma cabaça bem tapada e breada, que se jogava no São Francisco, a fim de ir, Bahia abaixo, até esbarrar no Santuário do Santo Senhor Bom-Jesus da Lapa, que na beira do rio tudo pode. (ROSA, 2015, p. 93)

Riobaldo foi ao lugar algumas vezes, com o objetivo de arrecadar o dinheiro para a promessa e, nessa vez que ele relata, de repente, avista: “vi um menino, encostado numa árvore, pitando cigarro. Menino mocinho, pouco menos do que eu, ou devia de regular minha idade.” (ROSA, 2015, p. 94). Neste ponto da leitura, não sabemos de quem se trata o Menino – Riobaldo só se refere a ele com este codinome neste momento –, só ficamos sabendo que se trata de Diadorim num momento posterior, quando Riobaldo, cerca de vinte e cinco páginas à frente na construção do romance, reencontra-se com Diadorim já adulto e o reconhece como sendo o Menino do de-Janeiro. Situamos isso logo de saída, no entanto, pois é importante para a nossa discussão reconhecer Diadorim na figura do Menino misterioso. Prossigamos.

Riobaldo, ao encontrar com o Menino-Diadorim e ter sua primeira conversa com ele, relata o que sente ao tê-lo em sua presença: “Mas eu olhava esse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu não tinha sentido.” (ROSA, 2015, p. 94). Após isso, apesar do medo, o narrador atravessa de canoa o São Francisco, juntamente com o Menino. Isso o arrebatava, e ele assim o evidencia: “eu aguentei o aque do olhar dele.” (ROSA, 2015, p. 97). Sobre o neologismo *aque*, Martins (2001) define que se trata de um magnetismo: Diadorim atraía Riobaldo profundamente. Este acontecimento foi um fato primeiro, que abriu sua experiência, como nos revela o narrador. Desse modo, segundo Fernanda Machado (2007), o rio São Francisco pode ser apreendido também como um personagem no romance, “que chega a ser confundido com o próprio narrador [...]. Com isso, a outra banda do rio pode remeter à nova fase na vida de Riobaldo, determinada pelo (re)encontro com Diadorim.” (MACHADO, 2007, p. 49).

Esta experiência primeira, acompanhando Mendes (2007), se apresenta como uma experiência impossível de equacionar por completo, algo da ordem do real, impossível de ser

abarcada completamente pelo simbólico, devido aos mistérios implicados na própria figura de Diadorim, que, segundo Nunes (1994), “é, ao mesmo tempo, divino e diabólico. É ele quem, ainda menino, ensina Riobaldo a ver a beleza que vai pelo mundo. Mas no instante em que ilumina a alma do companheiro, marca-lhe sombriamente o destino.” (p. 129). Diadorim deixa um “resto” inassimilável e marca o destino de Riobaldo, destino este que é tomado como absoluto. Observemos a descrição da relação que, num primeiro momento, tinha com Diadorim, já em seu reencontro anos depois:

Aquele mandante amizade. Eu não pensava em adiação nenhuma, de pior propósito. Mas eu gostava dele, dia mais dia, mais gostava. Diga o senhor: *como um feitiço?* Isso. Feito coisa feita. Era ele estar perto de mim, e *nada me faltava*. Era ele fechar a cara e estar tristonho, e eu perdia meu sossego. Ela ele estar por longe, e eu só nele pensava. E eu mesmo não entendia então o que aquilo era? Sei que sim. (ROSA, 2015, p. 129, grifos nossos)

Diadorim o enfeitiça. Quando ele estava perto *nada faltava* a Riobaldo. A partir desse momento, Diadorim é idealizado por Riobaldo, que o toma como figura de amor, que está ali para completar aquilo que lhe falta: objeto do desejo, recoberto pela fantasia e que o sustenta enquanto sujeito diante de seu desejo: “amor que tinha um quê de paradisíaco, de idílico, e algo de ameaçador, escondendo o encanto noturno e proibido de uma felicidade enganosa, que se esfumou, em meio ao sangue das guerras de vingança, como se evaporam as simulações do Maligno.” (NUNES, 1994, p. 129-130). Precisemos ainda mais a posição ocupada por Diadorim.

Conforme apontamos, esta ilusão de completude dada a outrem é fruto da fantasia. Estaria a figura de Diadorim recoberta por esta fantasia para Riobaldo? Certamente, visto que a imagem de Diadorim, como objeto do desejo, será construída e idealizada na fala de Riobaldo nesse primeiro momento: como aquela que completará aquilo que lhe falta, sendo isto o funcionamento da fantasia em busca de satisfação pulsional: “Enquanto resposta ao confronto com o inconcebível, tem uma função limiar entre o simbólico e o real. Arcabouço imaginário da satisfação pulsional do sintoma, ou do desejo nos devaneios, a fantasia é o pivô entre trauma, gozo e subjetivação.” (MIELI, 2013, p. 132).

Lembremos, no entanto: este objeto apenas *ilusoriamente* completa a falta do sujeito. E é a partir de agora que será possível perceberemos isso e articular a primeira fase da relação com o objeto, tal qual apontada por Lacan com Hamlet em relação a Ofélia. Em Guararavacã do Guaicuí, lugar mítico que já mencionamos, que os jagunços pararam para descansar – e também onde receberam a notícia do assassinato de Joca Ramiro –, Riobaldo encontra-se extasiado pela presença de Diadorim:

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 que em mim escorreu figurava diferente, um Diadorim assim meio singular, *por fantasma*, apartado completo do viver comum, desmisturado de todos, de todas as outras pessoas – como quando a chuva entre-onde-os-campos. 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*. (ROSA, 2015, p. 242, grifos nossos)

Um Diadorim meio singular, que figurava como um fantasma, como uma “ilusão”, podemos dizer. A figura de Diadorim, neste momento, parece começar a vacilar para Riobaldo, que reconhece: era um fantasma, uma fantasia: “não era de verdade”. Riobaldo prossegue dizendo: “Eu tinha gostado em dormência de Diadorim, sem mais perceber, fofo dum costume.” (ROSA, 2015, p. 242). Isso demonstra a ambivalência de Riobaldo diante de Diadorim. Gostou dele em dormência, apenas em sonho, em fantasia. Lembremos, ao início da narrativa, que Riobaldo chegou a sonhar com Diadorim: “Noite essa, astúcia que tive uma *sonhice*: Diadorim passando por debaixo de um arco-íris. Ah, eu pudesse mesmo gostar dele – os gostares...” (ROSA, 2015, p. 53, grifo nosso).

Para reafirmar esta construção, destacamos o neologismo usado na passagem acima, *sonhice*, que é “Sonho, devaneio. // O suf.[ixo] **-ice** acentua o caráter de irrealidade do subst.[antivo] N.L. de Castro vê uma associação de **sonho + tolice** e entende o sent.[ido] de ‘sonho tolo’, o que parece pouco plausível.” (MARTINS, 2001, p. 466, grifos da autora). Desse modo, podemos dizer que Riobaldo, ao expressar o desejo por Diadorim, que figura em seu sonho como uma irrealidade, como algo que ele gostaria de poder realizar, ou até mesmo como uma tolice, na possível interpretação observada na definição do termo *sonhice* dada por Martins, o coloca como algo quase que impossível, o que se expressa em seu próprio discurso, de algo que parece nunca poder alcançar, por ter um caráter proibido. Diadorim está recoberto com a fantasia de Riobaldo.

