

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

DÉBORA DOMKE RIBEIRO LIMA

Os Labirintos do Amor: um estudo comparativo de *Fausto I* e *Grande Sertão: Veredas*.

Versão Corrigida

SÃO PAULO

2013

DÉBORA DOMKE RIBEIRO LIMA

Os Labirintos do Amor: um estudo comparativo de *Fausto I* e *Grande Sertão: Veredas*.

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada

Área de Concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada

Orientador: Prof. Dr. Marcus Vinicius Mazzari

SÃO PAULO

2013

Nome: LIMA, Débora Domke Ribeiro

Título: Os Labirintos do Amor: um estudo comparativo de *Fausto I* e *Grande Sertão: Veredas*.

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento _____

Assinatura: _____

Para os meus queridos pais José Maria Ribeiro Lima (*in memoriam*) e Gertrudes Domke Ribeiro Lima.

AGRADECIMENTOS

À minha querida mãe, pelo apoio e compreensão.

A todos meus familiares e amigos, que sempre me apoiaram.

À amiga Cecília Marks, sempre dedicada e pronta a ajudar.

À amiga Juliana Reinartz, que mesmo longe esteve muito perto de mim.

Ao companheiro Carlos Ferreira, que me ajudou muito com seus conselhos.

Ao Prof. Dr. Marcus Vinicius Mazzari, pela dedicação e por compartilhar seus conhecimentos.

À Goethe Gesellschaft, por ter concedido a bolsa de pesquisa em Weimar, que muito contribuiu para o trabalho.

À equipe da secretaria, pela atenção e apoio.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1. REFLEXÕES SOBRE O AMOR.....	10
1.1 Concepções do amor.....	10
1.2 Retorno ao mito.....	13
1.3 O espaço e a vivência do amor.....	18
2. O AMOR EM <i>FAUSTO I</i>	21
2.1 O mito de Fausto.....	21
2.2 Os labirintos de Fausto.....	29
2.3 A experiência do amor.....	31
2.4 O cenário.....	45
3. O AMOR EM <i>GRANDE SERTÃO: VEREDAS</i>	48
3.1 O medo e o mal.....	48
3.2 Formação.....	51
3.3 Primeiras transformações do amor.....	56
3.4 Amor e Guerra.....	62
3.5 Amor destinado.....	66
3.6 Transformação do amor após o pacto.....	68
4. O AMOR EM <i>FAUSTO I</i> e <i>GRANDE SERTÃO: VEREDAS</i> . Pontos de intersecção: A teoria e o <i>corpus</i>	74
4.1 Riobaldo, um Fausto sertanejo?.....	75
4.2 Fausto e Riobaldo: heróis?.....	79
4.3 O encontro.....	81
4.4 O acordo.....	83
4.5 O papel das cantigas e referências bíblicas em <i>Fausto I</i> e <i>Grande Sertão: Veredas</i>	87
4.6 Margarida e Diadorim.....	94
4.7 As significações do amor na última cena do <i>Fausto II</i>	99
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	104
BIBLIOGRAFIA.....	108

RESUMO

O trabalho propõe um diálogo entre *Fausto I*, de Johann Wolfgang von Goethe, e *Grande sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, acerca do tema do amor. O estudo tem o objetivo de analisar o processo de transformação que esse sentimento promove nos dois protagonistas, Fausto e Riobaldo, descortinando confluências e distanciamentos no tocante às suas experiências. A pesquisa é feita sob a perspectiva histórica do desenvolvimento desse tema na literatura ocidental, servindo como ponto de referência para o estudo particular das obras. A construção do espaço, as técnicas narrativas e a vivência do amor são os pontos principais que nortearão o estudo do tema.

PALAVRAS-CHAVE: Amor, romance de formação, Guimarães Rosa, Goethe, transformação.

ABSTRACT

The assessment proposes a dialogue between *Fausto I*, by Johann Wolfgang von Goethe, and *Grande Sertão: Veredas*, by João Guimarães Rosa, around the love theme. The study's objective is to analyse the transformation process these sentiments promote on both protagonists Faust and Riobaldo, unveiling confluences and distances towards its experiences. The research is concluded based on historic perspective of the development of this theme in occidental literature. It is considered as a main point of reference for the particular study work piece. Within the scenario, as well as the narrative techniques and love experience are the key points that will guide the study theme throughout.

KEY WORDS: Love, romance of formation, *Guimarães Rosa*, *Goethe*, transformation

INTRODUÇÃO

O presente trabalho, intitulado *Os Labirintos do Amor: um estudo comparativo de Fausto I e Grande Sertão: Veredas* investiga como o amor é retratado e vivenciado nas duas obras. O estudo analisa o processo de mudança sofrida por Fausto durante a primeira parte da tragédia, assim como a transformação de Riobaldo a partir de sua relação com Diadorim.

A análise é feita separadamente nos três primeiros capítulos, sendo que a primeira parte é dedicada à contextualização histórico-literária. A obra *O Banquete* e o mito de *Tristão e Isolda* são os pontos de partida do estudo. A pesquisa segue a ordem cronológica dos acontecimentos, tanto em *Fausto I* como em *Grande Sertão: Veredas*. O estudo da obra do escritor alemão parte da figura histórica, passando pelo personagem de Marlowe, até chegar ao *Fausto I* de Goethe. São utilizados como apoio para o estudo do tema, no que se refere ao contexto histórico-literário, estudiosos como Benjamin Péret, Denis Rougemont, Niklas Luhmann, Octavio Paz, entre outros.

Os dois últimos capítulos traçam um paralelo entre as duas obras, colocando-se em questão o fato de Riobaldo ser ou não um “Fausto sertanejo”; o momento mágico do encontro com o amor; o acordo (a aposta e o pacto) no que se refere à sua influência sobre a experiência amorosa; as referências bíblicas e cantigas como forma de antecipar ou mesmo marcar o destino; o confronto entre as duas figuras femininas (Margarida e Diadorim) e, por último, uma breve análise sobre o final de *Fausto II*, como síntese da experiência amorosa.

1. REFLEXÕES SOBRE O AMOR

Do tema do amor temos somente o meio, seu dilacerado meio onde estamos e somos: os inúmeros e às vezes antagônicos discursos amorosos, onde fatalmente tentamos inserir nossa fala particular e provisória (PESSANHA, 2009, p. 83).

1.1 Concepções do amor

Este estudo tem como ponto de partida os conceitos que Platão estabelece na obra *O Banquete* a respeito do amor personificado na figura de Eros¹. O pensamento platônico que permeia os discursos ficcionais da obra é complexo na medida em que promove um processo gradual de aprofundamento do tema, de acordo com a sucessão das falas apresentadas pelos palestrantes. Nelas, a persuasão é utilizada como forma de organização, “como reflexo necessário das coisas, e como tal suscetível de ser orientada através delas, até possibilitar uma visão dialética da sua natureza” (SOUZA, 2006, p. 25). Nesse concurso de elogios, interessa, a princípio, compreender como o ideal platônico do amor é construído.

No primeiro discurso feito por Fedro, o amor é ligado ao belo e o sacrifício é a prova desse amor, pois abrir mão da própria vida representa a prova do sentimento². Pausânias elabora um pouco mais a noção abstrata de amor apresentada por Fedro, dividindo-o em bom e mau; será bom quando se amar belamente e mau quando praticado somente pelo corpo. Esse pensamento representa um passo além nas reflexões sobre o amor, já que é “um elemento precioso para a ascensão ao verdadeiro conhecimento da natureza do amor, no discurso de Sócrates um ser híbrido que necessariamente tem os seus aspectos inferiores” (SOUZA, 2006, p. 30-31).

Erixímaco amplia a noção do amor para o universo, estendendo-a aos animais, plantas e todos os outros seres. No entanto, limita-se a colocar o amor entre os estados antagônicos do

¹Como será tratado posteriormente, ao narrar o discurso de Diotima, conta que “Eros, por ser filho do Recurso e da Pobreza foi esta sua condição: sempre pobre, e longe está de ser delicado e belo, mas é duro, seco, descalço e sem lar, sempre por terra e sem forro, deitando-se ao desabrigo, às portas e nos caminhos, porque tem a natureza da mãe, sempre convivendo com a precisão. Segundo o pai, porém, ele é insidioso com o que é belo e bom, e corajoso, decidido e enérgico, caçador terrível, sempre a tecer maquinações, ávido de sabedoria e cheio de recursos, a filosofar por toda a vida, terrível mago, feiticeiro, sofista: e nem imortal é a sua natureza nem mortal, e no mesmo dia ora ele germina e vive, quando enriquece, ora morre e de novo ressuscita, graças à natureza do pai; e o que consegue sempre lhe escapa, de modo que nem empobrece o Amor nem enriquece, assim como também está no meio da sabedoria e da ignorância” (PLATÃO, 2006, p. 147 – 148).

²Aqui já se pode fazer a primeira relação do amor com as obras a serem analisadas, pois tanto em *Grande Sertão: Veredas*, como em *Fausto I*, o sacrifício da vida é colocado em evidência.

organismo (mórbido e sadio), voltando seu olhar somente para as questões científicas em detrimento da relação homem e natureza³.

A gradação das reflexões sofre uma quebra ao ser introduzida a fala de Aristófanes, que opta por um discurso mais dramático com a narração do mito andrógino. De acordo com o mito, os seres humanos pertenciam a um dos três sexos: o masculino, o feminino e o andrógino, que eram seres duplos. Estes, por serem fortes e inteligentes, ameaçavam os deuses, até que Zeus resolveu castigá-los, dividindo-os; desde então, as metades viveriam em busca de sua outra parte. O mito, que a princípio quebra a sequência de reflexões, aprofunda o que foi discutido até então, relacionando o amor ao primitivo:

Apesar de todo esse luxo de invenção dramática, o que cala em nosso espírito, como também ocorreu com Diótima, é a noção que o próprio arcabouço do mito sustenta, a saber: que o amor é uma tentativa de restabelecer um todo primitivo. Tal noção é ao mesmo tempo mais ampla que o conceito de Fedro e de Pausânias, e mais caracterizada que a lei cósmica de Erixímaco. Não se trata apenas, segundo ela, do prazer afrodisíaco, justificado ou não por um condicionamento à virtude, nem tampouco de uma necessária oscilação entre dois termos, para a exclusiva continuação desses dois termos. Trata-se da natureza humana e da sua história (SOUZA, 2006, p. 36).

A busca pelo primitivo representa, portanto, a tentativa do ser humano de se igualar aos deuses, visando a sua própria perpetuação. A procriação seria, por excelência, o símbolo da eternidade. O que Aristófanes apresenta ao narrar o mito é o retorno à história da origem humana, fundamentando, assim, o ideal da completude no outro, capaz de gerar uma nova vida.

Agatão, o último antes de Sócrates, detém-se sobre as características psicológicas do amor e opõe-se a Fedro ao falar que Eros é o mais jovem dos deuses e, portanto, o mais feliz deles. Para ele, o amor reside “nos costumes, nas almas, de deuses e de homens, e ainda, não indistintamente em todas as almas, mas da que encontre com um costume rude ele se afasta, e na que o tenha delicado ele habita” (PLATÃO, 2006, p. 131).

É fato que, para todos eles, o amor é colocado no plano concreto, pois deixa de ser essencialmente abstrato para assumir o papel de uma divindade: “Trata-se de Eros, não uma ideia, mas o próprio deus do amor, entendido este em sua acepção comum de afeto centralizado pelo sexo, e cujo elogio trouxe à baila, na sucessão dos discursos, a definição da

³Não há como não reconhecer, porém, a validade das reflexões de Erixímaco, já que aprofunda a discussão ao deslocá-la do universo psicológico.

sua natureza” (SOUZA, 2006, p. 46).

Sócrates, ao se colocar no papel de ignorante, absorve os conceitos discutidos nas falas anteriores, trazendo à tona o caráter incompleto e inacessível de Eros. Percebe-se que o pensamento do filósofo “se salientará não como um contraste, mas como uma assimilação desses elementos, inteligentemente aproveitados na direção da essência do Amor” (SOUZA, 2006, p. 39).

Em sua narração sobre a conversa com a sacerdotisa Diotima, atribui a Eros um lugar entre o mortal e o imortal (nem Deus, nem homem), isto é, um gênio. Essa característica complementa a ideia presente na busca pela “metade perdida”, narrada por Aristófanes, ao despertar o anseio pela imortalidade por meio da perpetuação da espécie. “A natureza mortal procura, na medida do possível, ser sempre e ficar imortal. E ela só pode assim, através da geração, porque sempre deixa um outro ser novo em lugar do velho; pois é nisso que se diz que cada espécie animal vive e é a mesma” (PLATÃO, 2006, p. 156).

Dessa forma, a ideia platônica do amor distancia-se do inatingível, na medida em que seu caráter contemplativo pode ser entendido como

o proceder corretamente nos caminhos do amor ou por outro se deixar conduzir: em começar do que aqui é belo e, em vista daquele belo, subir sempre, como que servindo-se de degraus, de um só para dois e de dois para todos os belos corpos, e dos belos corpos para os belos ofícios, e dos ofícios para as belas ciências até que das ciências acabe naquela ciência, que de nada mais é senão daquele próprio belo, e conheça enfim o que em si é belo (PLATÃO, 2006, p. 164).

O alcance desse belo é possibilitado por meio da ascensão de simbólicos degraus constituídos com base na realidade. Ao comentar sobre a noção de *amor platônico*, J. Cavalcante de Souza aponta para o fato de que

para surpresa da aceção comum do amor platônico, a existência de uma base tangível, de um fundamento concreto para o nascimento e desenvolvimento desse amor, geralmente não se tem levado em conta. É justamente essa constituição de uma base tangível para a contemplação final de uma realidade transcendente que livra a concepção platônica do amor da inconsistência de uma fantasia (2006, p. 52).

A reflexão de Sócrates foi elaborada a partir de elementos presentes nas falas dos outros palestrantes, retirando de cada discurso conceitos importantes para a constituição de seu pensamento. A beleza do amor, sua imperfeição, a ampliação de seu conceito para o universo psicológico e o mito da incompletude são dados que foram trabalhados e, portanto,

estão presentes no pensamento do último palestrante.

1.2 Retorno ao mito

Antes de abordar o texto literário, é necessário delimitar uma fronteira entre a experiência do amor e sua concepção. Como afirma Octavio Paz,

é preciso distinguir entre o sentimento amoroso e a ideia do amor adotada por uma sociedade e uma época. O primeiro pertence a todos os tempos e lugares: em sua forma mais simples e imediata não é senão a atração passional que sentimos por uma pessoa entre muitas. A existência de uma imensa literatura cujo tema central é o amor é uma prova final da universalidade do sentimento amoroso. Enfatizo: o sentimento, não a ideia (PAZ, 1994, p. 35).

Platão é o fundador da filosofia do amor Ocidental, porém a concepção de amor apresentada n*O Banquete*, principalmente na fala de Sócrates, esteve centrada na figura de Eros, isto é, um ser materializado, e não na relação com o outro⁴.

Tendo como ponto de partida uma filosofia sobre o “sentimento materializado”, pretende-se aprofundar o olhar para a manifestação do amor Eros enquanto força abstrata, que mobiliza dois seres e os transforma, observando até que ponto a concepção presente no discurso de Platão se mantém ou se transforma.

Dessa forma, propõe-se um olhar sobre o chamado amor cortês⁵, cuja referência literária encontra-se no mito de Tristão e Isolda⁶. O mito é um exemplo do amor inatingível,

⁴Segundo Octavio Paz, “na verdade, para Platão o amor não é propriamente uma relação: é uma aventura solitária” (PAZ, 1994, p. 46).

⁵O mito de Tristão e Isolda é colocado como amor cortês, embora haja restrições, como a de Octavio Paz, ao afirmar que “Na história de Tristão há elementos bárbaros e mágicos que lhe conferem uma grandeza sombria, mas que a separam do ideal da ‘cortesia’”. (1994, p. 88). Entende-se aqui que a história de Tristão e Isolda segue as leis da cortesia, pois se fundamenta exclusivamente no amor caracterizado por leis regidas pelos ideais de uma época.

⁶A história narra as aventuras de Tristão, que se vê órfão e criado pelo seu tio Marcos, rei da Cornualha. O herói precisa enfrentar o gigante Morholt para que sua comunidade fique livre do tributo de moças e rapazes que devem ser enviados ao país do adversário. Tristão vence o gigante, porém é atingido por uma espada envenenada e parte sem rumo com seu barco, levando apenas consigo a espada e a harpa. Sua viagem sem rumo o leva à costa irlandesa onde há alguém que pode salvá-lo: a rainha da Irlanda, que possui o segredo do antídoto contra o veneno. No entanto, existe um problema: o gigante morto por Tristão era irmão da rainha; por isso o herói não pode revelar sua identidade nem a causa de seu mal. A princesa real, Isolda, é quem se incumbem de tratar Tristão e curá-lo. Ele volta para sua comunidade e, após alguns anos, é designado por Marcos para que procure a amada de seu tio, que coincidentemente é Isolda. Chegando novamente à Irlanda, precisa enfrentar um dragão que ameaçava a cidade; ele consegue vencer o inimigo, mas precisa ser tratado novamente, e é ela quem o faz. Os dois seguem rumo às terras de Marcos, porém no caminho bebem o vinho ervado, destinado aos esposos Marcos e Isolda, e se apaixonam perdidamente. Nesse momento, inicia-se o percurso do amor à morte. O rei Marcos acaba por descobrir o romance vivido pelos dois e, como punição, Isolda será entregue aos lázaros e Tristão

apresenta a concepção de amor infeliz e reforça outro dado importante: o amor ao próprio amor.

Tristão e Isolda não se amam; eles o dizem e tudo o confirma. O que amam é o amor, é o próprio fato de amar. E agem como se tivessem compreendido que tudo o que se opõe ao amor o garante e o consagra em seus corações, para exaltá-lo ao infinito no instante do obstáculo absoluto que é a morte (ROUGEMONT, 2003, p. 57).

Se os amantes amam aquilo que é inatingível e sabem da impossibilidade da consumação é porque há um intenso voltar-se para si mesmo, encontrando no amor a razão para o sofrimento e a morte almejada, mesmo que de forma inconsciente.

A história de *Tristão e Isolda* representou o simbolismo da paixão, ordenou o amor no contexto do século XII, numa época em que havia uma preocupação por parte da aristocracia de ordenar a sociedade moralmente. Não havia harmonia entre o conteúdo da obra e o contexto social no qual circulou essa história amorosa, já que esse tipo de amor não era vivenciado, ou pelo menos não de forma aberta pelas pessoas⁷. A forte pressão religiosa contribuiu para que as vontades fossem vivenciadas secretamente, longe dos olhares da Igreja. Rougemont aponta para a questão, comentando que “a identificação dos elementos religiosos, cuja presença já tínhamos descoberto no mito, permite, pois, verificar essa contradição flagrante entre as doutrinas e os costumes” (ROUGEMONT, 2003, p. 97).

Levou muito tempo para que o casamento por amor fosse totalmente admitido, era somente um desejo reprimido ou, muitas vezes, vivido secretamente. Era quase oposto ao amor, pois representava a quebra do sentimento, uma vez que tinha caráter essencialmente

condenado à morte. Por isso, os dois amantes fogem e vão para a floresta de Morrois e vivem cerca de três anos por lá. Um belo dia, o rei os surpreende dormindo com uma espada entre eles, fato que provaria a castidade do casal, mas que na realidade não passou de pura aparência, já que o amor se consumava carnalmente. Comovido com tal ato, Marcos desiste de matá-los e troca a espada de Tristão por uma espada real. Após três anos, o filtro (vinho ervado) perde seu efeito e os amantes começam a ter saudade de suas vidas antigas. Resolvem fazer com que Isolda volte ao reino e fique com Marcos. Após algum tempo Tristão chega à conclusão de que Isolda não o ama mais e vai embora. Ele acaba por encontrar outra Isolda “das mãos alvas” e se casa com ela. Novamente em meio a um ferimento cujo antídoto está nas mãos de sua antiga Isolda, ele pede para que a chame. Sua atual esposa, tomada pelo ciúme que a deixa cega, diz que sua salvadora não havia dado nenhum sinal, quando, na realidade, estava a caminho. Tristão morre de desgosto, e quando sua Isolda chega, é tarde demais; ela abraça o corpo do amado e morre.

⁷Niklas Luhmann faz uma importante observação a esse respeito quando diz que “o interesse principal da lírica amorosa e especialmente do amor cortês medieval parece ter residido no fato de não poder apresentar-se como algo de grosseiro. (...) A tão discutida questão sobre se os trovadores podiam ou não aguardar a satisfação dos seus ensejos, diz respeito a um problema absolutamente secundário. Importante era: conseguir distanciar-se da satisfação trivial, vulgar, imediata das necessidades sensuais no seio de uma aristocratização crescente da estrutura estratificada, existente na Idade Média” (LUHMANN, 1991, p. 49).

contratual. A relação de amor e casamento só foi absorvida totalmente no decorrer do século XVIII “As pessoas são entendidas como modificáveis, passíveis de evolução, perfectíveis e o amor, por seu lado, como capaz de estabilidade e finalmente até mesmo como fundamento possível do casamento” (LUHMANN, 1991, p. 132).

Com características de extrema subordinação, o casamento se configurou, durante muito tempo, em uma instituição baseada em negócio e procriação.

A moral cristã ensina que a mulher é submissa ao homem (ao marido); e o único objetivo que esta moral confere à sexualidade é a concepção no casamento. Tal submissão ao homem é frisada até mesmo na forma de coito prescrito pela Igreja. Ao livre exercício da sexualidade, sem outro fim inicial que sua satisfação, a Igreja impõe uma mancha inelutável. Ela canaliza a impulsão sexual, sem se esforçar em ultrapassá-la no plano afetivo, e se limita a orientar para a divindade as forças espirituais que tendiam obscuramente à metamorfose do amor (PÉRET, 1985, p. 46 – 47).

O casamento em *Tristão e Isolda* é retratado de forma notadamente contraditória, percebida por meio dos inúmeros desencontros vividos pelos amantes. José Miguel Wisnik afirma que “os amantes, quando se encontram, não se casam, e, quando se casam, não se encontram. Há um contraponto antitético entre paixão e casamento que faz com que estas duas coisas estejam sempre no lugar oposto” (2009, p. 224).

A questão levantada pelo casamento abriga outro aspecto, com o qual se relaciona: o obstáculo para a realização do amor. Assim como há a oposição ao casamento, também há à satisfação do amor, postura duplamente contraditória, concebida em meio à crença maniqueísta, “que vê na vida dos corpos a própria infelicidade e vê na morte o bem último, o resgate da culpa de ter nascido” (ROUGEMONT, 2003, p. 88). Sem o casamento, os amantes buscam outro tipo de união, que representa, no fundo, o verdadeiro sentido da paixão, vivenciada de forma inconsciente⁸.

O amor, que contém em si a contradição (vida e morte), é carente de si mesmo,

⁸ A ideia presente na relação do amor inalcançável encontra paralelismo com a concepção de Freud a respeito da ligação entre os instintos do ego e os instintos sexuais. Em *Além do princípio de prazer*, o autor faz algumas considerações, ainda incipientes sobre a relação da morte e da vida, afirmando que “partimos da grande oposição entre os instintos de vida e de morte. Ora, o próprio amor objetual nos apresenta um segundo exemplo de polaridades semelhante: a existente entre o amor (ou afeição) e o ódio (ou agressividade). (...) O princípio de prazer parece, na realidade, servir aos instintos de morte. É verdade que mantém guarda sobre os estímulos provindos de fora, que são encarados como perigos por ambos os tipos de instintos, mas se acha mais especialmente em guarda contra os aumentos de estimulação provindos de dentro, que tornariam mais difícil a tarefa de viver” (FREUD, 1998, p. 68-69). A princípio, o estudioso concebeu os instintos sexuais ligados à vida e todos os outros à morte. No entanto, reconhece, posteriormente, que a “oposição original entre os instintos do ego e os instintos sexuais mostrou-se inapropriada” (FREUD, 1998, p. 67), isso porque esses instintos, de certa forma, misturam-se.

buscando no outro a satisfação plena. E “é essa a consciência da falta que traz à luz a verdadeira natureza do homem” (SCHÜLER, 2001, p. 87).

No mito, os amantes sabem que vivem um amor fadado ao fracasso devido aos obstáculos. A passividade perante a inevitabilidade dos acontecimentos faz com que a responsabilidade sobre o que sentem e suas consequências sejam transferidas ao destino, que pode ser também transfigurado em um ente, objeto ou abstração. Adélia Bezerra de Meneses em *A paixão na literatura: Do Cântico dos cânticos e dos gregos à poesia contemporânea*, 2001-2002, pag. 54, assinala o fato de que “o filtro torna-se um símbolo da paixão vivida no seu sentido etimológico (...) é antes aquilo que se experimenta do que aquilo que se faz. É algo que me atinge, que soffro. O amor paixão, simbolizado pelo filtro, é um destino, força cega. É essa força, revestida de fatalidade, que é figurada privilegiadamente no mito de Tristão e Isolda”.

A fala de Isolda ilustra de forma categórica a inexorabilidade desse destino quando o efeito do filtro chega ao fim e os amantes precisam assumir suas responsabilidades:

Nosso amor continua, como dizes, mais forte do que nunca, mas cessou de ser uma coação mágica, uma força exterior, invencível e fatal. Vamos amarnos agora como os outros homens e as outras mulheres desde que o mundo é mundo; eis-nos restituídos à condição comum de todos os mortais. Doravante estaremos sujeitos aos caprichos do destino, à flutuação dos nossos desejos, a todos os movimentos contrários, a todos os remorsos das nossas vontades. (2000, p. 144 – 145, grifo meu)

Ao serem colocados no “mundo real”, sem o apoio de agente externo que assegurasse suas atitudes, os amantes veem-se desprotegidos. A primeira atitude de Isolda é transferir sua responsabilidade ao destino⁹. Na verdade, os amantes precisam dos obstáculos para que o amor sobreviva e possa enfim realizar-se na eternidade. Por isso, sabem que, para vivenciá-lo, a incompletude é ingrediente essencial que aquece a chama de ambos:

Tristão amava Isolda com um amor imutável, ela igualmente. Levavam a vida do mesmo modo, cortês e agradável, e o seu amor era de tal força que pareciam só ter um coração e uma alma. (2000, p. 77)

A incompletude não se esvai nem quando o ser desejado se faz presente, pois há a presentificação, a todo momento, de sua perda. A eterna busca vislumbra um dos principais

⁹Em todo tempo de aventuras, tem lugar a intervenção do acaso, do destino, dos deuses, etc. Pois esse mesmo tempo surge nos pontos de ruptura (no hiato) das séries temporais normais, reais, legítimas e lá, onde a norma (qualquer que seja ela) é *de repente* destruída e os acontecimentos recebem um rumo inesperado e imprevisível (BAKHTIN, 2010, p. 268-269).

aspectos desse tipo de amor: a presença do ser ausente e idealizado.

Dessa busca dolorosa pelo outro advém o caráter doentio, que transforma o ser humano em um ser que sofre e almeja estar nessa situação, já que o seu “eu” se transformou no outro e se perdeu de si mesmo.

Tendo em vista que não há a concretização do amor, a visão da eternidade resolve o problema, transferindo para o universo transcendental a realização plena do amor. Os trechos a seguir, retirados do mito, apresentam os personagens e a ligação entre Amor e Morte:

Tristão, morreste por amor de mim. Uma vez que já não vives, também eu não tenho nenhuma razão para viver. Tudo doravante me será sem doçura, sem alegria, sem prazer”. (...) Aproxima-se do leito e estende-se a todo o comprido sobre o corpo de Tristão, rosto com rosto, boca com boca. Neste abraço supremo, sucumbe à violência da dor e expira num soluço (2000, p. 253).

Esta é a última etapa que encontra seu fim e descanso na morte, saída na qual a concretização se faz em um mundo transcendente. O final feliz, isto é, a realização do amor, destruiria a grandeza dos sentimentos que os amantes nutriam. A morte é o desfecho que enaltece ainda mais a força do amor¹⁰.

O amor infeliz do mito difere daquele narrado por Platão, já que, para o filósofo, o amor entre homem e mulher era um “amor ‘popular’, grosseiro e sensual”. Para ele, “o sábio ama os jovens, mas, isto sim, pelos prazeres espirituais que compreende o convívio dos jovens, dado que a mulher é intelectualmente inferior ao homem” (PÉRET, 1985, p. 45).

A cortesia, portanto, configura-se em um contexto no qual o retrato da mulher começa a se transformar, graças ao jogo do amor, típico desse tipo de literatura. Segundo Péret, “o amor cortês propõe-se como um amor puro, vitorioso das tentações carnis, porque a carne permanece sendo o pecado por excelência. No amor cortês, ela é a tentação perpétua que deve ser procurada primeiro para depois ser combatida e vencida” (1985, p. 59).

Niklas Luhmann, ao comentar sobre a cortesia, afirma que “por um lado, caracteriza-se o amor como luta: como assédio e conquista da mulher. Por outro, é a autossubmissão incondicional à vontade da amada que constitui a forma pela qual o amor se apresenta e agrada” (1991, p. 78 – 79). É uma forma de amar que, do ponto de vista psicanalítico, representa a sublimação das paixões desenfreadas por meio de regras previamente

¹⁰Denis de Rougemont em *História do Amor no Ocidente*, 2003, p.24 ressalta que “o amor feliz não tem história. Só existem romances do amor mortal, ou seja, do amor ameaçado e condenado pela própria vida. O que o lirismo ocidental exalta não é o prazer dos sentidos nem a paz fecunda do par amoroso. É menos o amor realizado que a paixão de amor”.

estipuladas¹¹.

Somente por volta dos séculos XVII e XVIII, o amor começa a se desvincular da família e da religião, abrindo caminho para uma visão individualizada sobre sua vivência. A experiência amorosa ganha uma nuance ainda mais subjetiva¹². O casamento, que antes era um contrato entre famílias, passou a ter nova significação.

Trata-se da construção de uma realidade especial comum, na qual o amor se reinforma a cada momento, na medida em que, subjacente à sua reprodução, está aquilo que tem algum significado para o outro. Apenas deste modo pode o amor ser casamento (LUHMANN, 1991, p. 187).

O breve olhar para a evolução do amor partindo do clássico de Platão levanta algumas características e transformações importantes que servirão como base para análise do *corpus*. Há, ainda, a necessidade de vislumbrar alguns reflexos da vida social na relação entre personagem e espaço para se compreender melhor a transformação do sentimento.

1.3 O espaço e a vivência do amor

Os amantes Tristão e Isolda têm consciência das implicações de suas investidas amorosas, no entanto, muitas vezes agem de forma a contrariar a ordem moral e socialmente imposta.

O amor cortês propõe-se como um amor puro, vitorioso das tentações carnis, porque a carne permanece sendo o pecado por excelência. No amor cortês, ela é a tentação perpétua que deve ser procurada primeiro para depois ser combatida e vencida. Tal ambivalência permitiu entender o amor cortês, segundo os lugares e épocas em que se deu, tanto como um simples ritual de sublimação da sexualidade, quanto como uma lubricidade dissimulada sob um aparato cavalheiresco (PÉRET, 1985, p. 59).

A cortesia permitiu que se penetrasse na feminilidade por meio da subversão. Com a desobediência às leis morais e religiosas, criou-se uma cultura de transgressão, que deu

¹¹“A instauração da cortesia como modo de relacionamento predominante nas cidades dos regimes monarquistas (pós-feudalismo) representa uma mudança profunda em termos de psicologia social: trata-se de incentivar as pessoas a uma barganha. Sublimar as paixões” (KEHL, Maria Rita. 2009, p. 557).

¹²A subjetividade deve ser entendida como uma forma mais flexível de vivência do amor, livre das regras presentes na Idade Média. No entanto, é preciso ressaltar que há, sem dúvida, uma abordagem literária do amor que acaba por instaurar um tipo de comportamento padrão, como exemplo o *excesso*, característico do amor romântico.

margem ao nascimento de um novo tipo de relação. Essa mudança possibilitou uma significativa acentuação das diferenças entre damas e cavaleiros por meio do jogo da conquista. “Esta oposição se manifesta sob um novo signo: enquanto até aqui ela era o produto natural do domínio da mulher pelo homem, agora os papéis são invertidos graças ao jogo” (PÉRET, 1985, p. 60).

O mito, portanto, está inserido no universo da cavalaria, que abarca uma nova proposta de relação e também um modo peculiar de construção da narrativa: uma história que apresenta o protagonista em um tempo/espaço regido pelas leis do acaso. O mundo de fantasia é inerente a ele, sua individualidade é relativizada, já que esses heróis “em nada se parecem uns com os outros, nem pela aparência, nem pelo destino. Em compensação, sobre cada um deles são criados vários romances” (BAKHTIN, 2010, p. 270).

Dessa forma, compreende-se que o herói do mito pode facilmente conter em si os anseios de uma coletividade e apresentar as transformações do pensamento de uma época. Um exemplo disso é a inversão de alguns valores, como aponta José Miguel Wisnik: “sob que perspectiva é contada uma história onde os servidores leais ao rei aparecem como ‘pérfidos’ e ‘invejosos’, enquanto a esposa adúltera e blasfema aparece como virtuosa dama, e Tristão, que engana o rei cinicamente, é visto como cavaleiro modelar?” (2009, p. 237).

Uma possível explicação para a transgressão desses valores e o estabelecimento de uma nova ordem é a obediência às leis impostas pela cortesia¹³. O ser apaixonado deve acatar

¹³O livro de Benjamin Péret, *Amor Sublime* (1984), traz o código do amor do século XII:

- “1) A alegação de casamento não é uma desculpa legítima contra o amor.
- 2) Quem não sabe esconder, não sabe amar.
- 3) Ninguém pode-se dar a dois amores.
- 4) O amor pode sempre crescer ou diminuir.
- 5) Não tem sabor o que o amante obtém, por força, do outro amante.
- 6) Geralmente o macho ama apenas na puberdade.
- 7) Prescreve-se a um dos amantes, pela morte do outro, uma viuvez de dois anos.
- 8) Ninguém pode ser privado, sem razão mais que suficiente, de seu direito de amar.
- 9) Ninguém pode amar se não estiver empenhado pela persuasão de amar (pela esperança de ser amado).
- 10) Geralmente o amor é expulso de casa pela avareza.
- 11) Não convém amar aquela que se teria vergonha de desejar em casamento.
- 12) O amor verdadeiro só tem desejo de carícia vinda daquela que ele ama.
- 13) O amor divulgado raramente dura.
- 14) O sucesso muito fácil retira cedo o encanto do amor.
- 15) Toda pessoa que ama empalidece à vista do que ela ama.
- 16) À visão imprevista de quem se ama, treme-se.
- 17) Amor novo afugenta o antigo.
- 18) Apenas o mérito torna digno o amor.
- 19) O amor que se apaga cai rapidamente e raramente se reanima.
- 20) O amoroso é sempre temeroso.
- 21) Pelo ciúme verdadeiro a afeição do amor cresce sempre.
- 22) Da suspeita e do ciúme que dele deriva cresce a afeição de amor.
- 23) Menos dorme e come aquele que está cercado por pensamentos de amor.

as ordens do coração acima de tudo, passando por cima da moral e das leis pertencentes ao mundo pragmático.

O afeto determina a narrativa e o tempo e espaço no qual os amantes experimentam o amor, pois como afirma Niklas Luhmann, “a inserção temporal do amor permite um tratamento narrativo do tema, a narração de ‘histórias de amor’ e através disso uma espécie de *Ersatz* especificamente funcional dos mitos” (LUHMANN, 1991, p. 99).

Os protagonistas vivem sob a égide de duas leis: a do amor e a do feudalismo. Dentro dessa dualidade, afirmam uma postura que contraria o ideal do casamento e reforçam o amor infeliz. A oposição ao casamento encontra raízes na heresia pagã, na qual havia o culto ao amor de forma descolada dos ideais cristãos do casamento. Esse ideal se estabeleceu de forma significativa e levou a Igreja cristã a absorver e ao mesmo tempo transformar esse sentimento, instituindo o culto à mulher idealizada:

Em face dessa ascensão poderosa e como que universal do Amor e do culto da Mulher idealizada, a Igreja e o clero não podiam deixar de opor uma crença e um culto que respondessem ao mesmo desejo profundo, nascido da alma coletiva. Era preciso “converter” esse desejo (...) Daí as múltiplas tentativas de instituir um culto da Virgem desde o século XII. A partir dessa época, Maria recebe geralmente o título de *regina coeli* e desde então será representada como Rainha pela arte (ROUGEMONT, 2003, p. 155).

Como afirma Octavio Paz, “a história do amor é inseparável da história da liberdade da mulher” (1994, p. 73). A presença significativa de personagens femininos na literatura e na religião representa um contraponto à concepção do amor em *O Banquete*, no qual a presença feminina restringe-se à sacerdotisa Diotima, que embora seja figura importante, não vivencia o que narra.

A divinização da mulher, no ideal de amor cortês, leva o sentimento a trilhar o caminho religioso, na medida em que cultua o feminino: “Por que todos juram jamais trair o segredo de sua grande paixão, como se tratasse de uma fé, de uma fé iniciatória?”

24) Toda ação do amante leva-o a pensar em quem ama.

25) O amor verdadeiro só julga bom o que sabe que agrada ao que ele ama.

26) O amor não pode recusar nada ao amor.

27) O amante não pode saciar-se do gozo do que ele ama.

28) Uma frágil presunção faz com que o amante suspeite coisas sinistras de quem ele ama.

29) O hábito muito excessivo dos prazeres impede o nascimento do amor.

30) Uma pessoa que ama está ocupada assiduamente e sem interrupção pela imagem do que ela ama.

31) Nada impede que uma mulher seja amada por dois homens e um homem por duas mulheres”.

(ROUGEMONT, 2003, p. 122).

As inúmeras figuras da igreja e obras de arte pagãs representam a tentativa de corporificar uma sensação que reside na “alma coletiva”. A tentativa da Igreja de cultuar a virgem representa um paralelo com a dama da cortesia - uma mulher divinizada que cumpria a função de mantenedora do amor intocável.

Essa mulher, que antes era vista como submissa ao homem, passou a ocupar lugar de destaque. O curioso é que essa inversão de papéis decorre do já mencionado “jogo” criado a partir da relação com essa mulher e os galanteios dos cavaleiros que a cortejavam.

Ora, muitas vezes tais cavaleiros eram tentados a dar à hospitalidade oferecida um sentido bem mais amplo do que a castelã entendia. Esta só podia esquivar os ataques de que era o objeto, achando nisto um pretexto a brincadeiras inconsequentes e dando a toda proposição ousada o sentido de um jogo impondo limites à galanteria masculina (PÉRET, 1985, p. 56).

Esse novo tipo de relação amorosa criou espaço para o amor que interessa aqui enfocar, algo que se originou com a cortesia e se transformou ao longo da história humana e permanece até os dias atuais, que desde *Tristão e Isolda* alimenta o imaginário do leitor e que serviu como inspiração para muitas obras-primas¹⁴.

A análise do amor partiu de dois pilares principais: a obra de Platão (*O Banquete*) e o mito de *Tristão e Isolda*. Essa breve teorização serve como suporte para a análise de *Fausto I* e *Grande Sertão: Veredas*. É com base na visão do amor enquanto ideia e experiência transformadora que o estudo centrará o enfoque.

2. O AMOR EM FAUSTO I

2.1 O mito de Fausto

Quando se fala em Fausto, é preciso delimitar as fronteiras entre o mito e sua figura histórica. Os documentos que comprovam sua existência são permeados de aspectos lendários, o que torna complexa qualquer tentativa de definição precisa sobre sua origem. O que interessa para o estudo, no entanto, é contextualizar as principais características desse

¹⁴“E o que Riobaldo narra, fundamentalmente? Amor e guerra, como queriam os gregos (...) amor e guerra, amor e aventura – desde sempre, os grandes temas que alimentaram o imaginário humano” (MENESES, Adélia Bezerra. *Grande Sertão: Veredas e a Psicanálise*. In: Revista Scripta. Belo Horizonte, v. 5. N.10, p. 21 – 37. 1º sem.2002).

personagem, que se mantém ao longo das histórias anteriores ao *Fausto* de Goethe.

A figura histórica de Fausto é a de um homem excêntrico, que apresenta um comportamento contrário aos dogmas da Igreja. Sabe-se que viveu no século XVI, na Alemanha.¹⁵ Era conhecido por fazer previsões, o que ocasionava a curiosidade de muitos, mas também repulsa.

As primeiras obras literárias que abordam sua vida pertencem ao século XVI: a primeira versão da história em latim é de 1570 e, em 1587, em alemão, é publicado o *Volksbuch*, cujo extenso título ficou reduzido, popularmente, a *Historia von D. Johann Fausten*. O Fausto renascentista de Christopher Marlowe – *The Tragical History of D. Faustus* –, foi escrito no final daquele século.

O primeiro teve grande sucesso, pois embora houvesse várias histórias sobre o fato de se vender a alma ao diabo, Fausto se sobressaiu. Segundo Jochen Schmidt,

junto aos mitos e lendas geralmente difundidos em torno do Fausto, consolidaram-se tradições fáusticas locais; por exemplo, em Nürnberg e Erfurt. O livro de Fausto de 1587 pôde remontar a essas histórias, lendas e anedotas; elas formavam uma espécie de núcleo biográfico. A elas, juntaram-se fontes de que o autor desconhecido se valeu para a estruturação ideológica e para o enriquecimento material de sua obra * (2001, p. 12).

“Este 'filósofo dos filósofos' que nos registros municipais de Ingolstadt ficaria qualificado de sodomita e que, segundo Lutero, chamava ao diabo irmão, parecer ter maravilhado e aterrorizado os homens do seu tempo” (SILVA, 1984, p. 36).

Essa primeira versão do mito de Fausto era uma mistura de moralismo e fascínio por apresentar histórias que instigavam o público. O *Volksbuch* foi traduzido para o inglês entre 1588-1590 e, com a versão de Marlowe, a história percorre o mundo. Em 1592 foi encenada pela primeira vez a versão do texto inglês, com o título *The Tragical History of D. Faustus*.

O enredo mostra que Fausto fica maravilhado com seus novos poderes e entrega-se

¹⁵Segundo Rita Iriarte, “está claramente comprovado que Fausto passou por Gelnhausen, Kreuznach, Erfurt, Bamberg, Ingolstadt e Nuremberga. Pode-se admitir com bastante segurança, que nasceu na povoação de Knittlingen, em Wurtemberg, que passou por Würzburg e pela região de Colonia e que morreu em Staufen em Breisgau, perto de Friburgo” (1984, p. 23).

* den allgemein verbreiteten Sagen und Legenden um Faust kristallisierten sich lokale Faust-Überlieferungen an, etwa in Nürnberg und in Erfurt. Auf diese Geschichten, Sagen und Anekdoten konnte das Faustbuch von 1587 zurückgreifen, sie bildeten eine Art von biographischem Kern. Dazu kamen Quellen, die der unbekanntes Verfasser zur weltanschaulichen Strukturierung und zur stofflichen Anreicherung seines Werks benutzte (SCHMIDT, 2001, p. 12). Obs: As notas com asterisco referem-se às traduções do alemão para o português, realizadas por Érica Gonçalves de Castro e do português para o alemão, retiradas da tradução de Jenny Klabin Segall.

aos pecados terrenos, sempre com a ajuda do “companheiro”. Com a aproximação do prazo, começa a temer e, quando chega o momento, a cobrança é feita. Fausto se arrepende de ter almejado tanto conhecimento e é levado pelos demônios. É a inevitável perdição da alma para aqueles que cultuam o proibido. O coro comenta sobre a perdição de Fausto, após este ser levado:

Cortado o ramo está, que poderia
Ter crescido direito, e estão queimados
Os louros apolíneos deste sábio.
Fausto morreu. Que o seu caso infernal,
E desgraça, oh, prudentes, vos exortem
A ficar pela mera admiração
Perante o proibido, cujo abismo
Aos audazes, como ele, incita a mente
A fazer mais, que o jus do Céu consente (MARLOWE, 2006, p. 120).

O escritor coloca em pauta a história trágica humana, na qual Fausto almeja sua emancipação por meio do desejo ao que é proibido e repudiado pela época. Para se chegar até o *Fausto* de Goethe e analisá-lo com mais propriedade, ainda é necessário atentar para algumas especificidades do texto anterior a essa última versão de Marlowe. O contexto histórico no qual o surgimento da lenda ocorre, século XVI, ajuda a compreender o conteúdo do mito e suas transformações ao longo desse século e dos seguintes. Segundo Rita Iriarte,

O assunto de Fausto origina-se na dialéctica da Reforma luterana, construída sobre três contradições: em primeiro lugar, a atribuição da plena responsabilidade ao ser humano e a restrição que Lutero impõe, na prática, à liberdade do cristão; em segundo, a insistência de Lutero no primado da fé que, de certo modo, põe em causa a confiança na razão que a nova sociedade burguesa defende; em terceiro lugar, a oposição existente entre a crença no pecado original e implicitamente no mal inerente à natureza humana e, por outro lado, a exigência de uma vida em consonância com os princípios cristãos (1984, p. 14).

Os motivos citados pela autora estão presentes no mito de Fausto e ajudam a compreender o porquê de suas ações. Há uma negatividade relacionada à busca do saber, haja vista que o conhecimento, principalmente o científico, caminhava em paralelo aos dogmas religiosos.

Não se tem registro de algum pronunciamento de Fausto (figura histórica) em relação ao Catolicismo ou à Reforma, mas o que se pode afirmar é que “o individualismo de Fausto parece ser completamente desenraizado, o que dá um carácter peculiar ao seu saber: este é um

saber que se automatiza, que se desliga de qualquer relação com o contexto sócio-político; é fim em si mesmo e só serve os seus próprios fins” (IRIARTE, 1984, p. 30).

Fausto, de certa forma, contém em si a ambivalência do bem e do mal, convivendo com os dois polos de forma dialética e ao mesmo tempo perturbadora para o homem da época¹⁶. O pacto com o demônio para obter o almejado conhecimento reforça a via obscura que o aspirante deve trilhar, pois tal ambição só pode levar ao caminho da danação e do sofrimento, segundo o olhar da Igreja¹⁷.