É nesse momento, então, ao constatar o “falso” Diadorim, que Riobaldo levantou, “acordou” do sonho e foi “por uma precisão de certificar, de saber se era firme exato.” (ROSA, 2015, p. 242). Chega mais perto de Diadorim, que estava na beira de uma fogueira: “Olhei bem para ele, de carne e osso; eu carecia de olhar, até gastar a imagem falsa do outro Diadorim, que eu tinha inventado.” (ROSA, 2015, p. 242). A fantasia vacila e Riobaldo vacila diante do objeto. É o mesmo jogo de vai e vem na relação com o objeto do desejo. Nisso, Riobaldo afirma: “Nego que gosto de você, no mal. Gosto, mas só como amigo!...” (ROSA, 2015, p. 243). Riobaldo nega que gosta de Diadorim, um amor que está *no mal*, amor mesmo que vem do demônio: “o amor assim pode vir do demo? Poderá?! Pode vir de um-que-não-

existe? Mas o senhor calado convenha. Peço não ter resposta; que, se não, minha confusão aumenta.” (ROSA, 2015, p. 123). Amor do demo: encontro com o *unheimlich*, o “estranho familiar”, que faz Riobaldo vacilar diante do próprio desejo, ao se ver como portador daquilo que quer negar: é dele ou do demônio? Primeiro tempo da relação com o objeto. Sobre isto, M. D. Magno nos aponta:

Entre Riobaldo e Diadorim se intromete a superfície refletora de um espelho. Um no outro se espelha, no regime que é o de *todo* amor – o regime narcísico. Para Riobaldo, Diadorim é esse outro (*a*) que ele tem composto como seu próprio retrato (e por isso amado). Reflexo de Riobaldo, na relação dual transada pelo espelho, Diadorim é sua imagem e semelhança, imaginariamente suposta relação biunívoca com o primeiro, suscitando seu aprisionamento numa paixão (de ignorância) que desconhece a *dissimetria* que os difere e os separa. (MAGNO, 1985, p. 47, grifos do autor)

Eis o apontamento lacaniano do primeiro tempo da relação com o objeto: o momento que a fantasia vacila e a fronteira imaginária entre o sujeito e o objeto se desfaz e daí comparece algo que ao sujeito se apresenta como *unheimlich*. Diadorim e Riobaldo são um espelho, segundo Magno (1985), imagem e semelhança. Ao se ver no outro, enquanto identificado a ele, daquele que outrora ocupara a posição idealizada de amor, Riobaldo recua, rechaça o objeto, pois “Se Diadorim é Riobaldo enquanto sintoma, isto é, se Diadorim é o sintoma de Riobaldo, por outro lado, Diadorim enquanto objeto, é dissimétrico de Diadorim enquanto sintoma. Diadorim é ‘paradoxal’ [...]. E é isto que Riobaldo não saca.” (MAGNO, 1985, p. 48). E é justamente por estar preso a este “sintoma” que, segundo Magno (1985), Riobaldo sofre. Neste momento, ele não encontra a posição de seu desejo. A tragédia se dará nesse sentido.

Voltando à discussão de Lacan (1958-1959/2016) com “Hamlet”, o autor aponta que, após este primeiro momento, Ofélia passa a ser rejeitada pelo protagonista: “Ofélia que antes era objeto de amor, integrado ao quadro narcísico de Hamlet, aparece como imagem do outro, e assim fora dele.” (CARAMORE, 2004, p. 36). Sendo assim, Lacan pontua que por aparecer fora, ocupa a posição equivalente ao que o autor pontuou que o objeto ocupava: a posição do falo, porque ele “só pode ser dado ao sujeito quando este, literalmente, se sacrifica, quando ele mesmo deixa de sê-lo, em que ele o rejeita, com todo o seu ser.” (1958-1959/2016, p. 344-345). Nesse sentido, por ser rechaçada por Hamlet, sendo, portanto, exteriorizada, Ofélia ocupa a posição de falo neste momento, demarcando o segundo tempo da relação de objeto (LACAN, 1958/1959, 2016; CARAMORE, 2004). Atentemo-nos para a cena em que Ofélia é rejeitada por Hamlet:

HAMLET Você é bela?

OFÉLIA O que quer dizer, Vossa Alteza?

HAMLET Que se você é decente e bela, sua decência não deveria permitir conversa com sua beleza.

OFÉLIA Mas a beleza, senhor, com quem poderia ter melhor comércio do que com a decência?

HAMLET Sim. O poder da beleza transformará antes a decência em cafetina do que a força da honestidade poderá traduzir a beleza em sua semelhança. Isso já foi um paradoxo, mas os tempos o comprovam. Eu a amei um dia.

OFÉLIA De fato, o senhor fez que assim acreditasse.

HAMLET Mas não devia. Enxertem a virtude na velha cepa, o sabor acre perdura. Eu não a amei.

OFÉLIA Meu engano, então, foi bem maior.

HAMLET Vai para um convento. Quê! Preferes procriar pecadores? Eu próprio sou razoavelmente honesto, mas eu poderia me acusar de certas coisas que seria bem melhor que minha mãe não tivesse parido. Sou muito orgulhoso, vingativo, ambicioso, carrego mais afrontas que pensamentos para exprimi-los, invenção para dar-lhes forma e tempo para executá-los. Que fazem tipos como eu rastejando entre a terra e o céu? Somos todos inteiros canalhas, não dê crédito a nenhum de nós. Vai, anda para o convento. Onde está seu pai?

OFÉLIA Em casa, senhor.

HAMLET Então fechem todas as portas, pra que ele faça papel de palhaço só em casa. Adeus.

OFÉLIA Oh, ajudem-no, céus clementes. (SHAKESPEARE, 2015, p. 112-113)

Em “Grande Sertão: Veredas”, podemos observar esta posição análoga na personagem de Diadorim. Pouco depois da cena em Guararavacã do Guaicuí, Riobaldo aponta: “De Diadorim eu devia de conservar um nôjo.” (ROSA, 2015, p. 261). Há diversos momentos da narrativa, tais como este, em que Riobaldo aponta o seu asco por Diadorim, por vezes em contiguidade ao amor. Esses momentos, apontamos, são pistas da posição de falo, que aqui estamos tentando situar Diadorim, no segundo tempo da relação de objeto, que é marcada, segundo Caramore (2004), por sarcasmo e crueldade, com vistas a rechaçar o objeto, mantê-lo longe. No entanto, apenas esta cena ainda não é suficiente. Mendes (2007) apresenta uma cena em específico que pode nos ajudar a situar Diadorim nesta posição.

Pouco antes da guerra final com Hermógenes, quando os jagunços estão se preparando para tal, Riobaldo relata que Diadorim “perguntou, esconso, se eu queria aquela guerra completamente.” (ROSA, 2015, p. 433). Riobaldo não entende esta pergunta, afinal, Diadorim o sabe que este era o objetivo desde o princípio: “– ‘Uai, Diadorim, pois você mesmo não é que é o dono da empreitada?!’” (ROSA, 2015, p. 433), questiona Riobaldo a Diadorim, referindo-se ao fato de que a guerra está sendo feita em nome de Joca Ramiro, pai de Diadorim. Este o responde: “– ‘Por vingar a morte de Joca Ramiro, vou, e vou e faço, consoante devo. Só, e Deus que me passe por esta, que indo vou não com meu coração que bate agora presente, mas com o coração de tempo passado... E digo...’” (ROSA, 2015, p. 433). Riobaldo não entende o que diz Diadorim, “porque naquela hora as ideias nossas estavam descompassadas surdas, um do outro a gente desregulava.” (ROSA, 2015, p. 433).

Nesse momento, então, encontra-se a cena que queremos destacar com Mendes (2007). Diadorim ainda diz a Riobaldo: “– ‘Menos vou, também, punindo por meu pai Joca Ramiro, que é meu dever, do que por rumo de servir você, Riobaldo, no querer e cumprir...’” (ROSA, 2015, p. 433). Diadorim entrega-se a Riobaldo, jura a ele a sua lealdade e amor: ele prossegue na batalha mais por Riobaldo do que propriamente por Joca Ramiro. Riobaldo, então, narra: “Nem considere. – ‘É, o Hermógenes tem de acabar!’ – eu disse.” (ROSA, 2015, p. 433). Riobaldo desconsidera o amor de Diadorim, o rejeita. Segundo Mendes:

Diadorim mirava Riobaldo, ele era alvo de seu amor. Riobaldo não percebeu. Ele agora queria glórias. Diadorim, amor. Ele agora, herdeiro do pai, ocupava o lugar do líder, era o portador do falo. Enquanto isto, Diadorim, o legítimo herdeiro, bravo guerreiro, abriu mão de sua herança, abriu mão de ter o falo. Não o queria e foi bem longe na disposição de pagar o preço pela perda da herança. Queria antes *receber* o falo de Riobaldo ou *ser* o falo para este. (MENDES, 2007, p. 165, grifos da autora)

A partir disso, em nossa construção, então, ao ser rejeitado, Diadorim ocupa a posição de falo para Riobaldo. Passado o momento da vacilação perante o objeto, que desvela algo de inquietante, há o segundo tempo: a rejeição. É neste momento que situamos este segundo tempo: “Diadorim, ia ter certas lágrimas nos olhos, de esperança empobrecida. Me mirava, e não atinei. Será que eu achasse uma devoção dele merecida trivial? Certo seja.” (ROSA, 2015, p. 433). Após este ocorrido, Riobaldo percebe o que fez: “então, quando mirei e não vi, Diadorim se desapartou de meus olhos. Afundou no grosso dos outros. Ai-de! hei: e eu tinha mal entendido.” (ROSA, 2015, p. 434). O objeto está apartado, foi tratado com crueldade. Diadorim era o falo.