É sintomático que Fausto seja filho de camponeses, embora tenha feito estudos brilhantes sobre teologia, magia, astrologia e medicina na Universidade de Württemberg. Cinquenta anos depois do esmagamento da rebelião dos camponeses pelos príncipes, com o apoio de Lutero, cristalizava-se na lenda do doutor Fausto – o homem saído do povo – a aspiração ousada de superar uma existência limitada pela repressão política e social e pelo puritanismo da Reforma (SILVA, 1984, p. 39).

Na versão da lenda, a população se reconhece nela devido às angústias e vontades universais, apesar do forte domínio da Igreja sobre o conteúdo da obra (Fausto deveria ser punido por tentar transgredir o limite de conhecimento com o sério agravante de cair em tentação ao selar um pacto com o inimigo).

Com o novo final de Goethe, o leitor (ou o público do teatro), não está mais diante de um personagem plano. Jochen Schmidt esclarece esse aspecto ao comentar sobre a figura de Mephistopheles:

No pano de fundo da tradição fáustica, essa ambivalência significa que Fausto, segundo o conceito teológico, não está mais entre céu e inferno, mas *cindido em si mesmo*. (...) É verdade que Mefisto incorpora uma parte pessoalmente cindida e, no entanto, integralmente irredimível e indomável de sua própria existência * (2001, p. 43).

¹⁶“Ao admitirmos que esta dualidade era característica do Fausto histórico, então teremos de reconhecer que Goethe soube intuí-la e transpô-la para o seu 'Fausto', dotando-a duma grandeza e dum alcance que, como é evidente, transcendem em muito o modelo” (IRIARTE, 1984, p. 28).

¹⁷Ao comentar sobre o Volksbuch de 1587, Rita Iriarte afirma que “a desconfiança luterana em relação a um saber desligado da fé e à 'especulação sobre os elementos' vai estar patente ao longo da obra, culminando com a condenação de Fausto” (IRIARTE, 1984, p. 15).

* Auf dem Hintergrund der Fausttradition bedeutet diese Ambivalenz, daß Faust nicht mehr nach theologischem Konzept zwischen Himmel und Hölle steht, sondern *in sich gespalten* ist.(...) Mephisto verkörpert einen zwar personal abgespaltenen, aber dennoch unablösbaren und unüberwindbaren integralen Bestandteil seiner eigenen Existenz (SCHMIDT, 2001, p. 43).

Dessa forma, ao afirmar que Mephisto é, de certa forma, o próprio Fausto, o Mal nada mais é que seu *alter ego*. Na autoexplicação de Mefisto, o „mal“ é a „destruição“ que prepara a execução do delito; porém, enquanto destruição, ele constitui o pressuposto de uma nova transformação; ou seja, do „bem“* (SCHMIDT, 2001, p. 43). Na primeira cena *Quarto de Trabalho*, ao sofrer a transformação de cão em humano, Mefisto responde à pergunta de Fausto sobre sua identidade: “Sou parte da Energia / Que sempre o Mal pretende e que o Bem sempre cria” (GOETHE, 2004, v. 1336 – 1337)*.

Essa nova forma de abordagem da lenda é concebida em meio ao desenvolvimento do capitalismo e da economia, “em um novo contexto social no qual a salvação de Fausto passava a fazer sentido e abria novas possibilidades para o enredo. O desafio de desenvolver essa variante foi assumido por Goethe” (FRANCO, 2011, p. 24).

O *Urfaust* foi elaborado entre os anos de 1773-1775 e em 1790 foi publicado *Fausto, um fragmento*. A obra é considerada um texto experimental do autor alemão. Finalmente, em 1808, o *Fausto I* foi publicado. A segunda parte da tragédia (*Fausto II*), foi concluída em 1831 e publicada em 1833¹⁸. A fim de visualizar a evolução da obra, o quadro abaixo mostra, de forma resumida, seu desenvolvimento, mostrando os estágios de criação. Esse panorama foi retirado do livro *Johann Wolfgang Goethe. Urfaust, Faust – ein Fragment, Faust – eine Tragödie. Paralleldruck der drei Fassungen. Erster Band Herausgegeben von Werner Keller*.

*„In Mephistos Selbstexplikation ist das 'Böse' die 'Zerstörung', die dem Vergehen zuarbeitet, als Zerstörung bildet es aber die Voraussetzung neuen Werdens, also des 'Guten'“ (SCHMIDT, 2001, p. 43).

*„Ein Teil von jener Kraft, / Die stets das Böse will und stets das Gute schafft“ (GOETHE, 2004, v. 1336 – 1337).

¹⁸ Jochen Schmidt comenta que „Für den Faust I zeichnen sich drei Werkphasen und zugleich Hauptschaffensphasen ab. Die erste führt in den siebziger Jahren auf den *Urfaust* hin; die zweite, wohl wesentlich in die späten achtziger Jahre gehörende, erreicht den Textbestand, den Goethe 1790 unter dem Titel *Faust. Ein Fragment* veröffentlichte; in der dritten, 1797 bis 1806, gelang der Abschluß des *Faust I*, der 1808 als Buch erschien“* (2001, p. 35). (*No *Fausto I*, distinguem-se três fases de trabalho e, ao mesmo tempo, de criação principal. A primeira, nos anos setenta, conduz ao *Urfaust*; a segunda, que pertence essencialmente ao fim dos anos oitenta, abrange o texto que Goethe publicou em 1790 sob o título *Faust. Ein Fragment*; a terceira, de 1797 a 1806, resulta na conclusão do *Faust I*, que surgiu em livro em 1808).

SZENENÜBERBLICK

URFAUST (1773-1775)	EIN FRAGMENT (1790)	FAUST I (1808)
		Zueignung
		Vorspiel auf dem Theater
		Prolog im Himmel
1 Nacht a) Monolog b) Erdgeistszene c) Gespräch mit Wagner	1 Nacht a) Monolog b) Erdgeistszene c) Gespräch mit Wagner	1 Nacht a) Erster Monolog b) Erdgeistszene c) Gespräch mit Wagner d) Zweiter Monolog e) Ostermorgen
		2 Vor dem Tor
		3 Studirzimmer (I) Erstes Gespräch mit Mephisto
	2 Faust. Mephistopheles (Und <i>was der ganzen Menschheit</i>) Mephisto (allein)	4 Studirzimmer (II) a) Zweites Gespräch mit Mephisto und b) Wettszene c) Mephisto (allein) d) Schülerszene e) Ausfahrt
2 Mephistopheles. Student	3 a) Schülerszene b) Ausfahrt	
3 Auerbachs Keller in Leipzig (Prosa)	4 Auerbachs Keller in Leipzig	5 Auerbachs Keller in Leipzig
4 Land Strase		
	5 Hexenküche	6 Hexenküche
5 Strase	6 Straße	7 Straße
6 Abend. Ein kleines reinliches Zimmer	7 Abend. Ein kleines reinliches Zimmer	8 Abend. Ein kleines reinliches Zimmer
7 Allee	8 Spatziergang	9 Spazirgang
8 Nachbarinn Haus	9 Der Nachbarinn Haus	10 Der Nachbarinn Haus
9 Faust. Mephistopheles	10 Straße	11 Straße (<i>Wie ist's? Will's fördern?</i>)
10 Garten	11 Garten	12 Garten
11 Ein Gartenhäusgen	12 Ein Gartenhäuschen	13 Ein Gartenhäuschen
		14 Wald und Höhle a) Monolog b) Faust. Mephistopheles
12 Gretgens Stube	13 Grethchens Stube	15 Gretchens Stube

13 Marthens Garten	14 Marthens Garten	16 Marthens Garten
14 Am Brunnen	15 Am Brunnen	17 Am Brunnen
	16 Wald und Höhle a) Monolog b) Faust. Mephistopheles	
15 Zwinger	17 Zwinger	18 Zwinger
16 Dom	18 Dom	
17 Nacht. Vor Gretgens Haus Valentin (<i>Wenn ich so sas</i>)		19 Nacht. Straße vor Gretchens Thüre a) Valentin (<i>Wenn ich so saß</i>) b) Faust. Mephistopheles (<i>Wie von dem Fenster dort</i>) c) Valentins Tod
18 Faust. Mephistopheles (<i>Wie von dem Fenster dort und Verse aus Wald und Höhle</i>)		
		20 Dom
		21 Walpurgisnacht
		22 Walpurgisnachtstraum
19 Faust, Mephistopheles (Prosa)		23 Trüber Tag. Feld (Prosa)
20 Nacht. Offen Feld		24 Nacht, offen Feld
21 Kerker (Prosa)		25 Kerker

Ao analisar o quadro, percebe-se que houve, no “Fragmento” uma ampliação das cenas “Quarto de trabalho”, “Cozinha da bruxa” e “Floresta e Gruta” e encerra-se com a cena “Catedral”. A cena “Landstraße” pertence somente ao *Urfaust*. Hans Henning observa que

A dimensão da culpa de Fausto não é determinada no *Urfaust*. Também aqui sentimos falta da execução dramática. Contudo, chama atenção que a ação de Gretchen no *Urfaust* seja mais elaborada do que a representação de Fausto. Nesse fato, podemos identificar em que nível o jovem poeta está tomado pela ideia de uma tragédia amorosa (1993, p. 235)*.

O estudioso aponta a evolução desse trabalho com a tragédia amorosa ao comentar sobre o *Fragmento*:

*das Maß der Schuld Fausts wird im „Urfaust“ nicht bestimmt. Auch hier vermissen wir die dramatische Ausführung. Es fällt jedoch auf, daß die Gretchen-Handlung im „Urfaust“ stärker ausgearbeitet ist als die Faust-Darstellung. An dieser Tatsache läßt sich ablesen, in welchem Grade der junge Dichter gerade von dem Gedanken an eine Liebestragödie gepackt ist (HENNING, 1993, p. 235).

A cozinha da bruxa se justifica pela necessidade de rejuvenescer o Fausto. A idade adotada para o primeiro Fausto tem agora de ser elevada, pois são trinta anos que Fausto deve subtrair de seu corpo. Através desse motivo, uma nova luz é lançada na cena inicial. Conquista-se assim o fundamento mais evidente para a decepção de Fausto em relação a toda a ciência. Ao mesmo tempo, a aparição no espelho conduz [para além] da ação de Gretchen e – se pensarmos ainda mais adiante – à Helena, pois seu nome é pronunciado nesse momento. * (1993, p. 236).

A evolução das composições até se chegar ao *Fausto I* mostra a gradativa ênfase que o autor coloca na relação amorosa. Há, também, a inovação apresentada no *Fausto I* com a cena da aposta: não há mais um prazo determinado de vinte e quatro anos estabelecidos para que o protagonista goze e depois entregue sua alma. Os dois fazem uma aposta, na qual Fausto será o perdedor caso, em algum momento de sua vida, diga as seguintes palavras:

Fausto:
 E sem dó nem mora!
 Se vier um dia em que ao momento
 Disser: Oh, para! és tão formoso!
 Então algema-me a contento,
 Então pereço venturoso!
 Repique o sino derradeiro,
 A teu serviço ponhas fim,
 Pare a hora então, caia o ponteiro,
 O Tempo acabe para mim!* (GOETHE, 2007, v. 1669 – 1706).

Com essa nova configuração do pacto (que se transforma em aposta), Mefistófeles age com o intuito de levar Fausto a dizer tais palavras e assim, ganhar sua alma. Apesar de Fausto não ter pronunciado as palavras que o levariam à perdição, houve uma significativa transformação do personagem no percurso da sedução provocada por Mefistófeles. É nesse ponto que o estudo centra o enfoque, abordando o sentimento e suas transformações ao longo dessa primeira parte da tragédia.

*Die „Hexenküche“ erklärt sich aus der Notwendigkeit, Faust zu verjüngen. Das für den früheren Faust angenommene Alter muß jetzt höher angesetzt werden, denn es geht um dreißig Jahre, die sich Faust „vom Leibe“ schaffen soll. Durch dieses Motiv wird ein neues Licht auf die Eingangsszene geworfen. Die deutlichere Begründung für die Enttäuschung Fausts von aller Wissenschaft ist damit gewonnen. Zugleich leitet die Spiegelercheinung über zur Gretchen-Handlung und – wenn wir noch weiter voraus denken – zu Helena, denn augenblicklich fällt ihr Name (HENNING, 1993, p. 236).

*Und Schlag auf Schlag! / Werd'ich zum Augenblicke sagen: / Verweile doch! du bist so schön! / Dann magst du mich in Fesseln schlagen, / Dann will ich gern zugrunde gehn! / Dann mag die Totenglocke schallen, / Dann bist du meines Dienstes frei, / Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen, / Es sei die Zeit für mich vorbei! (GOETHE, 2007, v. 1669 – 1706).

2.2 Os labirintos de Fausto

Mefistófeles deseja um pacto, no qual é prometido a Fausto um prazer de viver sensual; Fausto, porém, faz disso uma aposta, de que sempre permanecerá ambicioso intelectualmente. Mefistófeles quer conduzi-lo à pura sexualidade e, em Fausto isso se transforma em amor* (TRUNZ, 1986, p. 484).

A formulação de Erich Trunz aponta para uma contradição que irá permear toda a história amorosa de *Fausto I*: a sedução, instigada por Mephisto, e o amor vivenciado pelo protagonista.

Goethe criou, no lugar do pacto, uma aposta, na qual Fausto não acredita poder vivenciar a felicidade:

Do amor, maldita a suma aliança!
Maldita da uva a rubra essência!
Maldita a fé, crença e esperança!
E mais maldita ainda a paciência!*
(GOETHE, 2006, v. 1603 – 1606).

Após o acordo selado entre os dois, a primeira tentativa de Mefistófeles é a de fazer com que o protagonista caia em tentação, porém não tem sucesso. Isso porque, como afirma Binswanger, “o gozo do amor tem seu 'instante tão belo' no presente, não na duração do tempo. O drama do amor termina tragicamente com a morte de Margarida” (2011, p. 58).

A ideia do tempo, mencionada por Binswanger, coloca o amor em um plano presente, incapaz de ser eternizado.

Em *Fausto*, Goethe descreve três possíveis modos de superar o tempo e a transitoriedade. O primeiro é o caminho da ciência, que passa pelo portão do passado. O segundo é o caminho da arte, que passa pelo portão do presente. O terceiro é o caminho da economia, que passa pelo portão do futuro (BINSWANGER, 2011, p. 113).

*Mephistopheles will einen Pakt, in welchem Faust sinnenhafter Lebensgenuß versprochen wird, Faust aber macht daraus eine Wette, daß er stets ein geistig Strebender bleiben werde. Mephistopheles will ihn in reine Geschlechtlichkeit führen, und bei Faust wird es Liebe (TRUNZ, 1986, p. 484).

*Fluch sei dem Balsamsaft der Trauben! / Fluch jener höchsten Liebeshuld! / Fluch sei der Hoffnung! Fluch dem Glauben, / Und Fluch vor allen der Geduld! (GOETHE, 2006, v. 1603 – 1606).

O estudo de Binswanger sistematiza a ideia do tempo perante esses três elementos: ciência, arte e economia. O amor, no entanto, é visto como uma “ameaça” que não se consumou para Fausto.

Seguindo uma visão menos pragmática daquela escolhida pelo teórico, mas aproveitando seu viés, pode-se dizer que o amor, além de relacionar-se com o tempo presente, possui, mesmo que de forma efêmera, uma relação com a eternidade.

Segundo Luhmann, “a unidade do amor torna-se correspondentemente unidade entre momento e duração, enquanto paradoxo do momento com valor de eternidade” (1991, p. 120). A visão de eternidade, que é o ponto de partida para esta pesquisa sobre a concepção do amor presente na experiência de Fausto, pode ser vista como a beleza da união que suspende, mesmo que de forma ilusória, o tempo presente. Octavio Paz sintetiza a relação entre amor e tempo:

Por ser temporal, o amor é, simultaneamente, consciência da morte e tentativa de fazer do instante uma eternidade. Todos os amores são infelizes porque todos são feitos de tempo, todos são o nó frágil das criaturas temporais que sabem que vão morrer: em todos os amores, até nos mais trágicos, há um instante de felicidade que não é exagerado chamar de sobre-humana: é uma vitória contra o tempo, um vislumbrar do outro lado, esse mais além que é um aqui, onde nada muda de tudo o que é realmente é* (PAZ, 1994, p. 189).

Percebe-se, portanto, que não é a ideia de um afeto no tempo presente que atinge Fausto; esse argumento, aliás, está no plano superficial do enredo. O afeto, que se configura inicialmente como sedução, proporciona uma experiência ao protagonista que o transforma¹⁹. Quando indagado por Mefistófeles sobre suas sensações, o protagonista confessa: “E a esse fervor que me consome / De infindo, eterno, eterno, dou o nome / Do inferno é jogo mentiroso e oculto?”* (GOETHE, 2004, v. 3064 – 3066).

É com a chegada do amor que a desunião de Fausto com a natureza é superada. Por meio do sentimento amoroso/erótico essa relação é construída de forma harmoniosa, já “que a

19, „Faust liebt Gretchen bis ans Ende und ist ihr zugleich – mit der Zunahme seiner Leidenschaft zunehmend – innerlich untreu, indem seine Entwicklungsmomente, die über sie hinausführen, mit dem Erstarken der Leidenschaft, mit ihrer Erfüllung ebenfalls erstarken“* (HUCKE, 1992, p. 176). *(Ao mesmo tempo em que ama Gretchen até o fim, Fausto – com o aumento progressivo de sua paixão – lhe é intimamente infiel, na medida em que seus momentos de desenvolvimento, que vão para além dela, igualmente ganham força com a intensificação do sofrimento, com sua realização) (HUCKE, 1992, p. 176).

*Und diese Glut, von der ich brenne, / Unendlich, ewig, ewig nenne, / Ist das ein teuflisch Lügenspiel?“ (GOETHE, 2004, v. 3053 – 3065).

natureza de Goethe se revela por meio do amor, compreende-se por meio da sua concepção panteísta da divindade da natureza” (OSTERKAMP, 2010, p. 513).

De acordo com Osterkamp, Fausto chegou ao momento de falar “Oh, pára! és tão formoso!” (GOETHE, 2004, v. 1700), mas não o fez devido à ausência de Margarida e à presença do Diabo. O prolongamento da harmonia entre o homem e a natureza proporcionado pelo amor não acontece, uma vez que a “euforia rousseauniana” é impossível de ser concretizada; no “auge desta fantasia de fusão do eu e da natureza surge imediatamente o diabo, que o leva de volta à desunião dos modernos” (OSTERKAMP, 2010, p. 516 – 517).

O momento citado por Osterkamp representa o ponto principal no qual a problemática do amor em Fausto é discutida: esse instante, que segundo o teórico não pode ser prolongado, no entanto, mostra-se eterno, mesmo que paradoxalmente efêmero, pois é capaz de suscitar a transformação interior do personagem. O capítulo seguinte irá promover um percurso pela experiência do protagonista, seguindo a ordem das cenas, tendo-se em mente o que Lukács menciona: “Ainda que não queira admitir para si mesmo, Fausto sabe que para ele, não pode existir nenhuma permanência duradoura no ‘mundinho’ de Gretchen “* (LUKÁCS, 2000, p. 288).

2.3 A experiência do amor

A cena “Prólogo no Teatro” (pertencente somente à redação final do *Fausto I*), redigida por volta da segunda metade do ano de 1798, apresenta ao leitor três personagens que assumem posições diferentes: “Às concepções estéticas do poeta, que giram em torno da autonomia da obra literária, contrapõe-se o diretor com argumentos pragmáticos e financeiros. Já o ‘bufo’ tenta mediar entre as duas posições antagônicas” (MAZZARI, 2004, p. 31, grifo meu).

Goethe, por meio das três figuras, antecipa alguns acontecimentos da tragédia e, no contraste entre as concepções do poeta e do diretor, traz à tona discussões pertinentes sobre como a arte é retratada.

No final, no Prólogo no teatro (V. 33 – 242), como se, no único olhar panorâmico, os limites do palco devessem ser estabelecidos. Se é uma peça representada sobre as tábuas que simbolizam o mundo, então ainda não está

* Faust weiß, wenn er es auch sich selbst nicht zugeben will, daß es für ihn kein dauerndes Bleiben in der 'kleinen Welt' Gretchens geben kann (LUKÁCS, 2000, p. 288).

encerrada, porque só agora a encenação do material torna passível de abstração a gramática da dramaturgia: o protagonista foi apresentado em suas condições e possibilidades. Fala-se em experiências no mundo pequeno – mas seria possível imaginar uma desilusão maior? Ponto por ponto, foram codificadas as condições sob as quais os atores tiveram que pisar novamente no palco, para ir do céu ao inferno, através do mundo* (HUCKE, 1992, p. 180).

No que se refere à antecipação de alguns elementos e acontecimentos importantes que irão permear a tragédia, é interessante observar o estudo feito por Werner Roß acerca dos conceitos presentes na seguinte fala do poeta: “Com que comove ele a alma em todo peito? / Com que governa qualquer elemento? / Não é com o unísono que, do Eu emerso, / Dentro do coração lhe rebate o universo? / Quando, indolente, a natureza enlaça / O eterno, imenso fio sobre o fuso;”* (GOETHE, 2004, v. 138 – 143) :

O principal problema filosófico é o de Pitágoras, entre unidade e pluralidade; o poeta – analogamente à força criadora divina – desenvolve a pluralidade a partir da unidade do coração; o *mundo*, para chamá-lo de volta para si na abrangência amorosa do processo criativo da arte * (1962, p. 238).

Essa unidade e variedade comentada pelo estudioso podem ser atribuídas também à relação entre Fausto e Mefistófeles. Como já mencionado, Goethe trabalha com a unidade a partir de sua variedade, isto é, o “eu” pode ser a extensão de um “outro”.

As palavras do poeta aludem às aspirações de Fausto: A nostalgia do poeta no prólogo corresponde à nostalgia fáustica por juventude e rejuvenescimento. Mas o rejuvenescimento artificial conduz à desordem e ao trágico da aventura de Gretchen * (ROß, 1962, p. 242).

* Am Schluß im „Vorspiel auf dem Theater“ (V. 33 – 242), als ob in einem einzigen Panoramablick die Grenzen der Bühne abgesteckt werden sollten. Ist es ein Spiel, aufgeführt auf den Brettern, die die Welt bedeuten, dann ist es noch nicht aus, weil erst jetzt die Inszenierung des Stoffes die Grammatik der Dramaturgie abstrahierbar macht: Der Protagonist ist in seinen Bedingungen und Möglichkeiten vorgestellt worden. Man spricht ja von den Erfahrungen in der kleinen Welt - aber könnte man sich eine größere Desillusionierung vorstellen? Punkt für Punkt sind die Bedingungen kodifiziert worden, unter denen die Akteure die Bühne wieder betreten dürfen auf dem Weg vom Himmel durch die Welt zur Hölle (HUCKE, 1992, p. 180).

* „Wodurch bewegt er alle Herzen? / Wodurch besiegt er jedes Element? / Ist es der Einklang nicht, der aus dem Busen dringt / Und in sein Herz die Welt zurücke schlingt? / Wenn die Natur des Fadens ew'ge Länge, / Gleichgültig drehend, auf die Spindel zwingt“ (GOETHE, 2004, v. 138 – 143).

* Das philosophische Grundproblem, um das es geht, ist das pythagoreische von Einheit und Vielheit; der Dichter entfaltet – analog zur göttlichen Schaffenskraft – aus der Einheit des Herzens Vielfalt; Welt, um sie im liebenden Umfängen des künstlerischen Schaffensprozesses wieder an sich zu ziehen (ROß, 1962, p. 238).

* „Der Sensucht des Dichters im Vorspiel entspricht die Sehnsucht Faustens nach Jugend und Verjüngung. Aber die künstliche Verjüngung führt in Wirmis und Tragik des Gretchen-Abenteuers“ (ROß, 1962, p. 242).

No que se refere à discussão sobre o papel da arte, a cena “Prólogo no Teatro” coloca em discussão a função da “receita infalível” da história de amor, mostra a visão consumista do teatro como puro entretenimento, deixando a cargo do Bufo a antecipação da relação amor / sofrimento. Tudo é feito pelo viés do cômico, que com algumas pitadas de ironia, resume a história amorosa:

Surge a paixão, algo lhe obstrui a chama,
 Cresce o êxtase, a dor vem de relance,
 E, vede só! num ai, está pronto um romance.
 Ponde espetáculo desses em cena!
 Atende-vos à vida humana plena!
 Cada um a vive e dela é ignorante,
 E onde a pintais, se torna interessante* (GOETHE, 2004, v. 163 – 169 , grifo nosso).

Algo obstrui a chama da paixão, levando o leitor ao reconhecimento de si na história lida. Nessa fala introdutória do Bufo, na qual as duas visões sobre o fazer artístico se contrapõem, o autor aponta duas perspectivas sobre o retrato do amor na literatura: a “receita” infalível que todo romance deve apresentar: “Cem ilusões e um raio de verdade / Assim prepara-se a poção perfeita”* (GOETHE, 2004, v. 171 – 172) e a visão artística do poeta, que concebe originalmente as experiências, relacionando-as com a natureza:

A pergunta retórica do poeta, que com isso articula sua consciência: Quem chama o indivíduo para a consagração geral [...] refere-se a essa capacidade criadora de símbolos do poeta. Isso se torna absolutamente claro com os versos que evocam a tempestade como símbolo da paixão, o arrebol como fervor simbólico, os brotos da primavera como signos do amor e a coroa de louros como símbolo da honra* (SCHMIDT, 2001, p. 54).

Essas associações feitas pelo personagem demonstram a forte ligação entre a vida

*Es wächst das Glück, dann wird es angefochten, / Man ist entzückt, nun kommt der Schmerz heran, / Und eh'man sich's versieht, ist's eben ein Roman. / Laßt uns auch so ein Schauspiel geben! / Greift nur hinein ins volle Menschenleben! / Ein jeder lebt's, nicht vielen ist's bekannt, / Und wo ihr's packt, da ist's interessant (GOETHE, 2004, v. 163 – 169).

*Viel Irrtum und ein Fünkchen Wahrheit, / So wird der beste Trank gebraut (GOETHE, 2004, v. 171 – 172).

*Die rhetorische Frage der Dichterfigur, die damit ihr Selbstbewußtsein artikuliert: „Wer ruft das Einzelne zur allgemeinen Weihe [...]?“, gilt diesem symbolschaffenden Vermögen des Dichters. Vollends deutlich machen dies die Verse, die den „Sturm“ als Symbol der Leidenschaft, das „Abendrot“ als symbolische Glut, die Frühlingsblüten als Zeichen der Liebe und den Lorbeerkrantz als Symbol der Ehre beschwören (SCHMIDT, 2001, p. 54).

humana, ou melhor, a emoção humana e a natureza. Assim, o amor e os acontecimentos, por meio de simbolismos, representam a visão integrada do homem com a Natureza, que, como extensão humana, apresenta-se, na primeira cena da tragédia, “Noite”, reforçando o caráter sombrio do lugar interior e exterior em que Fausto se encontra: “Oh, nunca mais, argênteo luar, / Me contemplessem o penar! / Quanta vez, a esta mesa aqui, / Alta noite, esperei por ti! / Então, por sobre o entulho antigo / Surgias, taciturno amigo!”* (GOETHE, 2004, v. 386 – 391).

Como afirma Jochen Schmidt, O *conhecimento* da vida e da natureza é apenas indireto, ao passo que Fausto gostaria de experimentar a vida e a natureza diretamente * (2001, p. 72). Fausto busca na natureza a cura de seu vazio interior. A partir da experiência direta com o mundo natural, ele transita entre o Macrocosmo e o Microcosmo. Na cena “Diante da porta da cidade” (que consta somente no *Fausto I*), o protagonista reflete sobre a dualidade:

Apenas tens consciência de um anseio;
A conhecer o outro, oh, nunca aprendas!
Vivem-me duas almas, ah! no seio,
Querem trilhar em tudo opostas sendas;
Uma se agarra, com sensual enleio
E órgãos de ferro, ao mundo e à matéria;
A outra, soltando à força o térreo freio,
De nobres manes busca a plaga etérea*.
(GOETHE, 2004, v. 1110 – 1117).

O trecho deixa explícita a tentativa de Fausto de racionalizar o que sente a partir de uma divisão que alude à existência de duas almas. Mazzari comenta, em nota, sobre as várias fontes que serviram de inspiração a Goethe em relação à existência das duas almas, a começar pelo amor como desejo, discutido em *Fedro*, de Platão. Visão que remete à constatação de que podem se relacionar a dois amores diferentes (um apegado à matéria e outro ao etéreo²⁰), e

*O sähst du, voller Mondenschein, / Zum letztenmal auf meine Pein, / Den ich so manche Mitternacht / An diesem Pult herangewacht: / Dann über Büchern und Papier, / Trübsel'ger Freund, erschienst du mir! (SCHMIDT, 2001, p. 85).

*“die *Erkenntniss* des Lebens und der Natur ist nur mittelbar, während Faust Leben und Natur unmittelbar erfahren möchte“ (2001, p. 72).

*Du bist dir nur des einen Triebs bewußt; / O lerne nie den andern kennen! / Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust, / Die eine will sich von der andern trennen; / Die eine hält, in derber Liebeslust, / Sich an die Welt mit klammernden Organen; / Die andre hebt gewaltsam sich vom Dunst / Zu den Gefilden hoher Ahnen (GOETHE, 2004, v. 1110 – 1117).

20 De certo modo, ocorre em *Grande Sertão: Veredas*, Otacília e Nhorinhá, que representam o etéreo e o carnal.

que irá se concretizar na vivência do amor de Fausto.

Nessa primeira citação, o protagonista apresenta uma certa inquietação, que não se restringe somente ao universo do almejado conhecimento. As indagações sobre o que sente já aparecem de início em seu monólogo. Ainda antes de selar a aposta, na cena seguinte, “Quarto de trabalho” (presente somente no *Fausto I*), Fausto é induzido ao sono por meio do canto de Gênios comandados por Mefistófeles:

Fujam sombrias
 Nuvens, lá do alto!
 Raie o azul brando²¹
 Do éter, manando
 Fluidos serenos!
 Nuvens sombrias,
 Vêm dissolvê-las
 Célicos guias!
 Brilhem estrelas,
 Astros amenos.
 Raios aéreos
 De orbes etéreos,
 Voguem adiante
 No halo oscilante;
 Alma erradia
 Siga a áurea via;
 Cubram dos céus
 Trêmulos véus
 Campos agrestes,
 Cubram o quiosque,
 Onde, em radiantes
 Sonhos profundos,
 Se unem amantes.²²
 Quiosque após quiosque!
 Ramos fecundos!
 Cepas em bosque!
 Suco do cacho
 Lance-se abaixo,
 Lance-se em riacho,
 Encha o lagar,
 Vinho, a espumar,
 Corra entre puras
 Pedras, nos vagos
 Deixe as alturas,
 E em cristalinas
 Fontes, em lagos
 Banhe colinas
 Flóridas, suaves.

21 O azul deve dissolver o sombrio. Essa parte do canto está relacionada ao divino, ao céu.

22 A alma celeste desce à terra e se depara com os prazeres da carne.

E alem-se as aves
 Ante o arrebol,
 No halo do sol,
 Voando às alvas plagas,
 De ilhas, que o manso
 Fluxo das vagas
 Move em balanço;
 Onde, nos ares,
 Vibram cantares,
 Dançam figuras
 Sobre as planuras,
 Que enchem de enleio,
 Todas, o seio.
 Umas galgando
 Flóreas valadas,
 Outras sulcando
 Vagas prateadas,
 Outras flutuando
 Na aérea subida²³;
 Todas à vida,
 Todas nos rastros
 Suaves dos astros,
 Do êxtase, amor*
 (GOETHE, 2006, v. 1447 – 1505).

Nesse canto regido por Mefistófeles, há novamente a ideia das duas almas, abordada por Fausto na citação anterior “Vivem-me duas almas, ah! no seio” (GOETHE, 2004, v. 1112). O canto se inicia no “alto”: “Nuvens, lá do alto” (GOETHE, 2006, v. 1148), que remete à alma que busca a “plaga etérea” e se transforma em alma terrena, buscando o amor carnal : “Cubram o quiosque / Onde, em radiantes / Sonhos profundos, / Se unem amantes” (GOETHE, 2006, v. 1466 – 1469) e depois se eleva novamente por meio do amor ligado à

23 Novamente, há a subida pelo intermédio do Amor. Benedito Nunes explica esse processo: “A liberação da alma, como volta a si mesma, não resulta jamais de um rompimento com o sensível, do desprezo voltado ao corpo e às ligações da carne, mas de um trabalho lento e progressivo de transubstanciação do material, do físico, do carnal, que se vai fazendo graças ao dinamismo de um mesmo impulso gerador, de um mesmo *élan* atuante no homem e na Natureza, que reside nos elementos baixos, obscuros e humildes do micro e do macrocosmo” (1991, p. 153).

*Schwindet, ihr dunkeln / Wölbungen droben! / Reizender schaue / Freundlich der blaue / Äther herein! / Wären die dunkeln / Wolken zerronnen! / Sternelein funkeln, / Mildere Sonnen / Scheinen darein. / Himmlischer Söhne / Geistige Schöne / Schwankende Beugung / Schwebet vorüber. / Sehrende Neigung / Folget hinüber; / Und der Gewänder / Flatternde Bänder / Decken die Länder, / Decken die Laube, / Wo sich fürs Leben, / Tief in Gedanken, / Liebende geben. / Laube bei Laube! / Sprossende Ranken! / Lastende Traube / Stürzt ins Behälter / Drängender Kelter, / Stürzen in Bächen / Schäumende Weine, / Rieseln durch reine, / Edle Gesteine, / Lassen die Höhen / Hinter sich liegen, / Breiten zu Seen / Sich uns Genüge / Grünender Hügel. / Und das Geflügel / Schlüpfet sich Wonne, / Flieget der Sonne, / Flieget den hellen / Inseln entgegen, / Die sich auf Wellen / Gauklend bewegen; / Wo wir in Chören / Jauchzende hören, / Über den Auen / Tanzende schauen, / Die sich im Freien / Alle zerstreuen. / Einige klimmen / Über die Höhen, / Andere schwimmen / Über die Seen, / Andere schweben; / Alle zum Leben, / Alle zur Ferne / Liebender Sterne, / Seliger Huld (GOETHE, 2006, v. 1447 – 1505).

ideia de ascensão. As duas almas também mencionadas por Fausto, que se relacionam com o que é terreno e divino, remetem à contradição que estará presente na vivência do amor entre Fausto e Margarida: o amor relacionado ao corpo e à alma. Octavio Paz, ao falar dessa contradição, explica que “a pessoa é um ser composto de uma alma e um corpo. Aqui aparece outro grande paradoxo do amor, talvez o mais importante, seu nó trágico: amamos simultaneamente um corpo mortal, sujeito ao tempo e uma alma imortal” (1994, p. 116).

O canto dos gênios comandados por Mefistófeles, que enfeitiça Fausto e o faz adormecer, antecipa a vivência contraditória do amor: amor carnal (relacionado ao sexo) e sua sublimação. Céu e Terra aparecem no canto, de forma alternada, apontando para o caminho oscilante dos amantes.

O canto apresenta o conteúdo da aposta que será selada na próxima cena, também intitulada “Quarto de trabalho” (presente somente no *Fausto I*). O tradicional pacto, agora substituído por uma aposta, transforma o amor em tema central nessa primeira parte da tragédia. Mefisto aproveita o momento em que Fausto está fragilizado para propor o acordo:

Não brinques mais com os teus pesares,
Que a tua vida, qual abutres, comem;
Na pior companhia em que te achares,
Entre homens sentirás ser homem.
Mas não digo isso no sentido
De te empurrar por entre a malta.
Não sou lá gente da mais alta;
Mas, se apraz, a mim unido,
Tomar os passos pela vida,
Pronto estou, sem medida,
A ser teu, neste instante;
Companheiro constante,
E se assim for do teu agrado,
Sou teu laçao, teu criado!* (GOETHE, 2004, v. 1635 – 1648).

E, assim tenta selar o pacto, fazendo explicitamente a proposta:

Obrigo-me, eu te sirvo, eu te secundo,
Aqui, em tudo, sem descanso ou paz;
No encontro nosso, no outro mundo,
O mesmo para mim farás* (GOETHE, 2004, v. 1656 – 1659).

*Hör auf, mit deinem Gram zu spielen, / Der, wie ein Geier, dir am Leben frißt; / Die schlechteste Gesellschaft läßt dich fühlen, / Daß du ein Mensch mit Menschen bist. / Doch so ist's nicht gemeint / Dich unter das Pack zu stoßen. / Ich bin keiner von den Großen; / Doch willst du, mit mir vereint, / Deine Schritte durchs Leben nehmen, / So will ich mich gern bequemen, / Dein zu sein, auf der Stelle. / Ich bin dein Geselle, / Und mach ich dir's recht, / Bin ich dein Diener, bin dein Knecht! (GOETHE, 2004, v. 1635 – 1648).

*Ich will mich hier zu deinem Dienst verbinden, / Auf deinen Wink nicht rasten und nicht ruhn; / Wenn wir uns drüben wiederfinden, / So sollst du mir das gleiche tun. (GOETHE, 2004, v. 1656 – 1659).

No entanto, Fausto não aceita e propõe uma aposta:

Se eu me estirar jamais num leito de lazer,
Acabe-se comigo, já!
Se me logreres com deleite
E adulação falsa e sonora,
Para que o próprio Eu preze e aceite,
Seja-me aquela a última hora!
Aposto! E tu? * (GOETHE, 2004, v. 1692 – 1698).

Por não conseguir algo melhor, Mefistófeles aceita o acordo e começa a arquitetar os planos para a sedução. Assim começa a *Gretchen-Tragödie*, que segundo Arno Gimber, complementa a *Gelehrtentragödie*, pois “em ambos, predomina a necessidade de ultrapassar limites e de esquivar-se de restrições” * (2010, p. 145). A aposta, momento que marca o início da experiência da amorosa, é bem caracterizada por Erich Trunz:

É verdade que ambos esperam pelo que irá acontecer, mas o que um tem para dar ao outro é totalmente diferente, também os termos o são. Se perder a aposta, então Fausto tem algo a dar. Mas Mefistófeles o tem de imediato e sempre o terá; e precisamente isso lhe convém, porque assim ele pode se empenhar para que Fausto perca a aposta. Não se trata, portanto, de uma aposta normal, mas sim de um acordo que, embora evidente, representa um meio-termo entre pacto e aposta * (1986, p. 540).

Esse acordo, que oscila entre o pacto e a aposta, demonstra a contradição interior do protagonista e se desdobra na figura de seu *alter ego* (Mefistófeles). A aposta concretiza o acordo feito entre Mefistófeles e o Altíssimo, no qual obtém-se a “licença” para perverter os caminhos de Fausto. “Espicaçando o ser humano, o 'companheiro' diabólico impede que aquele soçobre em 'integral repouso', que alguns comentadores relacionam ao pecado da acídia (*acedia*) ou da tristeza desesperada (*tristitia*)” (MAZZARI, 2004, p. 57).

*Werd ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen, / So sei es gleich um mich getan! / Kannst du mich schmeichelnd je belügen, / Daß ich mir selbst gefallen mag, / Kannst du mich mit Genuß betrügen / Das sei für mich der letzte Tag! / Die Wette biet ich! (GOETHE, 2004, v. 1692 – 1698).

*“in beiden dominiert das Bedürfnis, Grenzen zu überschreiten, Beschränkungen zu entkommen“ (2010, p. 145).

*Zwar warten beide, was geschehen wird, aber das, was einer dem anderen zu geben hat, ist durchaus verschieden, auch die Termine sind es. Faust hat dann, wenn er die Wette verliert, etwas zu geben. Aber Mephistopheles hat sogleich und weiterhin etwas zu geben; und eben daran liegt ihm, weil er dadurch darauf hinarbeiten kann, daß Faust die Wette verliert. Es ist also keine normale Wette, sondern eine Vereinbarung, die zwar klar ist, aber ein Mittelding von Pakt und Wette darstellt (TRUNZ, 1986, p. 540).

Após a primeira visão ilusória de um ser feminino desejado, que lhe desperta o impulso erótico, começa a obsessão do protagonista pelo objeto de desejo. Mefistófeles usa essa estratégia de sedução que, no entanto, é percebida de forma diferente por Fausto. Toda atribuição causada pela visão do espelho, que a princípio remete à esfera do primitivo, é sublimada pelo protagonista. Ele utiliza metáforas para expressar seus sentimentos: “Ah! suas asas Cupido me empreste / E me leve à paragem dela / A síntese da criação divina?”* (GOETHE, 2004, v. 2431, 2432, 2439). Mefisto quer deixar que Fausto degrida no primitivismo dos sentidos, mas o fato de que, já nas suas próprias esferas ocorram sublimações, salva, desde o início, os mais elevados anseios humanos* (SCHMIDT, 2001, p. 154).

Nesse momento, portanto, o leitor se depara com a problemática que irá causar o conflito central entre o que Mefisto intenciona fazer e o que acontece no universo interior de Fausto. Obcecado pela ideia da sedução, Mefistófeles instiga o desejo do protagonista:

Não! Não! Há de surgir-te, em carne e osso, a visão,
Do sexo em breve a flor mais bela.
(Baixo)

Verás Helena em cada fêmea* (GOETHE, 2004, v. 2602 – 2605).

Se admitirmos a tese de que Mefistófeles representa uma extensão de Fausto, fica mais nítida a ambivalência entre sexualidade e espiritualidade, como oposições que compõem a mesma consciência. Partindo dessa visão dialética, sem fronteiras estabelecidas sobre onde começa e termina a consciência do protagonista e de seu adversário, as próximas cenas são analisadas tendo como principal diretriz o processo de transformação pelo amor e sua relação com a “efêmera eternidade”.

A divisão da tragédia feita por Jochen Schmidt (Gretchen-Handlung), em seu livro *Goethes Faust, Erster und Zweiter Teil*, é utilizada de forma a facilitar didaticamente a análise. Assim, é feita uma abordagem da evolução do amor seguindo a linha dos acontecimentos.

*O Liebe, leihe mir den schnellsten deiner Flügel, / Und führe mich in ihr Gefild! / Den Inbegriff von allen Himmeln sehn? (GOETHE, 2004, v. 2431, 2432, 2439).

* „Mephisto will Faust in sinnliche Primitivität absinken lassen, aber daß in deren Sphäre selbst schon Sublimationen stattfinden, rettet von Anfang an den höheren humanen Anspruch “ (SCHMIDT, 2001, p. 154).

*Nein! Nein! Du sollst das Muster aller Frauen / Nun bald leibhaftig vor dir sehn. / Nun bald leibhaftig vor dir sehn. (GOETHE, 2004, v. 2602 – 2605).

A primeira parte refere-se à sedução de Margarida, que começa na cena intitulada “Rua” (presente desde o *Urfaust*) e termina na cena “Jardim de Marta” (presente desde o *Urfaust*). A segunda parte relaciona-se à opressão sofrida por Margarida, que começa por uma sequência de cenas fechadas: “Na fonte” (presente desde o *Urfaust*), “Diante dos muros fortificados da cidade” (presente desde o *Urfaust*), a segunda cena “Noite” (presente no *Urfaust*, retirada do *Fragmento*, mas retorna no *Fausto I*) e “Catedral” (presente desde o *Urfaust*). A terceira e última parte compreende a catástrofe de Gretchen, com as três últimas cenas: “Dia sombrio – Campo” (presente somente no *Fausto I*), “Noite – Campo aberto” (presente no *Urfaust*, retirada do *Fragmento*, mas retorna no *Fausto I*) e “Cárcere” (presente no *Urfaust*, retirada do *Fragmento*, mas retorna no *Fausto I*). As cenas “Floresta e Gruta” (presente no *Fragmento* e no *Fausto I*) e a “Noite de Valpúrgis” (presente somente no *Fausto I*) são cenas à parte, sendo a primeira um momento de reflexão sobre as contradições que o afligem e a segunda uma espécie de devaneio que retarda e antecipa alguns acontecimentos da tragédia.

A cena intitulada “Rua” apresenta ao leitor o início da sedução arquitetada por Mefistófeles. A brevidade da cena e o uso de palavras com conotação sexual promovem um ambiente no qual Margarida é colocada como isca para atrair Fausto e, assim, fazê-lo perder a aposta.

No entanto, os acontecimentos dificultam o objetivo da sedução, a começar pela natural oposição entre Margarida e Mefistófeles. A moça rende-se às artimanhas da sedução ao receber as joias pela segunda vez na cena “A casa da vizinha”. Margarida começa a agir contra a moral da sociedade, assume uma postura transgressora: “É consequência do Eros que não mostre mais, como na primeira vez a jóia da mãe, mas que se decida agora pela dissimulação e por um encontro intermediado por Marta”* (SCHMIDT, 2001, p. 177).

O primeiro estágio do amor acontece de forma significativa na segunda cena “Rua”. Quando questionado por Mefisto: “Não hás de seduzir a pobre Margarida, / Jurando-lhe paixão sem-par por toda a vida?”* (GOETHE, 2004, v. 3053 – 3054), Fausto responde: “Sim, e de coração”* (GOETHE, 2004, v. 3055). A fala de Fausto apresenta um comportamento que destoa daquele que inicialmente é instigado por Mefistófeles e que na cena “Jardim” é

*„Nicht mehr wie beim ersten Mal den Schmuck der Mutter zeigt, sondern sich nun zur Verheimlichung und zu einer durch Marthe vermittelten heimlichen Zusammenkunft entschließt, gehört zur Konsequenz des Eros“ (SCHMIDT, 2001, p. 177).

*Das arme Gretchen nicht betören / Und alle Seelenlieb ihr schwören? (GOETHE, 2004, v. 3053 – 3054).

*Und zwar von Herzen (GOETHE, 2004, v. 3055).

intensificado: “Dar-se de todo e sentir na alma / Um êxtase que deve ser eterno!”* (GOETHE, 2004, v. 3191 – 3192). Fausto demonstra sua vontade de eternizar o momento presente devido ao êxtase amoroso, que quase o fez sucumbir.

Jochen Schmidt chama atenção para esse processo de transformação de Fausto sobre as artimanhas da sedução. Ele aponta para o modo como o personagem é enredado pelas armações de Mefistófeles, ao comentar sobre a cena “Rua”: “Com esse início, a cena da rua inaugura uma profunda psicologia do amor e da sedução. Pois ela associa astúcia e intriga à mentira e traição, também à autotraição”. * (2001, p. 177).