Retomando a tragédia de Hamlet, situamos, por fim, o terceiro tempo, que vai permitir o sujeito encontrar-se com seu desejo. Tempo este que já antecipamos no tópico anterior: o luto do falo, como via de possibilidade para a própria castração. Como isso se apresenta na peça e, posteriormente, no romance?

Resumindo a trama da peça, no momento da conversa com sua mãe, em que Hamlet vai exortá-la para afastar-se de Cláudio – cena que destacamos no tópico anterior –, Polônio, pai de Ofélia, encontra-se no mesmo ambiente, conversando com Gertrudes antes de Hamlet chegar. Ao perceber a aproximação de Hamlet, Polônio esconde-se atrás da cortina. Durante a discussão de Hamlet com Gertrudes, Hamlet percebe a presença de alguém atrás da cortina e, precipitadamente, desfere um golpe e assim mata Polônio. Por conta da morte de Polônio, seu pai, Ofélia, que também está tomada pela cólera da rejeição de Hamlet, morre afogada, consumida pela loucura. Laertes, irmão de Ofélia e filho de Polônio, é tomado pela fúria contra Hamlet. É aí que a peça encontrará seu trágico fim.

Lacan (1958-1959/2016) então pontua que é no luto que é possível a Hamlet realizar o ato impossível. O autor destaca o ato final, quando Hamlet chega ao cemitério e vê Laertes chorando sobre o corpo da irmã. Nesse momento, o protagonista da tragédia é tomado por um sentimento em que o luto de Laertes direcionado à irmã é insuportável para ele, Hamlet: “A ostentação do luto no seu parceiro tem como efeito arrancá-lo de si mesmo, ele fica transtornado, com as bases abaladas, a ponto de não conseguir tolerá-lo.” (LACAN, 1958-1959/2016, p. 358). Diante do luto de Laertes, observa Lacan, Hamlet se identifica e passa a ter em conta o seu próprio luto.

Ofélia, que antes foi rechaçada e maltratada por Hamlet, readquire o valor para ele, ainda segundo o autor: “Em suma, é na medida em que Ofélia se tornou um objeto impossível que ela volta a ser objeto de seu desejo.” (LACAN, 1958-1959/2016, p. 359). Readquirindo o estatuto de objeto de desejo, Ofélia garante a Hamlet a possibilidade de realizar o luto pelo seu pai, que estava suspenso (CARAMORE, 2004), ou, em outros termos, o luto do falo, como insígnia da castração. Sendo assim, “Com a ascensão do luto, tem-se a ascensão do desejo. Segundo Lacan, neste momento ocorre uma reintegração de *a*, recompondo assim a fantasia, e com isso recuperando o desejo.” (CARAMORE, 2004, p. 37).

Segundo Caramore (2004), Lacan indica que isso que o sujeito é privado, qual seja, o falo, é ocupado pelo objeto *a*. Sendo assim, “O objeto *a* sustenta a relação do sujeito com aquilo que ele não é, na medida em que ele não é o falo. Assim, Lacan designa o objeto *a* como o objeto central da dialética do desejo.” (CARAMORE, 2004, p. 38). Objeto este que *precisa* ser perdido e impossível de ser acessado para então ser possível desejar. O falo e o objeto *a*, no entanto, não se tratam da mesma coisa. Ainda segundo Caramore (2004), apesar de ambos apontarem para a falta, o objeto *a* é a indicação do falo ao nível do objeto. Seu representante enquanto objeto, digamos. Só se tem acesso ao desejo no momento de sua perda, o que o torna, a rigor, impossível: “Ofélia presente, representava o símbolo da recusa do desejo de Hamlet, ausente ela recupera seu valor como significante de uma falta, objeto impossível. Esta perda real, este buraco (cova) mobiliza o significante.” (CARAMORE, 2004, p. 38).

Lacan (1958-1959/2016) aponta que o que se oferece como intolerável à experiência humana é a morte de um outro, quando este é alguém amado ou essencial. Esta perda constitui um buraco no real. Neste buraco projeta-se o significante faltante: “Trata-se, no caso, do significante essencial à estrutura do Outro, aquele cuja ausência torna o Outro impotente para nos dar nossa resposta. Esse significante, só podemos pagá-lo com nossa carne e nosso sangue. Ele é essencialmente o falo sob o véu.” (LACAN, 1958-1959/2016, p. 360).

Caramore (2004) nos ajuda a situar que é justamente neste aspecto que se dá o drama de Hamlet, posto que, para realizar-se o luto por alguém amado, é preciso antes realizar-se o luto pelo falo, momento em que se articula a falta. Em Hamlet, o que ocorre é que, devido à abreviação dos ritos fúnebres, a intervenção simbólica da falta não funcionou. Sendo assim,

[...] o saber do pai transmitido ao filho paralisa Hamlet, e conseqüentemente paralisa o trabalho de luto, deixando o luto incompleto. É somente com a morte de Ofélia que, podemos dizer que esse luto se realiza. Até então Hamlet recusara Ofélia como falo, com sua morte e a identificação a Laertes, esse falo é convocado para preencher o buraco no real. O sacrifício desse falo convocado que põe fim ao trabalho de luto. No lugar da castração que não ocorreu, outra coisa vem a ocupar seu lugar, Lacan se refere assim ao sacrifício. (CARAMORE, 2004, p. 39-40)

Neste momento, Hamlet entra em duelo com Laertes e consegue, por fim, realizar o ato de matar o rei Cláudio. No entanto, antes disso, Laertes desfere um golpe fatal em Hamlet que, apenas perto de sua própria morte, consegue, em seus últimos segundos de vida, desferir um golpe fatal em Cláudio e matá-lo. Sendo assim, “será a morte que irá operar como agente de castração. Em primeiro lugar a morte de Ofélia, e depois sua própria morte, só quando sua vida está por um fio, que ele conseguirá matar Claudius.” (CARAMORE, 2004, p. 41). Nesse sentido, Hamlet consegue subverter o desejo do Outro, fazendo o luto do falo, e encontrando os caminhos de seu desejo, ainda que de forma trágica, conforme Lacan nomeia, “a tragédia do desejo.” (LACAN, 1958-1959, p. 329). Sendo assim,

Deverá acontecer esse sacrifício, em que o falo é deslocado para uma posição relativa à privação, para que o objeto *a* possa substituir o falo. Já que é a partir da privação do falo, que o objeto adquire sua função na fantasia. No caso de Hamlet, Ofélia foi oferecida em sacrifício, é então o luto por Ofélia que operará a substituição do falo pelo objeto *a*, reconstituindo a fantasia, regulando o desejo. (CARAMORE, 2004, p. 40)

A partir daqui, não fica muito difícil de supor de que forma se dá a tragédia do desejo em “Grande Sertão: Veredas”. Pontuemos, lembrando-nos de toda a nossa articulação em relação ao “Hamlet”. Paramos pouco antes da batalha final, quando situamos o desprezo de Riobaldo em relação ao amor de Diadorim. A posição de Diadorim como falo.