Margarida, no entanto, vive o sofrimento de forma mais intensa, pois ao contrário de Fausto, que luta contra o amor, ela gostaria de vivê-lo intensamente. Quando afirma: “Fugiu-me a paz / Do coração”* (GOETHE, 2004, v. 3374 – 3375), na cena “Quarto de Gretchen”, amor é sinônimo de sofrimento devido à ausência do amado.

A partir dessa divisão, podem-se perceber três estágios do amor: a fase da sedução, que se faz presente nas primeiras cenas da tragédia; o sofrimento, que começa a se manifestar a partir da inquietação de Margarida quando admite que “perdeu a paz”; e a tentativa de superação após todos os sofrimentos e catástrofes que o sentimento provocou. Quando Gretchen, contudo, supera [isso], então se evidencia aí a onipotência de seu amor, que ela expressara anteriormente, de forma direta, no monólogo ‘Fugiu-me a paz’* (SCHMIDT, 2001, p. 179).

Colocada à parte da análise, a cena “Floresta e Gruta” apresenta ao leitor a inquietação de Fausto, que o leva a um monólogo intenso, começando com o agradecimento ao Gênio da Terra por ter-lhe dado tudo o que desejava, porém sofrendo pela culpa por ter arruinado a vida de Margarida:

Fui arruiná-la, a ela, à sua paz!
 Tu, esta vítima exigiste, Satanás!
 À ardente espera, põe, demônio, fim!
 O que há de ser, logo aconteça!
 Possa ruir seu destino sobre mim,

*Sich hinzugeben ganz und eine Wonne / Zu fühlen, die ewig sein muß! (GOETHE, 2004, v. 3191 – 3192).

*„Mit diesem Beginn eröffnet die Szene Straße eine abgründige Liebes-und Verführungspsychologie. Denn sie assoziiert nun List und Machenschaft mit Lüge und Betrug, auch mit Selbstbetrug“ (SCHMIDT, 2001, p. 177).

*Meine Ruh’ ist hin, / Mein Herz ist schwer; (GOETHE, 2004, v. 3374 – 3375).

* „Wenn Gretchen sich dennoch über sie hinwegsetzt, dann zeigt sich darin die Allgewalt ihrer Liebe, die sie unmittelbar vorher in dem Monolog 'Meine Ruh'ist hin' in Worte gefaßt hat“ (SCHMIDT, 2001, p. 179).

E que comigo ela pereça!* (GOETHE, 2004, v. 3360 – 3365).

Essa cena situa-se antes da última série de cenas no jardim, ocasionando um certo atraso no desenrolar da história amorosa. É interessante observar que o cenário no qual o amor é vivenciado (o jardim) remete ao “paraíso” e ao mesmo tempo ao “desejo”, a ambivalência entre céu e terra. Nessas três cenas (“Jardim”, “Um caramanchão” e “Jardim de Marta”), há a experiência do amor enquanto desejo e inquietação. A cena “Floresta e Gruta” demonstra o processo de transformação interior de Fausto: „Durch diese Selbstreflexion erhebt sich Faust über das Geschehen, in das er verstrickt ist, zur Selbsterkenntnis“* (SCHMIDT, 2001, p. 164).

Há um rompimento na vivência do amor, a partir da cena “Na fonte”, que cede espaço à forte influência da moral, dos valores sociais e religiosos. Há uma crescente pressão social sobre a consciência da moça grávida e marginalizada, que é julgada na cena “Noite” por seu irmão, Valentin, representante do mais alto grau da opressão: “Já que és mesmo uma prostituta, / Vai, trata então de sê-lo!”* (GOETHE, 2004, v. 3730 -3731).

O amparo religioso que Margarida busca na cena “Diante dos Muros Fortificados da Cidade” é subjugado na cena “Catedral” pela presença do “Espírito Mau”, “sua aparição não se dá sob o comando de Mefistófeles, mas parece configurar-se antes como projeção dos remorsos e da má consciência da 'pecadora' – uma criação psíquica que se autonomiza e surge 'por detrás de Gretchen' (MAZZARI, 2004, p. 425). Segundo Lukács, Goethe “gestaltet etwas Breiteres und Tieferes als seine Zeitgenossen: er gibt eine Kritik der Liebesbeziehung in der bürgerlichen Gesellschaft überhaupt”* (2000, p. 282). A moça não consegue se livrar da autopunição e, por isso, não se vê em condições de receber o apoio divino. “Ai de mim! Ai! / Como fugir dos pensamentos, / Que me andam, contra mim, / De cá, de lá!”* (GOETHE, 2004, v. 3794 – 3797). Suas palavras refletem a autocondenação, sentindo-se incapaz de ser

*Sie, ihren Frieden muß ich untergraben! / Du, Hölle, mußtest dieses Opfer haben. / Hilf, Teufel, mir die Zeit der Angst verkürzen. / Was muß geschehn, mag's gleich geschehn! / Mag ihr Geschick auf mich zusammenstürzen / Und sie mit mir zugrunde gehn! (GOETHE, 2004, v. 3360 – 3365).

*Através dessa autorreflexão, Fausto se alça, para além do evento no qual está enredado, em direção ao autoconhecimento (SCHMIDT, 2001, p. 164).

*Du bist doch nun einmal eine Hur, / So sei's auch eben recht! (GOETHE, 2004, v. 3730 -3731).

*Configura algo mais amplo e mais profundo do que seus contemporâneos: ele oferece uma crítica da relação amorosa na sociedade burguesa em geral (2000, p. 282).

*Weh! Weh! / Wär ich der Gedanken los, / Die mir herüber und hinüber gehen / Wider mich! (GOETHE, 2004, v. 3794 – 3797).

perdoada²⁴.

Antes da catástrofe que compõe as três últimas cenas, a cena “Noite de Valpúrgis” serve como um intervalo entorpecedor e possui estreita relação com a magia presente na cena “Cozinha da Bruxa”. A alucinação de Fausto serve de oráculo, antecipando o cárcere de Margarida. Na descrição dessa alucinação, Goethe utiliza-se da caracterização presente no processo de criação do *Sturm und Drang* (*Tempestade e Ímpeto*), que valoriza alguns traços de morbidez (a palidez e o ambiente sombrio que envolve a figura desejada), enfatizando ainda mais o caráter dramático da cena:

Não vês uma formosa e pálida donzela?
Com lentidão se arrasta para nós,
De pés atados é o andar dela.
Confesso-o, julgo-a parecida
Com minha boa Margarida* (GOETHE, 2004, v. 4186 – 4188).

A visão da moça pálida, arrastando-se com lentidão e com os pés atados, figura numa cena sombria e angustiante, mas que ao mesmo tempo remete ao corpo de que Fausto desfrutou:

Deveras, de uma morta é o olhar aberto,
Que mão alguma lhe cerrou com amor;
É o seio que me foi por Margarida ofertado,
É o doce corpo do qual tive a flor* (GOETHE, 2004, v. 4195 – 4198).

O rompimento da magia da “Noite de Valpúrgis” é quebrada graças a essa alucinação, que embora tenha sido a antecipação da tragédia, desviou-o dos planos de Mefistófeles. O amor serviu como salvação: “Em meio à agitação em que Mefisto o envolve, os pensamentos de Fausto se voltam para Gretchen”* (SCHMIDT, 2001, p. 192).

As três últimas cenas - “Dia sombrio – Campo”, “Noite – Campo aberto” e “Cárcere” -

24 „Es ist bezeichnend für Gretchen in diesem Augenblick, daß sie nur bestimmte Motive hört: Gericht, Ausbreiten aller Schuld, verzweifelt Suchen nach einem Fürbitter“* (TRUNZ, 2005, p. 564). * (É característico de Gretchen nesse momento, que ela ouça apenas determinados motivos: julgamento, propagação de toda culpa, busca desesperada por um pregador) (TRUNZ, 2005, p. 564).

*Ein blasses, schönes Kind allein und ferne stehen? / Sie schiebt sich langsam nur vom Ort, / Sie scheint mit geschloßnen Füßen zu gehen. / Ich muß bekennen, daß mir deucht, / Daß sie dem guten Gretchen gleicht. (GOETHE, 2004, v. 4186 – 4188).

*Fürwahr, es sind die Augen einer Toten, / Die eine liebende Hand nicht schloß. / Das ist die Brust, die Gretchen mir geboten, / Das ist der süße Leib, den ich genoß. (GOETHE, 2004, v. 4195 – 4198).

* “Mitten in dem Treiben, in das ihn Mephisto hineinzieht, gehen Fausts Gedanken zu Gretchen.” (SCHMIDT, 2001, p. 192).

constituem o resultado trágico da pressão social e religiosa vivida por Margarida. Fausto também paga o preço por não ter assumido a responsabilidade perante sua experiência.

Infelizmente, os valores do “pequeno mundo” não permitiram a harmonia entre os amantes. O amor é vivido em um ambiente sufocado pela moral da sociedade e da religião: “Goethe faz de tudo para, do ponto de vista humano, não apenas livrar Gretchen de qualquer mácula, mas até mesmo para mostra-la em uma maternidade elementar” * (SCHMIDT, 2001, p. 207). E Fausto é, portanto, a figura que a abandona: “E assim como Fausto, antes, a perde, ele agora tem de deixá-la” * (SCHMIDT, 2001, p. 207).

Na última cena, “Cárcere”, no entanto, a redenção de Margarida é aceita no plano espiritual. Ela entende que sua redenção na terra e a vivência plena do amor não serão possíveis nesse plano, e, assim, entrega-se à salvação divina:

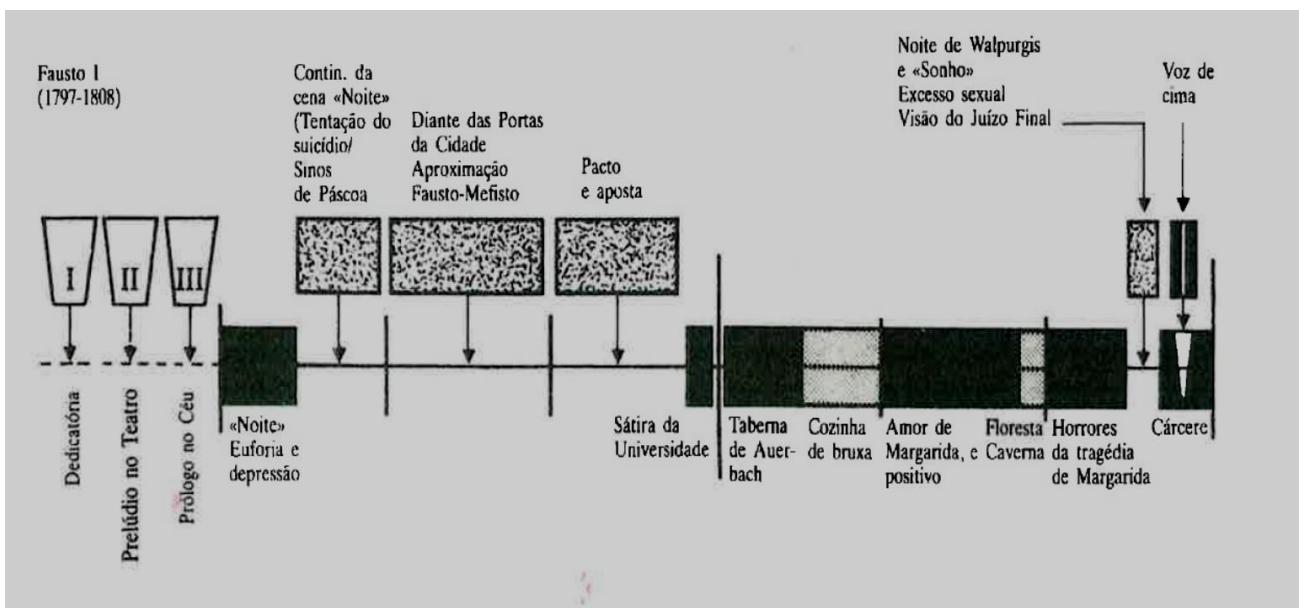
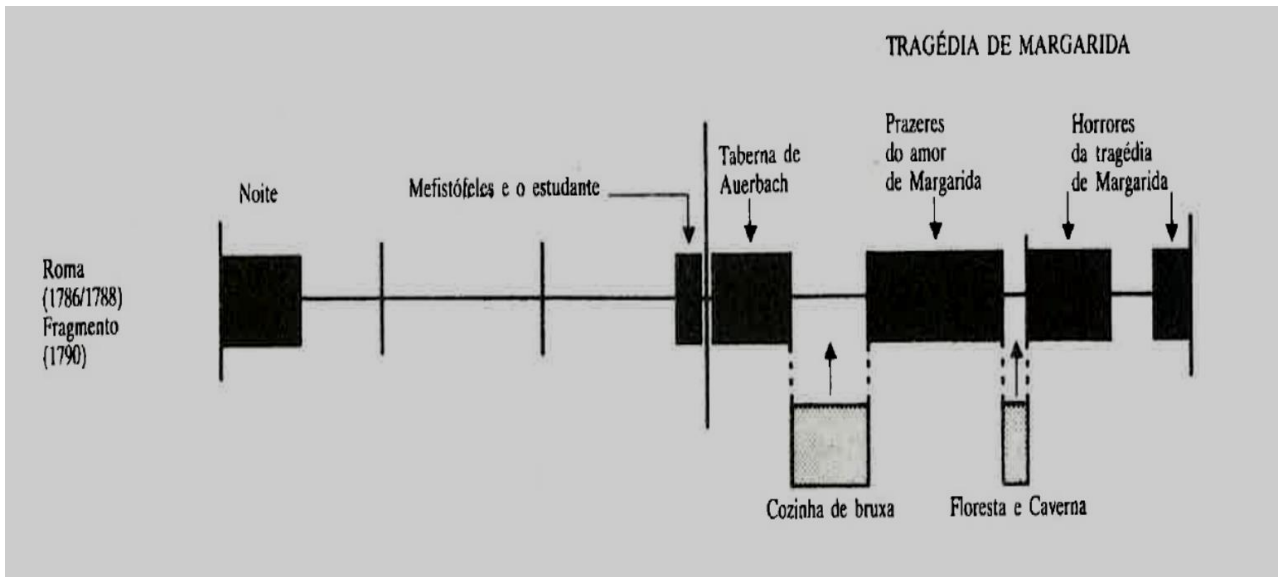
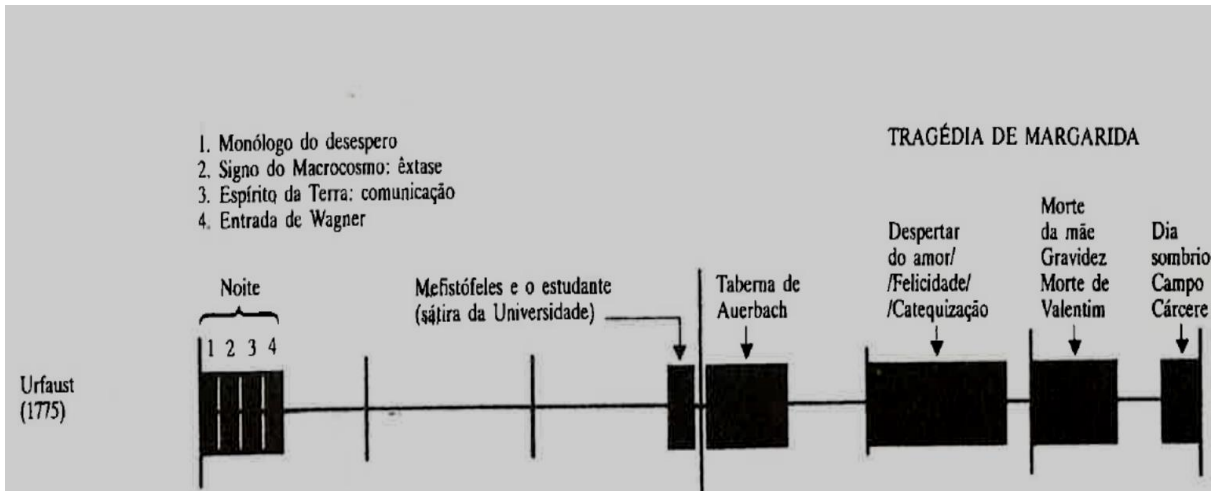
Sou tua, Pai no eterno trono!
 Salva-me! Anjos, vós, hoste sublime,
 Baixai ao meu redor, cobri-me!
 Henrique! Aterro-me contigo! * (GOETHE, 2004, v. 4608 – 4610).

A tradução do Fausto goethiano feita por João Barrento apresenta, de forma esquemática, o processo de composição da obra desde o *Urfaust* até o *Fausto I*, abordando o desenvolvimento da tragédia amorosa. O esquema apresentado abaixo serve como complementação ao estudo feito por Werner Keller e apresenta a síntese da divisão da história de Fausto e Margarida feita por Jochen Schmidt. Demonstra o gradativo aprofundamento da história de Fausto e Margarida, sem perder a estrutura tríade da vivência do sentimento: a euforia, a experiência e a catástrofe.

* „Goethe tat alles, um Gretchen menschlich nicht nur von jedem Makel freizuhalten, sondern sogar in einer elementaren Mütterlichkeit zu zeigen“ (SCHMIDT, 2001, p. 207).

* „Und wie Faust früher sie verließ, so muß er sie nun verlassen“ (SCHMIDT, 2001, p. 207).

* Dein bin ich, Vater! Rette mich! / Ihr Engel! Ihr heiligen Scharen, / Lagert euch umher, mich zu bewahren! / Heinrich! Mir graut's vor dir. (GOETHE, 2004, v. 4608 – 4610).



(BARRENTO, 1999, p. 24).

2.4 O cenário

As fases da tragédia amorosa se desenvolvem em meio a um cenário que possui papel relevante na história amorosa. A concepção apresentada por Mathias Mayer é percebida no retrato da Natureza na progressão das cenas da tragédia:

Reflexo, exemplo e símbolo – com esses três conceitos, Goethe representa, de forma elucidativa, o indireto como processo da natureza (Reflexo), como comunicação (exemplo) e como processo poético-estético (símbolo). Cada objeto da natureza é compreensível – e, se observarmos bem, também em relação a nós – apenas indiretamente, apenas em relação com seu reflexo no indivíduo* (2009, p. 13).

Para Goethe, a Natureza não é uma entidade à parte, mas sim a própria extensão humana. “Os poemas de Goethe mostram uma reflexão natural, – na medida em que são fenômenos de imediatez natural”* (MAYER, 2009, p. 20). É nítida a transformação do cenário no decorrer dos acontecimentos; a abertura proporcionada pelas primeiras cenas dos jardins é substituída pelas cenas escuras. O início da tragédia amorosa, que apresenta a felicidade do primeiro encontro e as descobertas do amor é desenvolvido nas cenas do jardim, enquanto que o desdobramento dos acontecimentos que culminam na catástrofe ocorre em lugares fechados: a igreja e o cárcere são os principais, uma vez que a primeira representa a opressão moral e religiosa e o segundo o destino de Margarida.

A importância do cenário pode ser notada no desenvolvimento das cenas. Na cena “Crepúsculo”, Fausto agradece à Natureza por lhe presentear com sua amada: “Aqui, ó natureza, em sonhos leves, / Moldaste o inato anjo de amor”*; (GOETHE, 2004, v. 2711 – 2712). Nesse momento, a abertura do local é percebida pela felicidade momentânea que a relação lhe proporciona. No entanto, esse mesmo espaço sofre um gradativo fechamento até culminar no cárcere de Margarida.

* Abglanz, Beispiel und Symbol – mit diesen drei Begriffen stellt Goethe auf aufschlußreiche Weise das Indirekte als Naturvorgang (Abglanz) als Mitteilung (Beispiel) und als poetisch-ästhetischen Prozeß (Symbol) dar. Jeder Naturgegenstand erschließt sich – und: wohl beschaut auch uns – nur indirect, nur in Verbindung mit seiner Reflexion im Individuum (MAYER, 2009, p. 13).

* „Goethes Gedichte zeigen eine natürliche Reflexion, – indem sie Phänomene natürlicher Unmittelbarkeit sind“ (MAYER, 2009, p. 20).

* Natur, hier bildetest in leichten Träumen / Den eingebornen Engel aus! (GOETHE, 2004, v. 2711 – 2712).

A cena “Floresta e Gruta” apresenta a estreita relação de Fausto com a Natureza de forma explícita: “Sublime Gênio, tens-me dado tudo / Tudo o que eu te pedi. Não me mostraste / Em vão, dentro do fogo, o teu semblante / Por reino deste-me a infinita natureza / E forças para senti-la, penetrá-la”* (GOETHE, 2004, v. 3217 – 3221). Após esse diálogo com o mundo exterior, o cenário sofre significativa mudança na segunda parte da divisão proposta por Jochen Schmidt. A natureza passa a compartilhar o sofrimento que ambos começam a vivenciar. Isso pode ser percebido na fala de Margarida na cena “Diante dos Muros Fortificados da Cidade”: “As flores na janela / De lágrimas cobri, / Quando de madrugada, / As apanhei para ti”* (GOETHE, 2004, v. 3608 – 3611). O universo natural, portanto, começa a se fechar, como é percebido pelo protagonista: “E em torno escuridão se amplia, / Assim soturno sinto o peito”* (GOETHE, 2004, v. 3653 – 3654).

A cena “Noite de Valpúrgis” apresenta a Natureza alterada devido à alucinação proporcionada pela magia presente na cena: “E raízes, como cobras, / Torcem-se e no chão se encolhem, / Tendem laços, redes, dobras, / Que dão susto, que o andar tolhem”* (GOETHE, 2004, v. 3894 – 3897). Essa visão sombria é a premonição do cárcere. No desfecho da tragédia, Margarida alude à escuridão como sinônimo de sofrimento e perdição: “Carrasco, quem te deu, nas trevas, / Sobre mim tal poder? / À meia-noite já me levas./ Piedade! deixame viver! / Espera a aurora, a noite logo finda!”* (GOETHE, 2004, v. 4427 – 4431).

No que se refere à integração entre homem e cenário, Bakhtin explica que “em Goethe, não há acontecimentos, enredos romanescos, motivos temporais que sejam indiferentes aos locais de sua realização e que pudessem realizar-se em outros lugares ou em nenhuma parte (os enredos e os motivos ‘eternos’)

O pano de fundo desse cenário que se transforma durante o desenvolvimento da tragédia amorosa é a concepção espinosana da Natureza. Aqui se estabelece a ideia do filósofo

* Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir alles, / Warum ich bat. Du hast mir nicht umsonst / Dein Angesicht im Feuer zugewendet. / Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich, / Kraft, sie zu fühlen, zu genießen. (GOETHE, 2004, v. 3217 – 3221).

* Die Scherben vor meinem Fenster / Betaut ich mit Tränen, ach! / Als ich am frühen Morgen / Dir diese Blumen brach. (GOETHE, 2004, v. 3608 – 3611).

* Und Finsternis drängt ringsum bei! / So sieht's in meinem Busen nächtig. (GOETHE, 2004, v. 3653 – 3654).

* Und die Wurzeln, wie die Schlangen, / Winden sich aus Fels und Sande, / Strecken wunderliche Bande, / Uns zu schrecken, uns zu fangen; (GOETHE, 2004, v. 3894 – 3897).

* Wer hat dir Henker diese Macht / Über mich gegeben! / Du holst mich schon um Mitternacht. / Erbarme dich und laß mich leben! / Ist's morgen früh nicht zeitig genug? (GOETHE, 2004, v. 4427 – 4431).

sobre a *Natureza Naturante* e a *Natureza Naturada*²⁵. Marilena Chauí comenta esse aspecto, afirmando que

os modos infinitos imediatos constituem a totalidade das essências singulares finitas sub *specie aeternitatis* – o intelecto absolutamente infinito de Deus, ou a ideia de Deus, ou totalidade das ideias, movimento e o repouso, no atributo extensão -, enquanto os modos infinitos mediatos constituem a totalidade das séries causais infinitas das existências singulares sub *specie durationis* – o mundo histórico-social (ou o mundo da cultura), no atributo pensamento, e a fâcies *totius universi*, no atributo extensão. Formam o que Espinosa designa de “o todo da Natureza”, do qual os modos finitos são efeitos (dos modos infinitos imediatos) e partes (dos modos infinitos mediatos) (CHAUÍ, 1994, p. 112).

A relação de Fausto com a natureza, portanto, não se limita em seu modo infinito mediato (*Natureza Naturada*), uma vez que o protagonista almeja alcançar o contato com o modo infinito imediato (*Natureza Naturante*), e aspira a integração, o todo da Natureza. A cena “Floresta e Gruta”, na fala de Fausto com o Gênio da Terra, deixa explícita a necessidade de integração com o mundo exterior: “Revelas-me a mim mesmo, e misteriosos / Prodígios se abrem dentro do meu peito”* (GOETHE, 2004, v. 3232 – 3233).

O Macrocosmo, que é a própria *Natureza Naturante*, ainda não é alcançado nesse primeiro estágio da tragédia. Esse cenário compartilhou a evolução do amor, desde a chama da sedução até o seu fim trágico.

No capítulo seguinte, analisamos a experiência do amor na obra de Guimarães Rosa, para que sejam colocadas em confronto as transformações dos dois protagonistas.

3. O AMOR EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

3.1 O medo e o mal

O presente capítulo se propõe a analisar o tema do amor na obra de João Guimarães Rosa *Grande Sertão: Veredas*. O ponto-chave do estudo recai sobre a vivência do amor entre

²⁵ A essência da filosofia de Spinoza é o seu sistema totalizante, que tudo abarca. Este situa-se entre o mundo hierarquizado da certeza medieval e a crença emergente no poder da razão como único meio de atingir a verdade. Tal sistema, produzido matematicamente, encara Deus como Natureza (*Deus sive Natura*). A partir de suposições básicas (definições, axiomas) e uma série de demonstrações geométricas, constrói um universo que vem a ser igualmente Deus. É o exemplo clássico de panteísmo: a crença de que Deus e o universo são uma coisa só (STRATHERN, 2000, p. 8).

*Mich dann mir selbst, und meiner eignen Brust / Geheime tiefe Wunder öffnen sich. (GOETHE, 2004, v. 3232 – 3233).

Riobaldo e Diadorim, enfocando as transformações sofridas pelos personagens ao longo de um processo que inclui a experiência do medo, do mal, do pacto e de outros aspectos importantes na trajetória do protagonista.

A primeira experiência a ser destacada na travessia de Riobaldo é o medo que o toma: o episódio marcado pela morte de Medeiro Vaz, no qual deixa transparecer sua aptidão de líder, abre espaço para que sua habilidade seja colocada à prova. O medo que o toma suscita a angústia existencial, que o acompanha em boa parte de seu relato.

O leitor observa, no entanto, a existência de um outro nível no medo de Riobaldo: é um medo indefinido, e se manifesta em situações que, normalmente, não o provocariam. Em resumo, ele não tem medo; tem angústia, embora essa palavra não ocorra no seu vocabulário. A sua característica mais notável é aproximar-se do que às vezes se denomina “angústia existencial”, isto é, a que se manifesta diante da morte, do nascimento, do amor, da finalidade da vida. Essa angústia aparece quando o homem reflete a respeito de sua situação no mundo, e se encontra diante do que Viktor Frankl denomina o “vazio existencial”. Por não conseguir separar o bem do mal, Riobaldo não consegue encontrar uma explicação para o homem e para a natureza. E sua longa exposição adquire grandeza na medida em que, através da angústia, ilumina os diferentes aspectos da vida” (LEITE, 1979, p. 92-93).

É o sofrimento causado pelo medo que irá contribuir para que Riobaldo se aproxime de Diadorim e, ao mesmo tempo, representa o primeiro passo do protagonista em direção à aprendizagem.

Um episódio marcante, no qual Riobaldo é tomado pelo medo, é o da morte de Medeiro Vaz. No Marcavão, na beira do rio do-Sono foi o lugar em que o chefe passou seus últimos momentos com os jagunços que o cercavam. Com uma inflamação aguda na barriga, todos cuidavam dele para que tivesse uma morte digna. “Medeiro Vaz jazente numa manta de pele de bode branco – aberto na roupa, o peito, cheio de cabelos grisalhos. A barriga dele tinha inflamado muito, mas não era de hidropisia. Era de dôres” (ROSA, 2001, p. 94).

A decisão de Medeiro Vaz, em seu leito de morte, muda o rumo da vida do protagonista, colocando-o em contato com o medo de assumir a chefia: “Mas eu vi que o olhar dele esbarrava em mim, e me escolhia. Ele avermelhava os olhos? Mas com o cirro e o vidrento. Coração me apertou estreito” (ROSA, 2001, p. 95).

Riobaldo vivencia muitas variantes do medo (da chefia, do amor, do pacto) e cada uma possui uma nuance, uma qualidade nova que absorve seu espírito questionador e o impulsiona a recorrer às forças ocultas para lidar com a realidade.

O medo pode ser encarado como a mola propulsora que o leva ao caminho do pacto,

pois ele não consegue encarar, sem a ajuda de outrem, seu destino já antecipado pelo olhar de Medeiro Vaz e, por não suportar o peso dessa responsabilidade, alicerça-se na figura do ser maligno por meio do pacto. Este ser pode lhe dar forças para suportar seu destino e cumprir seu papel²⁶.

Há, portanto, dois aspectos entrelaçados, já salientados por Antonio Candido em *Tese e Antítese* (1978) e que, nesse primeiro momento, serão levados em conta: o medo como motivação ao pacto e a figura do Diabo, que representa, em princípio, uma espécie de *instrumento iniciatório*, e a *tentação e o mal*, que envolvem sua subjetividade.

O *instrumento iniciatório* refere-se à coragem para exercer a posição de chefe, de que Riobaldo não se sente capaz: “Me queriam governando. Assim estremei por interno, me gelei de não poder palavra. Eu não queria, não queria. Aquilo reví muito por cima de minhas capacidades. (...) - Não posso... não sirvo...” (ROSA, 2001, p. 96); a *tentação e o mal* relacionam-se com a transgressão contida nessa atitude, no sentido religioso e moral, que tanto o perturba, fazendo-o buscar diferentes explicações para a concretização do pacto: “O que não é Deus, é estado de demônio. Deus existe mesmo quando não há. Mas o demônio não precisa de existir para haver – a gente sabendo que ele não existe, aí é que ele toma conta de tudo” (ROSA, 2001, p. 76).

Esses dois conceitos são basicamente as duas contradições contidas na figuração do mal para o personagem: o impulso dado pela iniciação à coragem e a inquietação trazida por tal escolha, que representa a transgressão da ordem religiosa e moral, impossível de ser apagada da consciência do narrador.

A partir da constatação desses dois aspectos presentes na figuração do mal, podemos reconhecê-los melhor nas atitudes do protagonista. Riobaldo não consegue exercer a chefia sem que haja por trás disso uma entidade (mesmo que imaginária), capaz de transformar o medo em coragem, tornando-o o *Urutú-Branco*, nome que é recebido após o pacto, prenunciado por Zé Bebelo: - “Ah: o Urutu-Branco: assim é que você devia de se chamar... E amigos somos. A ver, um dia, a gente vai entrar juntos, no triunfal, na forte cidade de Januária...” (ROSA, 2001, p. 354).

A coragem que o protagonista adquire por meio do acordo é resultado da crença em um produto interpretado: “O mito desloca-se da realidade para a sua compreensão. Não tem a necessidade das sequências físicas, é apenas um modo de consciência histórica ou das coisas”

²⁶É importante ressaltar que o motivo do pacto também pode apresentar outros fundamentos. Willi Bolle, por exemplo, apresenta um estudo que aborda outras vertentes do pacto em *grande sertão.br*.

(SCHWARZ, 1981, p. 44), isto é, há uma apreensão da realidade, adquirida culturalmente, desprovida da necessidade de materialização. A existência do Diabo se dá por meio da consciência do indivíduo, que se estende ao conhecimento de mundo da coletividade; as crenças, os medos e a imaginação servem como instrumentos de interpretação da existência desse ser.

Como um produto interpretado, a figura do mal é parte daquilo que constitui o ser humano, isto é, “o diabo não representaria outra coisa senão a catalisação personificada da maldade humana ou, indo mais além, dos males que se observam no mundo e se atribuem às esferas física, metafísica e moral” (MAZZARI, 2008, p. 274).

É essa maldade como algo abstrato e coletivo que constituirá a figura do Diabo em *Grande Sertão: Veredas*. Aquilo que pode ser configurado em um ente concreto (a figura do demônio propriamente dita) é substituído pela existência do ser de forma dissolvida, criando uma relação mais complexa, já que, por este ser não estar totalmente definido, mistura-se com o “eu”, um produto da interpretação individual ou coletiva: “Tem horas em que penso que a gente carecia, de repente, de acordar de alguma espécie de encanto. As pessoas, e as coisas, não são de verdade! E de que é que, a miúde, a gente adverte incertas saudades? Será que, nós todos, as nossas almas já vendemos? Bobéia, minha. E como é que havia de ser possível? Hem?” (ROSA, 2001, p. 100).

A incerteza da existência do Diabo (ou sua desmaterialização) e a dúvida perante a confirmação do pacto são dados importantes que se somam às principais especulações de Riobaldo. O protagonista de *Grande Sertão: Veredas* questiona a existência dos dois polos (bem e mal), chegando à conclusão de que esse “mundo é muito misturado” (ROSA, 2001, p. 237).

A ideia desse “mundo misturado” demonstra a crise do romance moderno, diluindo os conceitos fechados e desfazendo categorias, provocando certo desequilíbrio do herói, que precisa construir seus próprios valores a partir de suas experiências. A relação do homem com seu mundo interior e exterior torna-se mais complexa, na medida em que não se pode mais classificar os sentimentos e as atitudes em dois grandes polos (bem e mal).

A partir dessa perspectiva, nasce o personagem rosiano, que não apresenta limites precisos entre realidade e fantasia. Inquieto, busca compor sua visão de mundo, mesclando o imaginário coletivo às suas próprias convicções.

3.2 Formação

Uma breve comparação da obra do escritor brasileiro com *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, permite compreender porque *Grande Sertão: Veredas* pode ser considerado um romance de formação. A obra do escritor alemão apresenta o protagonista Adrian Leverkühn sob o espírito da subdemonidade²⁷. Thomas Mann constrói um personagem que firma o pacto com uma figura, cuja origem reside na projeção da mente do protagonista, isto é, ele interage com a suposta figura demoníaca, construção de sua própria psique.

Dessa forma, o pacto, ao mesmo tempo, aproxima e distancia os dois personagens. A figuração do Demônio, as características próprias dos dois protagonistas e a forma como o pacto foi realizado são fatores determinantes da diferença entre ambos. A figura do ser oculto em *Grande Sertão: Veredas* é resultado de uma criação humana, culturalmente construída e que é essencialmente abstrata, ao contrário da experiência vivenciada pelo personagem de *Doutor Fausto*, que embora possa ser interpretado como extensão da consciência do protagonista, vivencia o encontro com o Diabo.

O confronto dos dois personagens facilita o entendimento da coexistência do amor e do pacto em Riobaldo pela via da formação. A invenção rosiana apresenta ao leitor um narrador inacabado e marcado por suas experiências e que, num dado momento da narrativa, firma um pacto com aquilo que acredita ser o diabo. No entanto, ele guarda em si misturas de sensações, que procura entender e dominar. O mesmo não acontece com Adrian Leverkühn, que esperava pelo momento no qual pudesse encontrar o demônio, sem dúvidas ou questionamentos sobre seu aprendizado.

A subdemonidade (*Unterteuftheit*) é um ingrediente essencial que determina o “eu” (imutável) de Leverkühn²⁸. Ele não mantém verdadeiras relações de amizade, nem vivencia o amor. Este é um ponto crucial que faz compreender a possibilidade de coexistirem, em Riobaldo, a mistura das duas entidades opostas (bem e mal), percebida na ânsia de soluções

²⁷Marcus Vinicius Mazzari, em *Labirintos da Aprendizagem*, explica o significado do termo ao comentar sobre o bezerro deformado em *Grande Sertão: Veredas*: “Ver no nascimento de um bezerro deformado mais uma manifestação do diabo, isso só é possível no âmbito de um espaço de ‘subdemonidade’, para valer-se aqui do neologismo com que Thomas Mann, em seu *Doutor Fausto*, faz o narrador caracterizar a fictícia cidade natal de Adrian Leverkühn, a Kaisersaschern, na região da Turíngia, não distante do castelo em que Lutero teria atirado certa vez um tinteiro contra o ‘Tentador’”. (2010, p. 30).

²⁸Essa afirmação suscita a ideia de que o protagonista do *Grande Sertão: Veredas*, opondo-se ao caráter imutável de Leverkühn, sofre mudanças interiores, transformando-se por meio de suas experiências. Esse aspecto referente ao romance de formação e romance fáustico será abordado no capítulo subsequente.

aos seus questionamentos: “Eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique apartado do bonito e a alegria longe da tristeza (...) Como é que posso com este mundo?” (ROSA, 2001, p. 237). E, logo mais à frente, ao comentar a natureza do amigo Jõe Bexiguento, questiona: “por que era que eu também não podia ser assim, como o Jõe? (...) para o Jõe, no sentir da natureza dele, não reinava mistura nenhuma neste mundo – as coisas eram bem divididas, separadas” (ROSA, 2001, p. 237).

A formação, portanto, é mais um aspecto que viabiliza a existência do amor em Riobaldo. As dúvidas que povoam sua mente possuem estreita ligação com as características de um personagem do *Bildungsroman* (romance de formação), gênero que tem como obra de referência *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, de Johann Wolfgang von Goethe, com uma construção estética até então inédita no contexto literário alemão.

O clássico goetheano influenciou escritores posteriores, que, de certa forma, afinaram o romance de formação de acordo com a realidade social em que estavam inseridos. Tal fenômeno proporcionou diálogos entre o *Bildungsroman* clássico e as novas produções literárias, retratando a formação humana sob perspectivas diversificadas. Esse conceito é abordado no trabalho de Marcus Vinicius Mazzari *Romance de formação em perspectiva histórica* (1999), cuja análise recai sobre a obra *O Tambor de Lata* de Günter Grass. O autor aponta para o fato de que

os sucessivos desvios que o *Bildungsroman* vem apresentando em relação ao seu protótipo *Os anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* mostram-se como reflexos das transformações políticas e econômicas ocorridas nas estruturas da sociedade em que o herói em formação busca integrar-se. Se em Goethe a crescente precariedade de tal integração é tratada de forma a se preservar ainda a integridade humana, em outros autores podemos observar uma tendência à dissolução caricatural da concepção clássica de formação (1999, p. 85).

O romance de formação, portanto, ganha novas configurações à medida que os novos valores impõem novas necessidades. No entanto, o que interessa para o estudo é esse indivíduo imerso em um contexto histórico-social que vivencia sua formação e tem plena consciência (ou não) desse processo.

Riobaldo, ao lembrar o passado, “passa por uma experiência que se converte na questão crucial de sua existência e que, de resto, excluiria radicalmente a alternativa de todo processo paulatino de aperfeiçoamento individual, de amadurecimento e aprendizagem”

(MAZZARI, 2008, p. 288). Esse tipo de romance apresenta o mundo concreto com inúmeros desafios e dificuldades que compõem a formação do protagonista.

Nessa perspectiva, o processo é mais importante que o final, pois existe a preocupação em demonstrar o percurso do “herói”, as emoções vividas, o aprendizado proporcionado pelas experiências. Riobaldo apresenta ao seu interlocutor suas transformações, deixa claro, por meio de seus questionamentos, um ser “em aberto”, inacabado.

A comparação com Adrian Leverkühn promoveu, por meio da negação, a caracterização de Riobaldo, chegando à conclusão de que o pacto não determinou a malignidade do personagem rosiano.

Outra forma de negação que ajuda na caracterização do protagonista pode ser feita com aquele que está próximo a ele e que o influencia: Diadorim. O ser inacabado encontra seu contraponto naquele que o seduz. Como afirma Luiz Roncari, “ao contrário de Riobaldo, sujeito em formação ou ‘herói problemático’, volúvel, cheio de dúvidas, hesitações, contradições e conflitos, Diadorim já era, estava pronto e acabado, ‘a coragem dele nunca piscava’” (2004, p. 227).

No primeiro encontro com Diadorim, a travessia aparece de forma concreta. Esse momento deixa transparecer a travessia da vida, em que Riobaldo demonstra, mesmo que a contragosto, suas fraquezas. O mesmo não ocorre com seu companheiro: - “Você nunca teve medo? - foi o que me veio, de dizer. 'Costumo não...’”(ROSA, 2001, p. 122).

Ao constatar que não era igual ao companheiro e que a diferença o atraía e instigava, o protagonista inicia sua travessia, atravessa a vida provando, errando e experimentando por meio do sofrimento e do prazer.

Assim acontece com seu comportamento instintivo, que muitas vezes é reprimido em prol de um comportamento mais aceitável socialmente. O amor pelo próximo ou até mesmo a constatação de que o instinto poderia destruir a amizade e a gentileza, fez com que Riobaldo refletisse sobre suas ações. Em uma passagem na qual o protagonista conta o abuso que cometia com as mulheres, demonstra a superação de seu instinto sexual:

E eu era igual àqueles homens? Era. Com não terem mulher nenhuma lá, eles sacolejavam bestidades (...) Deus me livrou de endurecer nesses costumes perpétuos (...) Contanto que nunca mais abusei de mulher. Pelas ocasiões que tive, e de lado deixei, ofereço que Deus me dê alguma recompensa. O que eu queria era ver a satisfação – para aquelas, pelo meu ser (...) Mas o senhor releve eu estar glosando assim a seco essas coisas de se calar no preceito devido. Agora: o tudo que eu conto, é porque acho que é sério preciso (ROSA, 2001, p. 189).

Na fala de Riobaldo, percebe-se a mudança interior que esta atitude causou. O amor ao próximo, nessa ação, supera seu instinto, fazendo com que seu lado mais humano venha à tona²⁹.

Também não é diferente quando o protagonista deixa-se influenciar pelos ensinamentos de seu mentor Zé Bebelo e do Compadre meu Quelemém. A forte religiosidade que permeia a sua travessia, tanto com relação a Deus como ao Diabo, é significativamente intensa.

Compadre meu Quelemém, muitos anos depois, me ensinou que todo desejo a gente realizar alcança – se tiver ânimo para cumprir, sete dias seguidos, a energia e paciência forte de só fazer o que dá desgosto, nêjo, gastura e cansaço, e de rejeitar toda qualidade de prazer. Diz ele; eu creio.(...) E dar tudo a Deus, que de repente vem, com novas coisas mais altas, e paga e repaga, os juro dele não obedecem medida nenhuma³⁰ (ROSA, 2001, p. 169).

Além de remeter à cultura popular representada pela simpatia de cumprir a promessa em sete dias, o trecho acima revela certa dose de ingenuidade. Quando ele fala: “Diz ele; eu creio”, Riobaldo deixa-se levar pelo próximo, confiando que seu futuro estará em boas mãos. A crença do protagonista é forte e verdadeira, tanto em relação a Deus quanto ao Diabo.

- Você sabe do seu destino, Riobaldo? – ele perguntou. Aí estava ajoelhado na beira de mim.
- Se nanja, sei não. O demônio sabe...” – eu respondi. Me diga o senhor: por que, naquela extrema hora, eu não disse o nome de Deus? Ah, não sei. Não me lembrei do poder da cruz, não fiz esconjuro. Cumpri como se deu. Como o diabo obedece – vivo no momento (ROSA, 2001, p. 212).

A influência que o personagem sofre provém de diferentes lugares, demonstrando assim a riqueza da cultura popular³¹. Dentro dessa perspectiva, Riobaldo, a partir das experiências e ensinamentos recebidos, apresenta uma trajetória que transmite ao leitor uma

²⁹ É fato que esse “amor ao próximo” não possui uma ausência total de interesse, haja vista a intenção explícita do personagem em receber algo em troca, já que praticou uma boa ação, quando diz: “Pelas ocasiões que tive, e de lado deixei, ofereço que Deus me dê alguma recompensa” (ROSA, 2001, p. 189).

³⁰Nota-se, mais uma vez, a recompensa esperada pelo fato de praticar uma boa ação. Esse aspecto demonstra, ao mesmo tempo, o caráter humano e imperfeito do personagem. O bem e o mal são inseparáveis, e às vezes, indistinguíveis.

³¹Esse aspecto é discutido por Leonardo Arroyo em *A Cultura Popular em Grande Sertão: Veredas*.

“evolução pessoal”, que se relaciona não somente com a constatação da mudança interior, como também com a importância do processo de transformação em si.

O romance não apresenta ao leitor um final feliz nos moldes tradicionais; pode-se dizer que há um final reconciliador, pois o personagem, por meio da fala, consegue elaborar sua história de vida, revivendo os principais momentos de sua travessia. Isso implica também a constatação dos medos e das dúvidas vividas e que ainda podem se fazer presentes. Esse aspecto relaciona-se, portanto, ao fato de ele perceber seu percurso, demonstrando o aprendizado vivido³².

3.3 Primeiras transformações do amor

Antes de começar a análise da transformação do amor, é importante delimitar o campo de sua atuação em *Grande Sertão: Veredas*. Nas reflexões de Benedito Nunes, em *O amor na obra de Guimarães Rosa* (1964), o amor se faz presente na obra por meio da vivência de várias formas que oscilam de Nhorinhá a Otacília:

Tenteando de vereda em vereda, de serra em serra, eros em sua perene atividade, impulsiva e sôfrega, mal se detém numa forma, logo abre as asas e prepara-se para voar na direção de outra. (...) O amor carnal conserva-se no espiritual. Essas duas manifestações, embora qualitativamente distintas, e de diferente altura na escalada do impulso erótico, interpenetram-se, harmonizam-se como as imagens antagônicas de Otacília e Nhorinhá, alcançando o difícil equilíbrio que resulta na superação de uma pela outra (NUNES, 1964, p. 147).

O percurso do amor abordado por Benedito Nunes partilha da ideia de formação do indivíduo presente na concepção goetheana de que “a matéria nunca existe sem espírito, o espírito nunca existe e não pode ser efetivo sem matéria, assim a matéria também tem a capacidade de se elevar, de ascender, assim como o espírito não pode deixar de atrair e de repelir” (GOETHE, 1998, p. 48).