Na batalha final, que situamos ao final do capítulo anterior, descobrimos que Riobaldo não consegue derrotar Hermógenes com suas próprias mãos: quem mata é Diadorim. Diante da cena, Riobaldo desmaia. O que ocorre depois do desmaio? Aqui estará o ponto chave para finalizar nossa discussão. Riobaldo acorda:

Conforme conto. Como retornei, tarde depois, mal sabendo de mim, e querendo emendar nó no tempo, tateando com meus olhos, que ainda restavam fechados. Ouvi os rogos do menino Guirigó e do cego Borromeu, esfregando meu peito e meus braços, reconstituindo, no dizer, que tinha estado sem acordo, dado ataque, mas que

não tivesse espumado nem babado. [...] Eu despertei de todo – como no instante em que o trovão não acabou de rolar até ao fundo, e se sabe que caiu o raio... (ROSA, 2015, p. 482)

Logo após isso, descobrimos juntamente com Riobaldo: “Diadorim tinha morrido – mil-vezes-mente – para sempre de mim; e eu sabia, e não queria saber, meus olhos marejaram.” (ROSA, 2015, p. 482). Morrendo Diadorim, reintegrava-se novamente como objeto impossível. Sendo impossível, se tornava objeto de desejo. Magno (1985) aponta que é isto que possibilita a travessia de Riobaldo, sua “cura”, ele situa:

Mas essa cura vai poder ser tentada *só-depois* [...] da travessia dos acontecimentos [...]. Mas esta travessia dos acontecimentos, tem seu fim marcado por outra travessia – a de Diadorim pela *morte*, [...] mas no momento mesmo em que Diadorim se equipara ao objeto fundamentalmente perdido. (MAGNO, 1985, p. 47, grifos do autor)

Fazendo luto do falo, torna-se possível a Riobaldo reintegrar o objeto em sua fantasia. Ele pode desejar, afinal, a partir daquele momento “Diadorim era um impossível.” (ROSA, 2015, p. 399). E impossível no sentido de que ali não mais existia, estava morto. Somente morto era possível tornar-se objeto do desejo para Riobaldo. Diferentemente de Hamlet, no entanto, Riobaldo não encontra seu desejo pela via do ato de vingança – afinal, Hermógenes já está morto –, este encontro se dá por outra via. Vejamos.

Ao ir ao encontro do corpo de Diadorim, a mulher de Hermógenes, que fora capturada pelo bando pouco antes da batalha e que “não era má, de todo.” (ROSA, 2015, p. 484) vai lavar o corpo. Nesse momento, em que Diadorim encontra-se “nú de tudo.” (ROSA, 2015, p. 484), revela-se: “Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dôr não pode mais do que a surpresa. A côice d’arma, de coronha...” (ROSA, 2015, p. 485). Diante dessa revelação, Riobaldo chora, dizendo:

Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível; e levantei mão para me benzer – mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucúia, como eu soluçei meu desespero. (ROSA, 2015, p. 485)

Diadorim era mulher... Seu nome de batismo, “Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins – que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor...” (ROSA, 2015, p. 489). Tornou-se um objeto impossível que, como tragédia, se constituiu enquanto desejo no momento em que foi perdido, “que, por destino anterior, outro amor, necessário também, fazia pouco eu tinha perdido.” (ROSA, 2015, p. 488). Perda necessária, que demarca a falta decorrente da castração e a

impossibilidade de acessar plenamente o desejo, conforme já discutimos. É preciso que o objeto se perca para haver desejo: eis a tragédia, nos apresenta Lacan (1958/1959-2016).

Machado (2007) aponta que o corpo de Diadorim é um corpo carregado de mistérios, um corpo velado, que convoca uma decifração por parte de Riobaldo. Diante dessa revelação do “verdadeiro” corpo de Diadorim ao final da narrativa, ainda segundo a autora, “Riobaldo não consegue assimilar esse novo sentido, que se torna mesmo inacessível.” (MACHADO, 2007, p. 49). Diante desse corpo, percebemos a dificuldade de Riobaldo de assimilá-lo:

Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremei, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos. E a Mulher [de Hermógenes] estendeu a toalha, recobrando as partes. Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. Adivinhava os cabelos. Cabelos que cortou com tesoura de prata... Cabelos que, no só ser, haviam de dar para baixo da cintura... E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo:
– “Meu amor!...” (ROSA, 2015, p. 485)

Nesse sentido, Machado (2007) pontua que o enigma sobre o corpo permanece indecifrável e ainda se desloca para tentar decifrar os motivos que teriam levado Diadorim a esconder este segredo. A isto não temos resposta – nem de Diadorim, nem de Guimarães Rosa –, mas “Com isso em mente, podemos refletir se esse último encontro não seria mesmo o desencadeador da fala de Riobaldo. Não estaria aí a grande descoberta?” (MACHADO, 2007, p. 49). Sendo assim, diante do inominável da experiência deste último encontro com o corpo indecifrável de Diadorim, Riobaldo cria, através da palavra, a sua própria história.

Não nos deteremos às questões concernentes à feminilidade de Diadorim, pois essa discussão fugiria do escopo deste trabalho, mas pensemos: no encontro com este corpo morto, desvelado, Riobaldo pode reencontrar-se com seu desejo. Diadorim situa-se, então, como a marca desse encontro. Um corpo que o convoca a criar e se posicionar em seu desejo. Para arrematar e finalizar esta discussão, retomemos o Pai. Onde está a marca da ultrapassagem?

Em seu seminário “A angústia”, Lacan (1962-1963/2005) apresenta a figura do *chofar*, um instrumento da tradição judaica, feito com o chifre de um animal, geralmente um carneiro, que, quando soprado, emite um som. O som desse instrumento veicularia a voz do próprio Deus e lembraria a aliança do povo com Deus. Além disso, acompanhando Vivès (2018), retomando suas formulações sobre a voz veiculada pelo supereu cruel, aponta que “o chofar serve de atributo vocal do totem. Ele se inscreve como um rito de comemoração do assassinato primitivo, em que a voz, de acordo com Reik e Lacan em suas análises, é um resto do pai arcaico.” (p. 53). Sendo assim, ainda segundo o autor, o chofar, enquanto instrumento

que veicula a voz de Deus, comparece também como uma lembrança do assassinato do pai primevo e de seu lugar vazio.

Vivès, no entanto, aponta que Lacan subverteu a concepção de Reik de para quem o som do chofar seria direcionado. Reik aponta que, direcionado ao próprio povo, o som do chofar, ao lembrar do assassinato do pai primevo, despertaria a culpa neste povo. Por outro lado, “Lacan mostra que o chofar se endereça não à comunidade dos crentes, e sim ao próprio Deus.” (VIVÈS, 2018, p. 54). Isso lembra a Deus, ou seja, o pai primevo, que ele está morto e que deve se lembrar do pacto estabelecido com os homens, devendo cumpri-lo, deixando de submetê-los a um ordenamento cruel. Nesse sentido, “em vez de o som do chofar despertar o sentimento de culpa, como proposto por Reik, é a culpa que faz o chofar ser tocado. A lei conduzida pela voz faz calar a voz fora da lei constituída pelo supereu.” (VIVÈS, 2018, p. 54). Isso, segundo o autor, daria ao chofar uma dimensão pacificadora, uma vez que apaziguaria a insensatez do supereu. Estamos quase chegando no ponto que queremos articular.

Vivès prossegue: “Por intermédio do chofar, a lei se faz enunciação e se torna operante. Sem isso, ela permanece letra morta” (2018, p. 56). O ponto que aqui nos interessa é quando Vivès aponta que é colocada uma obrigação ao povo judeu de vocalizar sem cessar a Torá escrita, tornando-a transmissível. Isso “marca a separação entre a Torá escrita e a Torá oral, o resto do gesto fundador da lei que lhe permite ex-sistir. Sem essa vocalização, a lei se torna um comando no sentido superegoico, e não mais uma fala de vida que leva à subjetivação.” (VIVÈS, 2018, p. 56). Isso, segundo o autor, permite o sujeito advir com sua singularidade. Assim, a voz do Pai, antes tomada como absoluta e aterradora, a partir desse momento tem uma virada e passa a ser uma voz que veicula uma lei, mas permite o advento do sujeito. O que podemos depreender disso? Está aí a fórmula do além do Pai como via de acesso ao desejo.

O que torna possível ao sujeito se posicionar em seu desejo é justamente tornar a marca paterna possível de ser transmitida, não a tomando como absoluta. No momento em que o sujeito fala, com Longo (2006), se torna possível para ele dar conta da falta constituinte da própria estrutura do desejo: deseja-se sempre de modo incompleto. Com isso, o sujeito tem condições de encontrar-se perante a marca paterna, antes tomada como absoluta, e construir sua singularidade, situando-se diante de seu desejo.

Em “Grande Sertão: Veredas”, Mendes pontua que “a travessia de Riobaldo envolve uma passagem pelo amor.” (2007, p. 73), principalmente o amor direcionado a Diadorim, lembra-nos a autora. Sobre isso, portanto, apontamos: o encontro com Diadorim

morta marca a possibilidade de Riobaldo construir o amor, que se apresenta enquanto a ultrapassagem do Pai a Riobaldo, justamente no momento em que esta personagem se constitui enquanto objeto causa de seu desejo, quando morre. Riobaldo passa a desejar por si mesmo, amparado sempre por um objeto que é impossível de ser encontrado, pois se perdeu. Ao se deparar com o luto do falo, Riobaldo reintegra o objeto de desejo à fantasia e dá o seu passo acropolitano através do amor, sendo possível dar destino ao luto suspenso da face luminosa do Pai, representada por Joca Ramiro.

Ao se deparar com Diadorim morta, Riobaldo é levado a criar, a dar sentido a sua experiência, em busca do *a*, que antes, em sua travessia, se encontrava apenas como destino: “frente ao fracasso de encobrir a falta do destino, o homem depara-se com o sem sentido. Resta-lhe, portanto, inventar um sentido para o desatino que é o contrassenso tentando encobrir a falta de ‘a’ do destino.” (MENDES, 2007, p. 156, grifo da autora). Como aponta Magno (1985), “A cura de Riobaldo será na rememoração da travessia (aquilo que na obra está no nível da *narração*, isto é, da *amarração* do texto, como letra ou sintoma), mas rememoração que *refaz* a travessia, porque vai até ‘no rabo da palavra’” (p. 47, grifos do autor). A palavra arremata o indecifrável... “eu não sabia por que nome chamar.” (ROSA, 2015, p. 485), diz Riobaldo diante do corpo desvelado de Diadorim. Assim, a chama: “Meu amor!...” (ROSA, 2015, p. 485). Não sabendo como nomear, faz palavra... Faz história!

Sendo assim, esta passagem denota que “Para sempre, a palavra de amor tentará recobrir a falta de um nome para chamar a mulher!” (MENDES, 2007, p. 180). Segundo Nadiá Paulo Ferreira (2004), o amor é um artifício encontrado pelo ser humano para dar conta de uma falta fundamental e intransponível, ou seja, a falta implicada na própria constituição do desejo. Portanto,

Diante dos enigmas da existência no mundo – porque se ergue um muro intransponível chamado real –, o amor se articula com o desejo. Desejar implica, em um primeiro momento, o reconhecimento do desejo e, em um segundo momento, o relançamento do que não se realizou em novas aspirações. (FERREIRA, 2004, p. 9-10)

O amor que se constrói diante da falta implicada na lógica do desejo, portanto, tem um caráter ficcional, o que permite ao sujeito encontrar seu próprio movimento diante do que se apresenta enquanto inapreensível em sua experiência (FERREIRA, 2004). Assim, podemos pensar que é por essa via que se dá o encontro de Riobaldo com seu desejo, não pelo ato, mas pela própria palavra, na construção deste amor, rememorando e contando sua história

para quem chega para escutar (SOUZA; PEREIRA, 2022).¹⁴ O passo além do Pai, sendo o amor construído em torno de Diadorim após sua morte a marca dessa ultrapassagem, que o permite se movimentar diante do supereu.

Subvertendo a voz do supereu e também o ordenamento do Pai, do próprio demônio, com quem se realizou o pacto, e também a sua própria condição de pactário, Riobaldo consegue encontrar sua singularidade: “– ‘O senhor acha que a minha alma eu vendi, pactário?!’” (ROSA, 2015, p. 491), pergunta Riobaldo a Compadre meu Quelemém quando vai contar sua história. Este o responde: “– ‘Tem cisma não. Pensa para diante. Comprar ou vender, às vezes, são as ações que são as quase iguais...’” (ROSA, 2015, p. 491). As ações são quase iguais, a diferença está justamente no ponto em que, como sujeito, cada um se implica nelas. É coisa do demo ou do ser humano? Riobaldo mesmo responde, na passagem que encerra o romance e também a nossa discussão: “Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia.” (ROSA, 2015, p. 492). Travessia como ultrapassagem, que leva o sujeito aos caminhos do desejo.

¹⁴ Em nosso artigo recém-publicado, cujo título é “Trauma, desejo e escrita em *Grande Sertão: Veredas*” (2022), apresentamos de modo especial o amor que Riobaldo direciona a Diadorim. Neste artigo, argumentamos que o amor é uma ficção criada pelo narrador, através da palavra, numa tentativa de dar destino a uma experiência inassimilável e traumática. Este artigo é fruto de uma pesquisa mais antiga (nossa monografia de conclusão de curso de graduação em psicologia), que foi de extrema importância para as primeiras descobertas da discussão que empreendemos de modo mais elaborado durante a presente dissertação. A referência completa do artigo mencionado encontra-se na lista de referências.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do que foi discutido neste trabalho, apreendemos a posição de Riobaldo frente a algo que se apresenta para ele enquanto uma divisão, ou seja, pudemos esquadrihar os termos de sua ambivalência diante de impulsos que a ele parecem se impor como demoníacos. Notamos que a apresentação do demoníaco na tradição literária, em todas as obras que apresentamos, se dá a partir de um momento em que o protagonista se encontra diante de um desejo impossível de ser atingido, ou uma tarefa impossível de ser realizada. Apresentamos em todas as obras que essa forma se apresenta enquanto uma insatisfação proveniente do próprio contexto histórico em que tais obras foram construídas, cada uma em sua respectiva época.

Os personagens expressam, então, reflexos de tais insatisfações do próprio ser humano diante do momento em que se encontra e o pacto como o símbolo da “resolução” para tais insatisfações, como uma espécie de “subversão” da condição em que se encontra o ser humano, que busca ir além do que o subjuga. Justamente por isso que o demônio se apresenta, visto que a resolução dessa insatisfação implicaria o acesso a um campo que iria contra aquilo que seria considerado moralmente aceito na sociedade. Ao realizar tal subversão, o sujeito estaria acessando um campo proibido, portanto, demoníaco. É nesse contexto que o pacto com o demônio surge, como uma possibilidade de realização da tarefa imposta ao protagonista. Em “Grande Sertão: Veredas”, isso comparece na forma do intento do protagonista em derrotar Hermógenes, jagunço traidor e assassino de Joca Ramiro. E do que se trata este acesso ao demoníaco?

Dando prosseguimento à discussão, situamos, com a psicanálise, que o demoníaco comparece justamente como um desejo negado pelo sujeito. A partir disso, pudemos denotar que isso que é negado não é reconhecido pelo sujeito como seu, dado que foi excluído do próprio pensamento, num trabalho no qual o que foi excluído é considerado mal e o que é integrado ao pensamento é considerado bom. Isto que foi excluído, no entanto, tem a possibilidade de comparecer à consciência na própria verbalização, por meio da negação, onde há uma suspensão do recalque, de que podemos recolher os efeitos. Por ser um conteúdo negado, isto comparece enquanto algo desprazeroso, mas que ainda assim retorna, já que a pulsão, em sua face de pulsão de morte, busca satisfação a qualquer custo, dando vazão para que a negação se torne um artifício para o retorno disso que foi excluído. Em “Grande Sertão”, o pacto com o demônio se apresenta como a tentativa de acesso a este campo excluído, para assim se ter acesso à possibilidade da realização da tarefa. Mas, por quê?

É quando, lembrando que o retorno do que é excluído é trabalho da pulsão de morte, situamos o mecanismo envolvido nesta face da pulsão: a compulsão à repetição, que se apresenta enquanto artifício da pulsão para a satisfação completa. Em seu caso limite, a compulsão de destino, Freud define como a face *demoníaca* deste mecanismo, se tratando de atos cometidos pelo sujeito, o levando sempre a um mesmo fim, mas que este, não se reconhecendo nesses atos, atribui a agentes externos – o destino demoníaco. Este é um movimento da própria pulsão, que, em seu circuito, modifica o alvo de ativo para passivo e o retorno do investimento para o próprio eu, levando o sujeito a atribuir o agente da pulsão a um agente externo.