Partindo da ideia de que o amor vivido e transformado é experimentado pelo personagem por meio das experiências com mulheres que proporcionam estágios de vivência do sentimento, o presente capítulo enfoca a experiência do amor na vivência de Riobaldo e

³²É necessário ressaltar que esta visão sobre o final reconciliador, concebido nessa abordagem, é apenas uma visão dentre muitas outras. Para o estudioso Willi Bolle em *grandesertao.br*, a grande questão é a conquista do poder, pois ele passa de jagunço a fazendeiro.

Diadorim, tendo-se em vista que apresenta o percurso da falta, definido por Sponville, em *Pequeno Tratado das Grandes Virtudes* (1996): “O amor não é completude, mas incompletude. Não fusão, mas busca. Não perfeição plena, mas pobreza devoradora. Ele cabe numa dupla definição: o amor é desejo, e o desejo é falta” (Sponville, 1996, p. 252). Otacília e Nhorinhá representam os dois polos pelos quais Ribaldo oscila e que estão misturados em Diadorim.

A experiência amorosa será enfocada em relação aos dois personagens; os outros amores vividos pelo protagonista serão levados em consideração no tocante à influência sobre esse amor ou mesmo como ferramenta de comparação³³.

É possível, portanto, estudar a transformação, a metamorfose do amor, aqui representada pela experiência de Riobaldo e Diadorim, investigando suas nuances ao longo da narrativa³⁴. A cada passo da travessia do protagonista, há mudanças interiores significativas que reverberam na tonalidade do amor que sente.

Ao retomarmos o que já foi considerado sobre o protagonista (a convivência do bem e do mal, a configuração apresentada pela figura demoníaca e de seu processo de formação), podemos localizar o foco de sua transformação à experiência amorosa. É fato que após comparecer ao ritual do pacto, o personagem sofre significativas transformações. Seu companheiro, Diadorim, percebe de imediato:

- (...) você está diferente de toda pessoa, Riobaldo...Você quer dançação e desordem...(...) E o que está desmudando, em você, é o cômputo da alma (ROSA, 2001, p. 353).

Como forma de facilitar o percurso de análise, optou-se por uma linha de investigação

³³Como afirma Adélia Bezerra de Menezes, há “três eixos que compõem a narrativa (a saber: a questão do mal e a existência do Diabo; o amor de Diadorim; e as considerações sobre o narrar)”. O amor dos dois é um dos principais motivos do livro, merecendo, portanto, mais atenção frente aos outros vividos pelo protagonista.

³⁴ É importante atentar para a relação que existe, na obra, entre sua estrutura e a experiência amorosa. O termo *atopia*, utilizado por Ettore Finazzi Agrò, explica essa ligação: “*Grande sertão* seria atópico pelo fato de identificar um gênero e o seu discurso no mesmo movimento com que todos os gêneros do discurso são por ele revogados, postos em questão, assim como também o sertão rosiano se localiza e se define apenas na perda dos seus limites, na impossibilidade de qualquer localização, no seu estar ‘em toda parte’” (2001, p. 93). E aprofunda ainda mais o uso do termo, ao afirmar que “a ‘atopia’ de Grande Sertão poderia ser vista, nesta perspectiva platônica (e mitológica), também como o efeito deslocante de um Eros (no caso, o amor entre Riobaldo e Diadorim), não conseguindo, todavia, encontrar a passagem para o ato, para a sua realização, isto é, mais uma vez, ficando numa ‘aporia’ trágica” (2001, p. 171).

que segue a ordem narrada pelo protagonista em detrimento da cronológica. Só assim poderão ser evidenciados os fatos mais marcantes da vivência amorosa, que contribuirão para o entendimento de suas transformações, uma vez que há uma razão subjetiva para que os fatos sigam a ordem em que foram narrados. Isso é corroborado pelo próprio Riobaldo, quando afirma que “contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo coisas de rasa importância.(...) Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe” (ROSA, 2001, p. 115).

No início da narrativa, Diadorim confessa a Riobaldo:

Mas, se você algum dia deixar de vir junto, como juro o seguinte: hei de ter a tristeza mortal...! Disse. Tinha tornado a por a mão na minha mão, no começo de falar, e que depois tirou; e espaçou de mim. Mas nunca eu senti que ele estivesse melhor e perto, pelo quanto da voz, duma voz mesmo repassada. Coração – isto é, estes pormenores todos. Foi um esclare. O amor, já de si, é algum arrependimento. Abracei Diadorim, como as asas de todos os pássaros. Pelo nome de seu pai, Joca Ramiro, eu agora matava e morria, se bem” (ROSA, 2001, p. 56 – 57).

Nas primeiras páginas do livro, portanto, o leitor se depara com a entrega de Riobaldo ao amor incondicional por Diadorim. Amor este que o faz entrar em uma guerra, assumindo o posto de jagunço, sem hesitar em sua decisão pela vingança do pai de seu companheiro.

Essa constatação aponta para o que se poderia chamar de um processo de formação pelo amor, pois, a partir dele, o protagonista vive seu percurso de aprendizagem, experimentado na longa narrativa, constrói sua própria travessia. Esse aprendizado apresenta inúmeros percalços, demonstra a inconstância, a dúvida e as angústias do protagonista.

O narrador-personagem retrocede no tempo narrado, após declarar a sua entrega à guerra por Diadorim e se recorda de quando ainda servia a Medeiro Vaz. Em um episódio no qual escolhe Sêsfredo para o acompanhar até o outro lado do rio, no intuito de verificar a morte de Santos-Reis, o protagonista, afastado de Diadorim, reflete sobre o que sente de forma ainda incipiente:

Assim e silva, como em outro tempo, adiante, podia flauteado comparecer no Buritís Altos, por conta de Otacília – continuação de amor. Quis não. Suas saudade de Diadorim? A ponto no dizer, menos. Ou nem não tinha. Só como o céu e as nuvens lá atrás de uma andorinha que passou. Talvez, eu acho, também, que foi juvenescendo em mim uma inclinação de abelhudez: assaz eu queria me estar misturado lá, com os medeiros-vazes, ver o fim de tudo (ROSA, 2001, p. 86).

O amor que sente por Diadorim é colocado em questão na medida em que se lembra de Otacília. Porém, chega à conclusão de que gostaria era de viver por lá mesmo, ser um jagunço. Não tem certeza de nada, está buscando entender a si próprio, por meio de sucessivos questionamentos e reflexões.

Os três principais amores experimentados por Riobaldo (Diadorim, Otacília e Nhorinhá) são diferentes tipos de amor, sendo o por Diadorim o mais perturbador de todos, devido às complicações impostas pela realidade. Os outros dois, embora não façam parte do enfoque aqui privilegiado, merecem atenção porque interferem na relação dos jagunços e auxiliam na transformação do sentimento. Benedito Nunes aponta para o fato de que

a relação entre essas três espécies de amor, diferentes formas ou estágios de um mesmo impulso erótico, que é primitivo e caótico em Diadorim, sensual em Nhorinhá e espiritual em Otacília, traduz um escalonamento semelhante ao da dialética ascensional, transmitida por Diotima a Sócrates em *O Banquete*, de Platão: *eros*, geração na beleza, desejo de imortalidade, eleva-se, gradualmente, do sensível ao inteligível, do corpo à alma, da carne ao espírito, num perene esforço de sublimação, que parte do mais baixo para atingir o mais alto, e que, em sua escalada, não elimina os estágios inferiores de que se serviu, porque só por intermédio deles pode atingir o alvo superior para onde se dirige (NUNES, 1991, p. 145).

O aspecto apresentado pelo teórico aponta para um “desejo que se faz anelo” (NUNES, 1991) e promove uma espécie de gradação do amor por meio de sua transformação, isto é, para atingir a espiritualidade, o autor mineiro utiliza o corpo, sem, no entanto, excluí-lo quando se atinge o alvo.

Nhorinhá, chamada de “prostitutriz”, embora seja uma figura carregada de sexualidade, não é tratada por Riobaldo de forma desrespeitosa: “a mulher-dama apresenta, sempre, um momento de fascínio e encantamento” (LEITE, 1979, p. 110). Ele se lembra da moça sempre com carinho e de forma pura, pois “a ficção de Guimarães Rosa nos conduz, ainda aqui, a um universo primitivo, onde a mulher-dama, longe de ser vista como impura ou depravada, é uma sacerdotisa do amor – a mulher em que, na realidade, o homem encontra o amor em toda a sua pureza e inocência” (LEITE, 1979, p. 112).

Há, portanto uma peculiaridade na experiência do amor no autor brasileiro que difere do narrado em *O Banquete*, uma vez que o amor espiritual é colocado, por Platão, em um plano superior ao carnal. Já em *Grande Sertão: Veredas*, “o amor carnal gera o espiritual e nele se transforma. (...) Tem o encanto secreto e a sedução da heresia, como força ascendente e descendente, sexo e espírito, que se desenvolve segundo uma dialética imanente” (NUNES,

1991, p. 157).

Voltando ao momento da enunciação, depois de encontrar seu amigo estrangeiro Vupes, no caminho de volta, Riobaldo se refere novamente ao amor, agora já com outra conotação: nesse momento, a saudade de Diadorim se faz presente novamente:

Demos no Rio, passamos. E, aí, a saudade de Diadorim voltou em mim, depois de tanto tempo, me custando seiscentos já andava, acoroçado, de afogo de chegar, chegar, e perto estar. Cavalos que ama o dono, até respira do mesmo jeito. Bela é a lua, lualã, que torna a se sair das nuvens, mais redondada recortada. Viemos pelo Urucúia. Rio meu de amor é o Urucúia³⁵ (ROSA, 2001, p. 89).

Nesse momento, o protagonista apresenta ao leitor as primeiras figurações em relação ao amor que guiará sua vida jagunça. Essa manifestação do amor, que Riobaldo tenta sublimar, mas retorna de forma pungente, aparece na primeira parte da narrativa, na qual relata sua vida com Medeiro Vaz, a morte desse chefe e a sucessão de Zé Bebelo.

Nesse segmento narrativo, os dois amigos já convivem e experimentam a atração, que adquire múltiplas manifestações, de acordo com suas experiências. Ao retroceder novamente no tempo da narrativa, Riobaldo pormenoriza o início dessa história amorosa, quando discorre sobre o primeiro encontro com Diadorim, os dois adolescentes, ocasião ainda em que fizeram a travessia do rio de Janeiro: “Mas eu olhava esse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu não tinha sentido. Achava que ele era muito diferente, gostei daquelas finas feições, a voz mesma, muito leve, muito aprazível” (ROSA, 2001, p. 119).

Nesse episódio, especialmente no momento da travessia, em que confessa sentir medo, é notória a já mencionada formação pelo amor:

O menino estava molhando as mãos na água vermelha, esteve tempo pensando. Dando fim, sem me encarar, declarou assim: - “Sou diferente de todo o mundo. Meu pai disse que eu careço de ser diferente, muito diferente...” E eu não tinha medo mais. Eu? O sério pontual é isto, o senhor escute, me escute mais do que eu estou dizendo; e escute desarmado. O sério é isto, da estória toda – por isto foi que a estória eu lhe contei - : eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável. Muita coisa importante falta nome (ROSA, 2001, p. 125, grifo nosso).

³⁵Este trecho apresenta, de forma intensa, a presença da natureza como ente constitutivo do amor. Esse aspecto será aprofundado no subcapítulo seguinte.

O processo de formação que o irá acompanhar é iniciado no encontro enigmático com Diadorim. O protagonista está entregue ao companheiro, que se torna o ideal de coragem, um ser acabado, contrastando com sua insegurança.

Seguindo a linha narrativa, após a travessia do rio de Janeiro, Riobaldo narra a vida na fazenda de seu tio (pai) Selorico Mendes. É nesse lugar que encontra Joca Ramiro, Ricardão e Hermógenes com o bando, numa noite em que precisam de abrigo para dormir. Ao acompanhá-los até o lugar de descanso, Riobaldo ouve, pela primeira vez, a canção de Siruiz, que tanto o encanta:

Urubú é vila alta,
mais idosa do sertão:
padroeira, minha vida –
vim de lá, volto mais não?...

Corro os dias nêsses verdes,
meu boi môcho baetão:
burití – água azulada,
carnaúba – sal do chão...

Remanso de rio largo,
viola da solidão:
quando vou p'ra dar batalha,
convido meu coração... (ROSA, 2001, p. 135, grifo meu).

O que interessa para o estudo nessa canção, prenunciadora do futuro de Riobaldo, são os dois últimos versos, que remetem ao “coração” e à “guerra”. Como mencionado, o protagonista decide entrar na guerra jagunça por amor a Diadorim, fato narrado no tempo anterior à enunciação e que, ao retroceder na ordem dos acontecimentos, é antecipado pela canção oracular.

Antes de decidir “por inteiro” a entrar na guerra, vivia incerto sobre o que deveria fazer, se realmente deveria participar da vida jagunça. Não sabia se servia a Zé Bebelo ou a Joca Ramiro, vivendo em constante conflito sobre sua postura ética: “De que lado eu era? Zé Bebelo ou Joca Ramiro? Titão Passos...o Reinaldo...De ninguém eu era. Eu era de mim. Eu, Riobaldo. Eu não queria querer contar” (ROSA, 2001, p. 167).

Momentos adiante na narrativa, quando reflete novamente sobre sua vida jagunça, fica claro como está perdido e se agarra ao que sente por Diadorim para atribuir sentido à sua vida e decidir sobre seu destino:

Donde eu tinha vindo para ali, e por que causa, e, sem paga de prêço, me

sujeitava àquilo? Eu ia-me embora. Tinha de ir embora. Estava arriscando minha vida, estragando minha mocidade. Sem rumo. Só Diadorim. Mas era por não aguentar o ser: se de repente tivesse que ficar separado dele, pelo nunca mais (ROSA, 2001, p. 197).

Assim, estabelece-se o caráter inexorável do amor: Riobaldo não consegue se separar de Diadorim, seu senso crítico está comprometido pelo arrebatamento que o toma. Nesse estágio do amor, o personagem perde-se de si e não consegue mais se enxergar como um ser único, sua existência só merece sentido na presença do outro, ser que representa a ilusão da completude.

O momento da canção, assim como o do primeiro encontro com Diadorim, é enigmático, pois embora o narrador não tenha consciência da antecipação dos acontecimentos de sua vida, ele experimenta, por meio de sensações, sua importância: “O que me agradava era recordar aquela cantiga, estúrdia, que reinou para mim no meio da madrugada, ah, sim. Simples digo ao senhor: aquilo molhou minha idéia” (ROSA, 2001, p. 137). A vida jagunça está intimamente relacionada ao amor, que aparece de forma clara na canção de Siruiz: o destino do coração de Riobaldo é o de entregar-se na batalha em nome do que sente³⁶.

No trecho que resume a vida de Riobaldo, o segmento no qual estão condensados os principais acontecimentos, em que o narrador conta, sem divisão em parágrafos, o resumo de sua vida, resumindo suas principais reflexões, é um momento importante que revela o que a canção de Siruiz antecipa: “Diadorim me veio, de meu não-saber e querer. Diadorim – eu adivinhava. Sonhei mal?” (ROSA, 2001, p. 326).

O personagem, um pouco mais à frente da narração, pergunta ao companheiro Garança sobre a canção, confessando que “eu queria saber não era próprio do Siruiz, mas da moça virgem, moça branca, perguntada, e dos pés-de-verso como eu nunca tive poder de formar um igual” (ROSA, 2001, p. 192). Esse amor, que toma conta de Riobaldo, ganha dimensões maiores e ocupa um espaço psicológico significativo, mais do que outros setores de sua vida.

³⁶“Nesse nome (Siruiz) aparentemente sertanejo ressoa o frêmito da busca do amor perdido, tema predileto de cantigas e contos da Idade Média. E o leitor brasileiro, embalado na evidência de que Siruiz é um legítimo jagunço, pode não perceber o sutil jogo de máscaras que mescla, nesse nome, o popular e o erudito, o familiar e o estranho, o próprio e o outro. *Sirroohis* (pronunciado exatamente como siruiz) significa, em armênio, ‘meu amor’ (quando uma mulher fala do seu amante-homem) e a fórmula plasmou-se numa canção popular de mesmo nome” (ROSENFELD, 2002, p. 199).

3.4 Amor e Guerra

Essa prenúnciação, colocada na canção, contém em si um dado que merece ser analisado: o amor atrelado à guerra. Para tanto, será necessário deslocar o olhar do particular para o geral, isto é, desviar a análise momentaneamente da história do romance para o universo de amor e guerra retratado por Denis de Rougemont em *História do Amor no Ocidente*. No capítulo intitulado “Amor e Guerra”, ao comentar sobre o amor cortês o autor afirma que

o amor e a morte se casam numa paisagem artificial e simbólica de muita melancolia. “O heroísmo por amor – eis o motivo romanesco que sempre aparecerá por toda parte. É a transformação imediata do desejo sensual no sacrifício de si mesmo que parece pertencer ao domínio da ética. A expressão e a satisfação do desejo, que se diriam impossíveis, transformam-se em algo mais elevado: a ação empreendida pelo amor. A morte torna-se então a única alternativa para a realização do desejo, e a libertação é, assim, assegurada” (ROUGEMONT, 2003, p. 337 – 338, grifo meu).

Já vimos que em *Tristão e Isolda* o amor inalcançável, irrealizável no universo material, moveu todo o mito, buscando na morte (de forma inconsciente), a realização desse amor. O romance de cavalaria trazia as duas entidades (Amor e Guerra) amalgamadas de forma explícita. Esse tipo de produção é percebido de forma dissolvida em obras literárias dos séculos posteriores.

A origem da ligação Amor e Guerra é explicada por Rougemont como uma relação que aparece na linguagem, isto é, o modo como se escreve sobre o amor deixa transparecer a arte da batalha, as táticas militares da época. A linguagem amorosa, principalmente dos séculos XII e XIII, apresenta em sua tessitura os princípios de guerra³⁷. “O amante faz o cerco à sua Dama. Trava assaltos amorosos à sua virtude. Ele a ataca frontalmente, a persegue, procura vencer as últimas defesas do seu pudor, e rompê-las de surpresa” (ROUGEMONT, 2003, p. 331).

A chave dessa ligação encontra-se na concepção da cavalaria, lei que rege a arte de

³⁷Em *Fausto I*, na cena “Diante da porta da cidade”, a relação amor e guerra se faz presente, na fala dos soldados: “Castelos com rijas/ Murallas e cristas/ Donzelas formosas/ E altivas, avistas,/ Soldado, e conquistas!/ Ferrenho é o empenho,/ O prêmio excitante! *(GOETHE, 2004, v. 884 – 890). *(Burgen mit hohen / Mauern und Zinnen, / Mädchen mit stolzen / Hönenden Sinnen / Möcht’ich gewinnen! / Kühn ist das Mühen, / Herrlich der Lohn!) (GOETHE, 2004, v. 884 – 890). Nesse trecho fica evidente o código do amor cortês. A donzela é o prêmio almejado pelo soldado, que deve lutar e jogar o “jogo do amor” para poder vencer e merecer sua amada.

amar e militar. É por meio dela que a sociedade medieval tentará enquadrar os afetos, a violência, os instintos e a religiosidade. O formalismo militar ganha um cunho religioso, os homens se deixam matar por amor àquilo que acreditam ser nobre, com uma força capaz de ultrapassar o medo da morte.

“O heroísmo por amor” citado por Rougemont está presente em Riobaldo, trazendo-lhe uma solução para a questão do motivo da guerra. Ele entra na luta por amor, motivo que transcende questionamentos e cessa a inquietação de sua consciência. A partir do momento em que o amor determina o sacrifício na guerra, a certeza em relação a essa atitude é instaurada. Em *Grande Sertão: Veredas*, o amor por Diadorim relaciona-se com o motivo da guerra, assim como no romance de cavalaria e na própria sociedade medieval, o sentimento também influenciava lutas e guerras, atribuindo sentido ao que, a princípio, não tinha fundamento.

Riobaldo, por ser um personagem em formação, questionador por natureza, coloca em questão a luta, procurando uma explicação para se viver nela, porém não se conscientiza, nesse momento, da forte relação que ela possui com o amor: “Por que é que todos ficavam ali, por paz e por guerra, e não se desmanchava o bando, não queriam ir embora? Reflita o senhor nisso, que foi o que depois entendi vasto” (ROSA, 2001, p. 202).

Rougemont, no mesmo capítulo citado, afirma que “não resta dúvida, porém, que as convenções da guerra e do amor cortês imprimiram nos costumes ocidentais uma marca que só iria desaparecer no século XX” (ROUGEMONT, 2003, p. 340). No entanto, podemos perceber, por meio do universo sertanejo criado por Guimarães Rosa, que há muitos traços da cavalaria ressoantes em sua obra.

Percebemos, portanto, a forma como o amor foi configurado entre Riobaldo e Diadorim: significativa profundidade, que encontra raízes medievais absorvidas à moda sertaneja e que se apresenta intenso e particularmente instável. Esse amor, cantado por Siruiz, é o destinado, aquele que não se escolhe viver, algo inexorável, como afirma o próprio Riobaldo:

sempre que se começa a ter amor a alguém, no ramerrão, o amor pega e cresce é porque, de certo jeito, a gente quer que isso seja, e vai, na idéia, querendo e ajudando; mas, quando é destino dado, maior que o miúdo, a gente ama inteiriço fatal, carecendo de querer, e é um só facear com as surpresas. Amor desse, cresce primeiro; brota é depois (ROSA, 2001, p. 155).

Esse amor se contrapõe, por exemplo, ao interesse por Otacília. O protagonista

introduz a menção ao primeiro encontro com a moça: “Todo amor não é uma espécie de comparação? E como é que o amor desponta. Minha Otacília, vou dizer” (ROSA, 2001, p. 173). O amor destinado é o que serve de comparação para com os outros, é aquele mais pungente capaz de mover as transformações vividas na travessia de Riobaldo.

O amor por Otacília representava toda tranquilidade de que necessitava, algo que lhe proporcionasse a segurança do conhecido (*heimlich*), do que lhe é familiar e que, por consequência, transmite segurança. A imagem da moça comparada à de uma santa, no momento em que vivencia um lampejo de antecipação das consequências do amor ligado à guerra (o amor por Diadorim), confirma a ideia de que Otacília é o seu porto-seguro:

Artes que amor e morte têm paragens demarcadas. No escuro. Mas senti: me senti. Águas para fazerem minha sede. Que jurei em mim: a Nossa Senhora um dia em sonho ou sombra me aparecesse, podia ser assim – aquela cabecinha, figurinha de rosto, em cima de alguma curva no ar, que não se via (ROSA, 2001, p. 174).

Cada amor vivido possui uma tonalidade para Riobaldo, que desperta sensações boas, tranquilas, até mesmo eróticas e se relaciona com o que é bom. A inconstância reside no que sente por Diadorim, que se contrapõe aos outros devido ao seu caráter duplo, isto é, perturbador e ao mesmo tempo capaz de transformar Riobaldo. Nele reside o bem e o mal, entes indissociáveis, responsáveis por proporcionar a formação³⁸. “como é que posso explicar ao senhor o poder de amor que eu criei? Minha vida o diga. Se amor? Era aquele latifúndio. Eu ia com ele até o rio Jordão... Diadorim tomou conta de mim” (ROSA, 2001, p. 209, grifo nosso).