Desse modo, pudemos situar que esse mecanismo se trata do masoquismo. Colocamos em questão o masoquismo moral, que coloca o sujeito diante de um esquema em que o eu, buscando por uma punição, se entrega aos castigos do supereu, que se apresenta enquanto uma instância que se articula ao final do Complexo de Édipo, como herdeiro da severidade e crueldade das figuras parentais, de modo mais preciso, o pai. Esse supereu se torna cada vez mais cruel uma vez que, quanto mais o eu renuncia às satisfações, mais o supereu ordena ao gozo. Por outro lado, o masoquismo leva o sujeito a realizar atos que vão contra a consciência moral, o que leva a punições cada vez mais severas do supereu. Por não se reconhecer nos próprios atos, nesse sentido, tais punições são atribuídas à ação do destino, como eco do pai cruel.

Prosseguindo a discussão, pudemos observar a posição de Riobaldo em torno das figuras paternas, para que pudéssemos trazer à tona a definição de seu destino e a questão em torno do demoníaco atreladas à face cruel do supereu. Notamos, com isso, que o narrador não conhecia o seu pai biológico e, quando o conhece, apresenta-se enquanto uma figura sem qualquer glória e, com isso toma outras personagens como figuras paternas. Aqui, apontamos Joca Ramiro e Hermógenes como essas figuras, que também o colocam diante do demoníaco e do destino. As situamos enquanto duas faces do Pai, sendo Joca Ramiro sua face luminosa e Hermógenes sua face obscura.

Situamos, então, Joca Ramiro em sua face idealizada, que coloca Riobaldo diante de uma figura imaginária, que o submete completamente. O primeiro destino para essa idealização é justamente sua queda, que permite a Joca Ramiro ocupar a posição de Nome-do-Pai, o que possibilita a Riobaldo comparecer com sua singularidade e, a partir da lei paterna, se desvincular da figura materna, aqui representada em Bigrì, encontrando sua “identidade jagunça”.

Por outro lado, um resto dessa imagem idealizada de Joca Ramiro, impossível de ser assimilada por Riobaldo, insiste para ele como o que não foi integrado ao seu pensamento. Pensamos, a partir do assassinato de Joca Ramiro, a figura do pai da horda, um pai gozador, que comparece antes da instituição da lei. Com o seu assassinato, a lei simbólica e o próprio laço social são estabelecidos. Pudemos notar, tanto no pai da horda, quanto em Joca Ramiro, uma culpa anterior ao advento da lei, fruto do assassinato do Pai. Esta culpa é o que instituirá a face cruel do supereu, dado que o “espectro” do pai morto insiste, como voz, que impera e ordena ao gozo. Com isso, pudemos notar que Riobaldo, ligado a este espectro, toma a tarefa de vingar a morte de Joca Ramiro como um destino, posto que sua voz permanece como um imperativo superegoico ao protagonista, que vai levá-lo a realizar o pacto com o demônio.

Nesse sentido, situamos a figura de Hermógenes como a face obscura do Pai. Riobaldo equivale, em diversos momentos do romance, Hermógenes com o próprio demônio. Do mesmo modo, Freud nos apresenta, a partir do estudo do caso do pintor Christoph Haitzmann, que o demônio se apresenta enquanto um substituto do pai, na medida em que o pintor, vítima de um luto mal realizado após a morte do pai, se culpa pela morte deste e, tentando encontrar um substituto para tomá-lo como filho, realiza um pacto com o demônio. Tal pacto se constitui com um dos destinos frente à dor de ter perdido o pai, o que o coloca num estado patológico, sendo o demônio uma figura que compareceria como uma “expição” por conta de um sentimento ambivalente contra o pai. Em “Grande Sertão”, Hermógenes compareceria como esta figura que tenta substituir o pai morto.

Situamos, por fim, a batalha final entre Hermógenes e Riobaldo, batalha esta que não se realiza porque Riobaldo desmaia, sem conseguir matar o inimigo. Na discussão de Freud em torno do escritor Dostoiévski, pudemos notar que este desmaio comparece justamente como resultado da crueldade superegoica, uma vez que ao desejar a morte de outro, sendo este outro o pai, tem-se o desmaio enquanto um castigo do destino por este desejo “demoníaco”. A não realização da tarefa, no entanto, é também um modo para que Riobaldo, antes se utilizando do artifício do pacto demoníaco para se eximir de seus atos, coloque o seu desejo, se apresentando como castrado diante do resto da imagem do pai cruel e idealizado.

Diante disso, passamos a pensar a posição de Riobaldo diante de seu desejo: onde encontra-se sua singularidade frente ao ordenamento aterrador do supereu, que o submete a um destino cruel e demoníaco? Situamos as primeiras pistas do encontro de Riobaldo com o seu desejo, em momentos em que, na narrativa, encontrou-se frente a dilemas a serem resolvidos. Nessa discussão, identificamos que Riobaldo realizou escolhas éticas, mas uma

ética fundamentada na singularidade do desejo, na qual é possível ao sujeito se posicionar e implicar-se em suas escolhas, não tomando suas ações de forma passiva.

Prosseguindo a discussão, apontamos com Freud que para haver esse encontro com o desejo, o sujeito precisa, primeiramente, subverter o ordenamento do supereu cruel. Para isso, isolamos na obra freudiana o que foi situado como “passo acropolitano”, ou seja, é somente sustentando-se um “amor herege” ao pai, recebendo sua herança, mas sem se submeter por completo a ela, que se torna possível se torna possível ao sujeito subverter o ordenamento absoluto do supereu. Nessa perspectiva, articula-se a lei e o desejo, sendo esta articulação necessária para o sujeito poder advir. O passo acropolitano seria ir “além do pai”: em que se recebe os seus dons e deles se constrói algo próprio.

Após isso, começamos a situar como esse passo acropolitano comparece em “Grande Sertão”. Articulando a figura de Joca Ramiro à construção freudiana em torno de Moisés, situamos que a morte de Joca Ramiro deixou uma marca vazia, que tornou possível a criação. Seu nome foi levado adiante e, elevado à uma posição ética, tornou possível a instituição de sua figura como Nome-do-Pai, que institui a castração. Encontramos esta articulação na discussão de Freud sobre o avanço da intelectualidade do povo judeu na criação da religião monoteísta: ao se colocar enquanto proibida a criação de imagens de Deus, o que se apresenta é um caminho por onde o povo passa a ter uma imagem não mais fixa e imutável desse Deus. Com isso, abre-se a possibilidade de criação, mas também uma responsabilização acerca do próprio destino. Visto que não há mais uma imagem imutável desse Deus, o que ocorre é uma tentativa de dar um sentido àquilo que se apresenta enquanto “incerto” na imagem do pai. Com isso, o pai deixa de ser absoluto e se constitui enquanto Nome-do-Pai, sendo possível o acesso ao desejo.

Adiante, situamos a tragédia do desejo em “Hamlet”, em que observamos que Hamlet, tomado pelo ordenamento de vingança do fantasma de seu pai, encontrava-se submetido ao desejo do Outro. A possibilidade para o encontro com seu desejo comparece no momento em que se constata que o Outro é faltoso e o que falta é um significante que o sujeito precisa abrir mão para desejar: o falo. Denotamos que tanto Hamlet, quanto Riobaldo encontravam-se submetidos a este ordenamento por conta de um luto suspenso que ambos direcionavam a suas respectivas figuras paternas e que só encontraria a resolução no momento em que fosse realizado o luto do falo, significante do desejo.

Por fim, identificamos nessa tragédia de que maneira Riobaldo e Hamlet fizeram este luto: Riobaldo por meio de Diadorim e Hamlet por meio de Ofélia. Especificamos os três tempos da relação de objeto situados por Lacan, abordamos Ofélia e Diadorim como

ocupantes da posição de falo para ambos os personagens protagonistas. Num primeiro momento de estranhamento e depois de rejeição, só é possível para ambos desejarem quando as respectivas personagens morrem, na medida em que empreendem com as mortes a impossibilidade de acessar o objeto de desejo: só se deseja a partir do que falta. Justamente neste momento é possível para ambos desejarem, quando se institui a falta. Com Riobaldo, além da morte de Diadorim, houve a descoberta de que este, na verdade, era uma mulher. O encontro com esse corpo, que desvelava um mistério absoluto, leva Riobaldo a verbalizar sua história, numa tentativa de se posicionar e encontrar sentido à sua experiência, construindo o próprio amor em torno da figura de Diadorim, numa tentativa de dar conta da falta implicada na própria estrutura do desejo. Através da construção desse amor em torno de Diadorim, indicamos, é que foi possível a Riobaldo encontrar as veredas de seu desejo na travessia do Grande Sertão, subvertendo o ordenamento cruel do supereu e indo além do Pai absoluto, sendo o amor a marca dessa ultrapassagem.

Consideramos importante indicar ainda que toda esta extensa discussão ainda abriu veredas outras, que não tivemos condições de explorar neste trabalho. A posição de Riobaldo diante do amor, principalmente no que diz respeito a Diadorim, é algo que ressoou ao final de nossa argumentação e consideramos, além do demoníaco, como outro aspecto central na construção do romance de Rosa. Sendo assim, indicamos aqui a nossa perspectiva de continuar esta pesquisa a partir desse ponto, na qual poderemos evidenciar do que se trata o amor na teoria psicanalítica e de que modo este amor comparece na narração de Riobaldo durante sua travessia. Acompanhando Benedito Nunes, o problema do amor, em “Grande Sertão: Veredas”, “aparece entrelaçado com o problema da existência do Demônio e da natureza do Mal, atinge extrema complexidade e envolve diversos aspectos que compõem toda uma ideia erótica da vida.” (NUNES, 1994, p. 112).

Indicamos, portanto, que realizar a discussão em torno do demoníaco tornou-se uma espécie de “prefácio” à questão relativa ao amor no romance e, como uma primeira pista, que aqui tomamos como hipótese, podemos apontar que é justamente pela via do amor que se torna possível a Riobaldo articular a sua posição perante a singularidade do desejo e o ordenamento cruel do supereu, ou, em outros termos, conforme nos aponta o aforismo lacaniano, “Só o amor permite ao gozo condescender ao desejo.” (LACAN, 1962-1963/2005, p. 197). Maiores formulações sobre isso, porém, esperamos dar prosseguimento posteriormente. Por ora, nossa travessia aqui se encerra.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, J. Dialética humanista em tempos sombrios. *In: Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 595-609.
- ALMEIDA, L. V. O pacto social em *Grande Sertão: Veredas*: a ética do provisório. *Intinerários*, Araraquara, n. 25, p. 97-116, 2007.
- ARAÚJO, R. P. **A Ética da Psicanálise como Ética do Desejo de analista**. 2007. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Departamento de Psicologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.
- AZEVEDO, A. V. A partir de “A terceira margem do rio”: algumas considerações sobre transmissão em psicanálise. *Ágora*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 61-72, jul./dez. 2001.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2002.
- CAMPOS, A. Um lance de “Dês” do Grande Sertão. *In: XISTO, P.; CAMPOS, H.; CAMPOS, A. Guimarães Rosa em três dimensões*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura do Estado de São Paulo, 1970. p. 41-70.
- CAMPOS, P. M. Grande Sertão: Veredas (João Guimarães Rosa). **Portal da Crônica Brasileira**, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://cronicabrasileira.org.br/cronicas/7214/grande-sertao-veredas-joao-guimaraes-rosa>. Acesso em: 03 fev. 2023.
- CANCINA, P. H. **La investigación en psicoanálisis**. Rosario: Homo Sapiens Ediciones, 2008.
- CANDIDO, A. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. *In: CANDIDO, A. Vários Escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970. p. 133-160.
- CANDIDO, A. Sagarana. *In: ROSA, J. G. Ficção completa, em dois volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 63-67.
- CANDIDO, A. O homem dos avessos. *In: CANDIDO, A. Tese e antítese: ensaios*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. p. 119-139.
- CANDIDO, A. Crítica e sociologia. *In: CANDIDO, A. Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006. p. 13-25.
- CANDIDO, A. A personagem do Romance. *In: CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D. A.; GOMES, P. E. S. A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 51-80.
- CARAMORE, J. F. **Aspectos do luto no ensino de Lacan**. 2004. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2004.
- CARPEAUX, O. M. Prefácio. *In: GOETHE, J. W. Fausto*. Tradução de António Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, Inc., 1949. p. V-XXXV.
- COUTINHO, E. F. Guimarães Rosa: um alquimista da palavra. *In: ROSA, J. G. Ficção completa, em dois volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 11-24.
- DOR, J. **O pai e sua função em psicanálise**. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

- DOSTOIÉVSKI, F. **Os irmãos Karamázov**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2012.
- FERREIRA, N. P. **A teoria do amor na psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- FREUD, S. (1900) **A interpretação dos sonhos**. Tradução de Walderedo Ismael Oliveira. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2001.
- FREUD, S. (1915a) Pulsões e destinos da pulsão. *In*: FREUD, S. **Escritos sobre a psicologia do inconsciente, volume 1**. Coordenação geral da tradução de Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2004a. p. 133-173.
- FREUD, S. (1915b) O recalque. *In*: FREUD, S. **Escritos sobre a psicologia do inconsciente, volume 1**. Coordenação geral da tradução de Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2004b. p. 175-193.
- FREUD, S. (1924a) O problema econômico do masoquismo. *In*: FREUD, S. **Escritos sobre a psicologia do inconsciente, volume 3**. Coordenação geral da tradução de Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2007. p. 103-124.
- FREUD, S. (1911) Formulações sobre os dois princípios do funcionamento psíquico. *In*: FREUD, S. **Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia (“O caso Schreber”), artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a. p. 108-121.
- FREUD, S. (1917) Luto e Melancolia. *In*: FREUD, S. **Introdução ao narcisismo, Ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b. p. 170-194.
- FREUD, S. (1916) Alguns tipos de caráter encontrados na prática psicanalítica. *In*: FREUD, S. **Introdução ao narcisismo, Ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c. p. 253-286.
- FREUD, S. (1919) O inquietante. *In*: FREUD, S. **História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010d. p. 328-376.
- FREUD, S. (1920) Além do princípio do prazer. *In*: FREUD, S. **História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010e. p. 161-239.
- FREUD, S. (1933) Novas conferências introdutórias à psicanálise. *In*: FREUD, S. **O mal-estar na civilização, Novas conferências introdutórias e outros textos (1930-1936)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010f. p. 123-354.
- FREUD, S. (1936) Um distúrbio de memória na Acrópole (Carta a Romain Rolland, 1936). *In*: FREUD, S. **O mal-estar na civilização, Novas conferências introdutórias e outros textos (1930-1936)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010g. p. 436-449.
- FREUD, S. (1923) Uma neurose do século XVII envolvendo o demônio. *In*: FREUD, S. **Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011a. p. 226-272.

- FREUD, S. (1924b) A dissolução do complexo de Édipo. *In*: FREUD, S. **O Eu e o Id, “Autobiografia” e outros textos (1923-1925)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011b. p. 203-213.
- FREUD, S. (1925a) Nota sobre o ‘bloco mágico’. *In*: FREUD, S. **O Eu e o Id, “Autobiografia” e outros textos (1923-1925)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011c. p. 268-274.
- FREUD, S. (1925b) A negação. *In*: FREUD, S. **O Eu e o Id, “Autobiografia” e outros textos (1923-1925)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011d. p. 275-282.
- FREUD, S. (1913) **Totem e tabu**: algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e a dos neuróticos. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.
- FREUD, S. (1928) Dostoiévski e o parricídio. *In*: FREUD, S. **Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 337-364.
- FREUD, S. (1939) Moisés e o monoteísmo: três ensaios. *In*: FREUD, S. **Moisés e o monoteísmo, Compêndio de psicanálise e outros textos**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2018a. p. 13-188.
- FREUD, S. (1937) Construções em análise. *In*: FREUD, S. **Moisés e o monoteísmo, Compêndio de psicanálise e outros textos**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2018b. p. 327-344.
- FUKS, B. B. **Freud e a judeidade**: a vocação do exílio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- GARCIA-ROZA, L. A. **Acaso e repetição em psicanálise**: uma introdução à teoria das pulsões. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.
- GEREZ-AMBERTÍN, M. **Imperativos do supereu**: testemunhos clínicos. Tradução de Monica Seincman. São Paulo: Editora Escuta, 2006.
- GEREZ-AMBERTÍN, M. **As vozes do supereu**: na clínica psicanalítica e no mal-estar na civilização. Tradução de Stella Chebli. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2009.
- GOETHE, J. W. **Fausto**. Tradução de Agostinho D’ornellas. São Paulo: Martin Claret, 2016.
- GOMES, R. M. M. A escrita freudiana do pai-sintoma. **Ágora**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 271-288, 2003.
- HANNS, L. A. **Dicionário comentado do alemão de Freud**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.
- HEISE, E. Fausto: a busca pelo absoluto. **Revista Cult**, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/fausto-a-busca-pelo-absoluto>. Acesso em: 12 jan. 2020.
- HYPOLITE, J. Comentário falado sobre a *Verneinung* de Freud. *In*: LACAN, J. **Escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. p. 893-902.
- LACAN, J. (1953-1954) **O Seminário, livro 1**: os escritos técnicos de Freud. Tradução de Betty Milan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

- LACAN, J. (1956-1957) **O Seminário, livro 4**: a relação de objeto. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- LACAN, J. (1957-1958) **O Seminário, livro 5**: as formações do inconsciente. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- LACAN, J. (1958-1959) **O Seminário, livro 6**: o desejo e sua interpretação. Tradução de Claudia Berliner. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.
- LACAN, J. (1962-1963) **O Seminário, livro 10**: a angústia. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- LACAN, J. (1964) **O Seminário, livro 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Tradução de M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- LEITE, D. M. Grande Sertão: Veredas. *In: O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura de São Paulo, 1964. p. 61-72.
- LEITE, M. P. S. O Deus odioso: psicanálise e representação do mal. *In: LEITE, M. P. S.; CAZOTTE, J. O Deus odioso: psicanálise e representação do mal / O Diabo amoroso*. São Paulo: Escuta, 1991. p. 9-172.
- LEITMOTIV. *In: Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2015. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/leitmotiv>. Acesso em: 05 jul. 2022.
- LIMA, A. S; SOUZA, M. R. O pai da horda e o supereu: de um prenúncio da instância. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 27, n. 3, p. 420-428, 2016.
- LONGO, L. **Linguagem e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- LORENZ, G. Diálogo com Guimarães Rosa. *In: ROSA, J. G. Ficção completa, em dois volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 27-61.
- LUKÁCS, G. Thomas Mann e a Tragédia da Arte Moderna. *In: LUKÁCS, G. Ensaios sobre literatura*. Tradução de Carlos Néelson Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1965. p. 178-235.
- MACHADO, F. Corpo “Neblim”: a representação do corpo de Diadorim em *Grande sertão: veredas*. **Em Tese**, Belo Horizonte, v. 11, p. 47-51, dez. 2007.
- MAGNO, M. D. **Rosa rosae**: leitura das Primeiras Estórias de Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Aoutra, 1985.
- MANN, T. **Doutor Fausto**: a vida do compositor Adrian Leverkühn narrada por um amigo. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MARKS, M. C. **Fausto e a representação do diabo na literatura**: um estudo comparativo da tradição fáustica em Guimarães Rosa, Thomas Mann e Fiódor Dostoiévski. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- MARTINS, N. S. **O léxico de Guimarães Rosa**. São Paulo: Edusp – Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- MAZZARI, M. V. Veredas-Mortas e Veredas-Altas: a trajetória de Riobaldo entre pacto demoníaco e aprendizagem. *In: MAZZARI, M. V. Labirintos da aprendizagem: pacto*

fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 17-91.

MELO, J. O. A questão da ambivalência em “A terceira margem do rio”. **Revista do CESP**, Belo Horizonte, v. 22, n. 30, p. 111-124, 2002.

MENDES, M. F. **Os Nomes-do-Pai no Grande Sertão: Veredas para a feminilidade?**. 2007. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Departamento de Psicologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

MIELI, P. Totem e tabu: nota sobre a função do pensamento no aparelho psíquico freudiano. *In*: BASUALDO, C.; BRAUNSTEIN, N. A.; FUKS, B. B. (Org.). **100 Anos de Totem e tabu**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2013. p. 125-139.

MORAIS, M. M. Do Nome-da-mãe ao Nome-do-pai: figuração de identidades no “Grande Sertão”. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 264-273, 2002.

NUNES, B. O amor na obra de Guimarães Rosa. *In*: ROSA, J. G. **Ficção completa, em dois volumes**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 112-133.

NUNES, B. A viagem. *In*: NUNES, B. **A Rosa o que é de Rosa: Literatura e filosofia em Guimarães Rosa**. Organização de Victor Sales Pinheiro. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013. p. 78-86.

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

OLIVA, C. Fora do Éden, viver é perigoso. **Crítica e Companhia**, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.criticaecompanhia.com.br/cleide.htm>. Acesso em: 30 jan. 2023.

PACHECO, A. P. A palavra como forma de violência: pingos nos iis. *In*: **Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias** de Guimarães Rosa. São Paulo: Nankin, 2006a, p. 101-115.

PACHECO, A. P. Margem parada (“A terceira margem do rio”). *In*: **Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias** de Guimarães Rosa. São Paulo: Nankin, 2006b, p. 145-162.

PACHECO, A. P. Jagunços e homens livres pobres: o lugar do mito no Grande sertão. **Novos Estudos**, São Paulo, v. 27, n. 2, p. 179-188, 2008.

PASTORI, S. S. Ir além do pai: vicissitudes do processo de acesso ao ensino superior. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DE PSICOPATOLOGIA FUNDAMENTAL E CONGRESSO BRASILEIRO DE PSICOPATOLOGIA FUNDAMENTAL, 7 e 13, 2016, João Pessoa, **Anais...** João Pessoa: Associação Universitária de Pesquisa em Psicopatologia Fundamental, 2016. Disponível em: <http://psicopatologiafundamental.org.br/uploads/files/VII%20CONGRESSO/ANAIS/Mesas%20redondas/19.1.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2023.

PONTALIS, J. B.; MANGO, E. G. **Freud com os escritores**. Tradução de André Telles. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

PROENÇA, M. C. Dom Riobaldo do Urucuia, cavaleiro dos Campos Gerais. *In*: ROSA, J. G. **Ficção completa, em dois volumes**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 92-101.

QUINET, A. **Psicose e laço social: esquizofrenia, paranóia e melancolia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

- RIVERA, T. “A terceira margem do rio”: o pai e o gozo. *In*: RIVERA, T. **Guimarães Rosa e a Psicanálise**: ensaios sobre imagem e escrita. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. p. 81-91.
- RÓNAI, P. Os vastos espaços. *In*: ROSA, J. G. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p. 19-47.
- RÓNAI, P. Três motivos em *Grande Sertão: Veredas*. *In*: ROSA, J. G. **Grande sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 13-17.
- ROSA, J. G. A terceira margem do rio. *In*: ROSA, J. G. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008, p. 36-42.
- ROSA, J. G. **Grande sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- ROSENBAUM, Y. A batalha final: Riobaldo na encruzilhada dos fantasmas. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 12, n. 10, p. 109-117, 2007.
- ROSENFELD, K. H. O pacto entendido como “lance”. **Organon**, Porto Alegre, v. 6, n. 19, p. 93-99, 1992.
- RUDGE, A. M. **Pulsão e linguagem**: esboço de uma concepção psicanalítica do ato. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- RUDGE, A. M. **Trauma**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- SCHWARZ, R. *Grande Sertão e Doutor Faustus*. *In*: SCHWARZ, R. **A Sereia e o desconfiado**: ensaios críticos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 43-51.
- SHAKESPEARE, W. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca**. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.
- SOUZA, F. R. V.; PEREIRA, C. L. Trauma, desejo e escrita em *Grande Sertão: Veredas*. **Ágora**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 3, p. 34-42, 2022.
- TAVARES, P. H. M. B. **Traços de Sinthome na forja do pactário**. 2007. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.
- TAVARES, J. B. A.; OLIVEIRA, M. L.; BOTTON, A. M. Um olhar sobre o pacto fáustico na literatura: Goethe, Mann, Machado de Assis e Guimarães Rosa. **Revista Moinhos**, Tangará da Serra, v. 8, p. 15-30, 2020.
- TROGO, S. A travessia da dor no *Grande Sertão: Veredas*. **Travessia**, Florianópolis, v. 7, n. 15, p. 11-39, 1987.
- UTÉZA, F. **João Guimarães Rosa: Metafísica do Grande Sertão**. Tradução de José Carlos Garbuglio. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- VIANA, R. A. N. **A historicidade da pulsão e a transmissão da cultura**. 2020. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Departamento de Psicologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2020.
- VIVÈS, J. M. **A voz na clínica psicanalítica**. Tradução de Vera Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2018.
- WATT, I. **Mitos do individualismo moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.