O bem e o mal em Diadorim se revelam quando descobre o amor de Riobaldo por Otacília:

- “Riobaldo, você está gostando dessa moça?”
(...)
- “Não, Diadorim. Estou gostando não...” - eu disse, neguei que reneguei, minha alma obedecia.
- “Você sabe do seu destino, Riobaldo?”
Não respondi. Deu para eu ver o punhal na mão dele, meio ocultado. Não tive medo de morrer. Só não queria que os outros percebessem a má loucura de tudo aquilo. Tremi não (ROSA, 2001, p. 211).

³⁸ Isso pode ser corroborado pelas indagações de Riobaldo: “Diadorim era mais do ódio do que do amor?” (ROSA, 2001, p. 207).

Depois dessa conversa, Riobaldo toca no nome do Demônio, dizendo para o companheiro que talvez ele saiba sobre o seu destino. Ele não se sente bem em ter invocado o nome do ser oculto: “Me diga o senhor: por que, naquela extrema hora, eu não disse o nome de Deus? Ah, não sei” (ROSA, 2001, p. 212).

Esse trecho reforça a entrega de Riobaldo a Diadorim, mesmo sabendo do perigo que corre, anulando toda possibilidade de sentir medo: “Não tive receio. Nunca posso ter medo das pessoas de quem eu gosto” (ROSA, 2001, p. 212). O mesmo não ocorre com o já citado amor por Otacília: “queria era só mesma Otacília, minha vontade de amor. Mas, com um significado de paz, de amizade de todos, de sossegadas boas regras” (ROSA, 2001, p. 213).

Quando, em meio à luta contra os homens de Zé Bebelo, Diadorim resolve se afastar, sem dar muitas explicações sobre seu sumiço, Riobaldo sofre: “Ah, ele, que de tudo sabia em tudo, agora assim de tenção me largava lá sem uma palavra própria da boca, sem um abraço, sabendo que eu tinha vindo para jagunço só mesmo por conta da amizade!” (ROSA, 2001, p. 244, grifo meu).

Riobaldo usa a palavra “amizade” como eufemismo de “amor”, afinal está falando sobre o que sente por um jagunço. O sentimento, portanto, impulsiona sua vida e direciona as decisões do protagonista, que fica constantemente refletindo sobre o rumo tomado, incapaz de se desvencilhar de Diadorim, preso ao destino que lhe é traçado. Ao mesmo tempo que o sofrimento traz a angústia da prisão em outro ser, também traz o aprendizado, tornando-o um sertanejo que reflete sobre o que vivencia:

O prazer muito vira medo, o medo vai vira ódio, o ódio vira esses desesperos? - desespero é bom que vire a maior tristeza, constante então para o um amor – quanta saudade... -; aí outra esperança já vem... Mas, a brasiinha de tudo, é só o mesmo carvão só. Invenção minha, que tiro por tino (ROSA, 2001, p. 248).

Aqui está a constatação de que tudo se mistura, todos os afetos têm origem em um só “carvão”, como ele mesmo afirma. O amor, neste momento, não está dissociado do ódio e das sensações de medo e desespero, como ele mesmo afirma em páginas seguintes quando comenta os ensinamentos de Zé Bebelo: “quando se curte raiva de alguém, é a mesma coisa que se autorizar que essa própria pessoa passe durante o tempo governando a idéia e o sentir da gente” (ROSA, 2001, p. 253).

3.5 Amor destinado

Depois de muito refletir sobre suas sensações e a estreita relação que possuem com o amor, Riobaldo, na Guararavacã de Guaicuí, tem a revelação do amor que lhe está destinado. Antes tido como sensação, o amor agora se faz concreto em seu pensamento. No entanto, com uma característica a ser salientada: a idealização do ser amado, “um Diadorim assim meio singular, por fantasma, apartado completo do viver comum, desmisturado de todos, de todas as outras pessoas. (...) Um Diadorim só pra mim” (ROSA, 2001, p. 307).

Talvez a construção de um Diadorim singular fizesse com que a constatação do amor fosse aceita por ele. É a forma que Riobaldo conseguiu criar para lidar com a emoção. E isso, como ele próprio afirma, e que mais uma vez é salientado, proporciona sua formação e transformação quando comenta sobre o que sente pelo companheiro: “aquilo me transformava, me fazia crescer dum modo, que doía e prazia. Aquela hora, eu pudesse morrer, não me importava” (ROSA, 2001, p. 307). Não é fácil aguentar esse amor, por isso o protagonista tenta desvencilhar-se da imagem idealizada do companheiro: “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, 2001, p. 308).

Logo após esse segmento narrativo que remete à morte de Joca Ramiro, o protagonista abre espaço para reflexão sobre seu aprendizado: “Só se pode viver perto de outro, e conhecer outra pessoa, sem perigo de ódio, se a gente tem amor. Qualquer amor já é um pouquinho de saúde, um descanso na loucura. Deus é quem sabe. O Reinaldo era Diadorim – mas Diadorim era um sentimento meu” (ROSA, 2001, p. 327). Diadorim era exclusivo de Riobaldo, já que somente ele poderia tratá-lo por este nome.

Até esse momento, percebe-se que há o percurso do amor como sensação chegando a ser a manifestação como falta. A sensação é percebida desde o encontro com o menino e estende-se até quando o protagonista admite para si o que sente pelo companheiro.

A idealização representa a falta, pois embora tivesse a presença física do companheiro, não conseguia lidar com a realidade, e por isso criava um Diadorim para si³⁹. Essa criação preenchia, de certa forma, a necessidade desse tipo de amor.

A falta, que aqui se faz presente por meio da impossibilidade da concretização do amor devido às normas morais, faz com que a idealização seja soberana e há uma nítida

³⁹Por meio de sensações, Riobaldo reconhecia a feminilidade de Diadorim, porém não tinha consciência disso. A Diadorim que criou para si é, na verdade, a moça escondida por trás das roupas de jagunço.

transformação do outro em si próprio, pois esse amor estabelece uma transferência daquilo que se deseja para si. Como afirma Adélia Bezerra de Meneses, “é a ideia de que o centro fundamental da vida do amante localiza-se agora no outro amado; que se fez a introjeção do outro em si – a tal ponto que, quando se perde esse amor, a sensação é da perda de si próprio” (MENESES, 2001-2002, p. 61).

Outro fator presente na vivência desse amor é o já mencionado destino, fazendo com que o personagem tenha pouca ou nenhuma possibilidade de ação para transformar os fatos relativos à vivência desse amor. Quando Riobaldo comenta sobre a Guararavacã do Guaicuí, que não existe mais com este nome, afirma que “foi nesse lugar, no tempo dito, que meus destinos foram fechados” (ROSA, 2001, p. 305). Além do lugar como destino há também a inevitabilidade do amor por Diadorim: “que você em sua vida toda toda por diante, tem de ficar para mim, Riobaldo, pegado em mim, sempre!... - que era como se Diadorim estivesse dizendo” (ROSA, 2001, p. 305).

3.6 Transformação do amor após o pacto

Após a morte de Joca Ramiro, Riobaldo deixa a Guararavacã do Guaicuí e parte para o início da obstinada busca por vingança empreendida por Diadorim. É nesse momento que as reflexões sobre a existência do demônio e a renúncia do pacto começam a ecoar: “Eu penso é assim, na paridade. *O demônio na rua...Ah, pacto não houve. Pacto?*” (ROSA, 2001, p. 328). E já começa a sentir as consequências de sua decisão: “No peso ruim do meu corpo, eu ia aos poucos perdendo o bom tremor daqueles versos de Siruiz?” (ROSA, 2001, p. 332).

Atrelado a esse aspecto da renúncia, o protagonista passa a transmitir ao seu interlocutor o lado mais avesso de Diadorim: “O ódio de Diadorim forjava as formas do falso. Ódio a se mexer, em certo e justo, para ser, era o meu; mas, na dita ocasião, eu daquilo sabia só a ignorância” (ROSA, 2001, p. 379). Riobaldo, de certa forma, toma para si o ódio pela morte de Joca Ramiro.

O amor, nesse contexto, é adormecido pelo espírito de vingança que recobre os dois companheiros (embora para Riobaldo haja um espaço para a reflexão sobre a vingança, o que não acontece com Diadorim). Quando estava em guerra contra os hermógenes na Fazenda dos Tucanos, concentrou-se somente na guerra, voltando-se para o horror que ela provoca, compadecendo-se de seus companheiros. O chefe Zé Bebelo ocupa grande parte de seus pensamentos, pois Riobaldo não confia plenamente em sua figura, julgando-o capaz de, a

qualquer momento, enveredar pelos caminhos da traição.

Todos esses eventos o afastam, por um período, das reflexões sobre o que sente. Somente quando chegam ao sítio de Dodó Ferreira é que Riobaldo lembra do amor que sente com alegria: “Assim foi que, nesse arraiar de instantes, eu tornei a me exaltar de Diadorim, com esta alegria, que de amor achei” (ROSA, 2001, p. 387). Mas, mesmo assim, o amor não deixa de apresentar o enfoque negativo de Diadorim: “E tudo neste mundo podia ser beleza, mas Diadorim escolhia era o ódio. Por isso era que eu gostava dele em paz? No não: gostava por destino, fosse do antigo do ser, donde vem a conta dos prazeres e sofrimentos” (ROSA, 2001, p. 393).

Os desafios do sertão colocam o protagonista em uma posição delicada, ele sente medo. O episódio dos catrumanos, na região do Sucruíú, evidencia sua sensibilidade, e ele se mostra temeroso. “Aqueles catrumanos pedindo por maldição, como era que eu podia deixar de pensar neles? Há-de, que se eles tivessem me pegado sozinho, eu apeado e precisado, decerto me matavam” (ROSA, 2001, p. 405).

A insegurança irá se apresentar cada vez mais forte na narrativa, levando-o pelos caminhos do pacto, chegando ao ponto de suscitar a busca pelo sentido de sua vida jagunça: “Com Zé Bebelo da minha mão direita, e Diadorim da minha banda esquerda: mas, eu, o que é que eu era? Eu ainda não era ainda. Se ia, se ia” (ROSA, 2001, p. 407).

Na busca pelo seu “eu” dissolvido na insegurança, há um personagem que, de certa forma, ajuda-o a construir sua identidade por meio da negação: a figura do Hermógenes, representante da maldade pura, é o indivíduo que constitui aquilo que não faz parte de sua formação. É baseado nele que Riobaldo compõe seu conceito do mal; o que ele sente por seu inimigo é diferente de um rancor comum: “a ofensa passada se perdoa; mas, como é que a gente pode remittir inimizade ou agravo que ainda é já por vir e nem se sabe? Isso eu pressentia. Juro de ser. Ah, eu” (ROSA, 2001, p. 410). E mais à frente, Riobaldo confessa que “o Hermógenes era positivo pactário” (ROSA, 2001, p. 424).

O protagonista está, portanto, envolvido na busca de sentido do seu “eu” e na concretização do pacto, o que o leva a afastar-se, principalmente, da figura dócil de Otacília. Não consegue sentir afeto, embora se esforce, a pungência do pensamento sobre algo iminente não permite: “Mas em tanto, com as mudanças e peripécias, no afinco de tudo lhe referir, ditas conforme digo – não toco no nome de Otacília? Nela eu queria pensar, na ocasião; mas mal que, cada vez, achava mais custoso” (ROSA, 2001, p. 426).

Eis a menção do pacto: “Achado eu estava. A resolução final, que tomei em consciência. O aquilo” (ROSA, 2001, p. 434). Depois da resolução ele concretiza o fato nas

Veredas-Mortas, porém sem avistar a figura do oculto, somente vivenciando sensações relacionadas a esse universo pactário (o frio, o tremor e a própria sensação causada pelo lugar). O ser com quem firma o pacto é fruto de sua consciência: “Ele tinha que vir, se existisse. Naquela hora, existia” (ROSA, 2001, p. 436).

A tradição fáustica do pacto é notada em alguns comentários feitos pelo narrador: Riobaldo caminha para as Veredas-Mortas, numa noite “friazinha” (ROSA, 2001, p. 434). O frio, a escuridão, a encruzilhada são elementos pertencentes à tradição que integram o cenário no qual o pactário é um sujeito em formação. Ao contrário do que acontece no pacto tradicional, “o pacto roseano coloca como problema o sumiço do sujeito ou, pelo menos, de todas as categorias que sustentam tradicionalmente a idéia de um sujeito” (ROSENFELD, 2007, p. 248).

O protagonista cogita a existência do diabo: “Ele tinha que vir, se existisse. Naquela hora, existia” (ROSA, 2001, p. 436). E, então, Riobaldo chama pelo diabo sem obter resposta; mesmo sem a presença física do diabo, o protagonista tem a sensação de uma transformação: “Meu corpo era que sentia um frio, de si, friôr de dentro e de fora, no me rigir. Nunca em minha vida eu não tinha sentido a solidão de uma friagem assim” (ROSA, 2001, p. 439).

É com o diabo, fruto de sua imaginação, que Riobaldo acredita ter selado o pacto, para se tornar capaz de enfrentar o Hermógenes: “Eu queria ser mais do que eu” (ROSA, 2001, p. 437). Ele é tomado pelo medo: “Medo? Bananeira treme de todo lado” (ROSA, 2001, p. 435), porém segue seu propósito, tendo em mente que “o que eu estava tendo era o medo que ele estava tendo de mim” (ROSA, 2001, p. 435). Vai para o pacto e resvala no nada ou “Nonada” que inicia o livro.

Ao tomar a decisão de travar o pacto, Riobaldo se preocupa em deixar Diadorim afastado desse evento: “o que eu gostava tanto de Diadorim, tinha um escrúpulo – queria que ele permanecesse longe de toda confusão e perigos” (ROSA, 2001, p. 434).

Imediatamente após a experiência nas Veredas-Mortas, já há manifestação de certa alteração de comportamento. A primeira se dá quando toma consciência de sua necessidade de brigar, instigar a ira dos outros, como forma de prazer: “Figuro de cientificar ao senhor: o costume meu nunca tinha sido esse. Agora, era que eu me espiritava só para arrelias e inconveniências” (ROSA, 2001, p. 443).

E a manifestação da mudança de Riobaldo, pela via do amor, se faz sentir quase que imediata à sua própria percepção, quando comenta sobre Diadorim:

Daí veio que Diadorim mesmo estranhou aqueles meus modos. A entender

me deu, e eu reminiquei, com soltura de palavras: como é que ia tolerar conselho em contradição? Agravei o branco em preto. Mas Diadorim perseverou com os olhos tão abertos sem resguardo, eu mesmo um instante no encantado daquilo – num vem-vem de amor. Amor é assim – o rato que sai dum burquinho: é um ratação, é um tigre-leão! (ROSA, 2001, p. 443).

O amor que sente por Riobaldo não impede Diadorim de enxergar as mudanças do companheiro, ao contrário, desperta sua sensibilidade, como se aquele fosse uma extensão de si próprio. Característica desse tipo de amor, que promove a transferência de si no outro, como uma simbiose, causando, inevitavelmente, o sofrimento e a constante angústia de se sentir incompleto longe do ser amado.

Outro fato que corrobora esse aspecto da vivência do amor é o próprio pacto, pois se o ser amado tem aquilo que o outro não possui, é natural que o amor como falta exija a busca de si no outro; e nesse caso impulse o protagonista a tornar-se igual àquele que ama. O próprio personagem confessa que Diadorim era o “único homem que a coragem dele nunca piscava; e que, por isso, foi o único cuja toda coragem às vezes eu invejei. Aquilo era de chumbo e ferro” (ROSA, 2001, p. 444).

Pouco depois do pacto, Riobaldo se torna chefe do bando até então liderado por Zé Bebelo, que pela segunda vez deixa o comando. Está entregue à emoção da novidade de sentir-se no poder, mediante a segurança do ser oculto.

Ao se aproximar mais de Diadorim, igualando-se a ele em coragem, afasta-se de Otacília, “em Otacília, mesmo, verdadeiro eu quase nem cuidava de sentir, de ter saudade. Otacília estava sendo uma incerteza – assunto longe começado” (ROSA, 2001, p. 458). A partir do pacto, percebe-se que a ligação entre os dois se torna mais enigmática, pautada pela linguagem do corpo, principalmente pelos olhos de Diadorim, que guiam suas atitudes. A simbiose do amor se torna mais evidente.

Na fazenda de Seo Ornelas, quando Riobaldo, com o poder de chefe, fazia a refeição, sentado à mesa, desejou a neta de seu anfitrião. A crise de consciência sobre o impulso de matar o homem para poder desfrutar da moça foi um rompante que quase o tomou. Porém, os olhos de Diadorim intervieram: “os olhos de Diadorim não me reprovavam – os olhos de Diadorim me pediam muito socorro. (...) E eu também mercês colhi – da alegria veraz, nos meus olhos de Diadorim” (ROSA, 2001, p. 474, grifo meu). Os olhos de Riobaldo e Diadorim se misturam, formam um único ser. Não há mais retorno: o amor como falta já estava se configurando em seu estágio final, quando encontrou a morte.

Ao deixar a fazenda de Seo Ornelas, sem cometer qualquer ato de violência, e chegar à

beira do Paracatú, Riobaldo entoia alguns versos de sua autoria. A primeira estrofe, que mais interessa ao estudo, resume a ligação entre o pacto e a transformação do amor:

Hei-de às armas, fechei trato
nas Veredas com o Cão.
Hei-de amor em seus destinos
conforme o sim pelo não (ROSA, 2001, p. 479).

O amor e o pacto estão associados; ele tem consciência da ligação entre os dois e de sua transformação. A negação do pacto é a forma que ele encontra para não entrar em um abismo sem volta, que o espreita sempre diante da dúvida sobre a existência do demônio: “O demo então era eu mesmo?” (ROSA, 2001, p. 487).

Diadorim, sem perguntar, somente por meio de atitudes apresentadas pelo companheiro, entende o que se passa e procura as vias religiosas para amparar Riobaldo. O ciúme que antes sentia por Otacília é deixado de lado e pede a ajuda dela para rezar pelo companheiro.

O ciúme cede porque houve a transformação do amor após o pacto, como comenta Riobaldo: “o amor dele por mim era de todo quilate: ele não tartameava mais, de ciúme nem de medo” (ROSA, 2001, p. 498). O amor adquire outra tonalidade, torna-se mais profundo.

É o amor que irá equilibrar a soberba que envolve o agora chefe Riobaldo Urutú-Branco. Em alguns momentos sente a necessidade de exercer o poder: “Onde que então, eu varava mundo, em comando, e ainda não se prezava o meu nome. Eu – o Urutú-Branco! Ser Chefe de jagunço era isso” (ROSA, 2001, p. 503). O sentimento, no entanto, leva-o para um caminho mais humano: “Abrandei minha lembrança em Otacília, que sincera me aguardasse, em sua casa, em seu meigo estar. Agora eu ia indo às avessas de lá, da Santa Catarina, mas, de arribada, minha intenção de saudade vinha voltando. Tudo, nesta vida, é muito cantável” (ROSA, 2001, p. 504).

E logo se lembra do amor que o acompanha: “por mesmo de minha vergonha, escondido de mim mesmo eu gostava do cheiro dele, do existir dele, do morno que a mão dele passava para a minha mão. O senhor vai ver. Eu era dois, diversos?” (ROSA, 2001, p. 505).

Nesse momento, sente-se incapaz de viver o amor; os dois principais de sua vida, Otacília e Diadorim, estão impossibilitados. Não se sente merecedor do amor de Otacília, tão puro, destoante de sua vida pactária, muito menos pode vivenciar o amor de Diadorim, por serem dois jagunços.

A escolha pela vivência do que é incerto e doloroso, isto é, guiar-se pelo amor mesmo

que de forma não vivenciada, faz com que Riobaldo enxergue o mundo pela lente dolorosa do afeto contido. Isso pode ser percebido claramente quando encontra um leproso e não consegue lidar com sua presença, pois o que guarda em si não pode existir em um mundo no qual um ser repugnante habite: “como era que, sabendo de um lázaro assim, eu ia poder prezar meu amor por Diadorim, por Otacília?” (ROSA, 2001, p. 510).

O amor não admite o que é feio, o que causa repulsa e nojo; fato que remete também à figura do demônio, ser oculto, que, assim como o leproso, esconde-se longe dos olhos de todos, mas está presente, misturado no mundo.

Riobaldo, chefe dos jagunços, atravessa o Liso do Sussuarão, projeto que antes era tido como quase impossível de ser realizado. Após conseguir atravessar, Diadorim, no auge de seu amor, confessa ao amigo: “ - ... Riobaldo, o cumprir de nossa vingança vem perto... Daí, quando tudo estiver repago e refeito, um segredo, uma coisa, vou contar a você...” (ROSA, 2001, p. 526). No entanto, ele não está afinado com o significado das palavras de Diadorim. Embora os dois tivessem uma sintonia do corpo (em que o protagonista se guiava principalmente pelos olhos do companheiro), havia uma divergência de almas, um afastamento que o colocava longe da verdade que Diadorim pretendia revelar.

Logo após essa passagem, o protagonista encontra Triciziano e tem uma horrível alucinação, vendo-o como o demônio em carne e osso. Seu primeiro impulso, antes mesmo do pensamento, era o de matar: “Vi: ele – o chapéu que não quebrava bem, o punhal que sobressaía muito na cintura, o monho, o mudar das caras... Ele era o demo, de mim diante...O Demo!...” (ROSA, 2001, p. 528). Isso acontece porque, assim como a presença do leproso era inadmissível, a do Demo também o era.

Depois desse momento, Riobaldo já está a caminho da famigerada batalha final no Paredão contra os hermógenes. Diadorim, de certa forma, faz com que ele não se esqueça de Otacília. Logo após voltar de uma noite de prazeres com prostitutas, ao contrário do que espera de seu amigo (que fique bravo por estar em usufruto), ele lhe pergunta: - “Você já está desistido dela? - em fim ele indagou. - Hem? Hem? Dela quem dela? Tu significa essas velhacas palavras...” - eu só fiz que respondi, redatado” (ROSA, 2001, p. 546). O amor perturbado de Diadorim, como um paradoxo, consegue resgatar em Riobaldo o equilíbrio necessário e não o deixa se esquecer do outro amor.

Nesse momento da narrativa, o sentimento (entre Riobaldo e Diadorim) já está em estágio final, isto é, aquele amor que começa como sensação, transforma-se em um bem-querer, torna-se consciente, o protagonista aceita o que sente e, por fim, o que agora se configura é a sua inexorabilidade; totalmente aceito, esse amor vai tomar seu rumo final.

Nos momentos finais do livro, retoma sua afeição por Diadorim, transferindo a ele características femininas, sem levantar a hipótese real dessa existência: “Mesmo no escuro, assim, eu tinha aquele fino de feições, que eu não podia divulgar, mas lembrava, referido na fantasia da ideia” (ROSA, 2001, p. 592). Ele estava cego, seus olhos não enxergavam o que viam, seu olhar estava além do que via. Somente após a morte do ser amado é que se conscientiza disso, porém já é fato consumado.

Esse tipo de amor (amor como falta) não poderia terminar de forma diferente, pois é irrealizável no plano real. A dor é característica fundamental de sua existência e é traduzida de forma pungente no momento da revelação póstuma do sexo de Diadorim:

Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremeci, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos. E a Mulher 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, 2001, p. 615).

A transformação de Riobaldo, guiada pelo percurso do amor por Diadorim, permitiu-lhe o aprendizado que é transformado em monólogo na tentativa de compreender e elaborar a experiência que ainda o está transformando. As culpas, o medo, a raiva e tantas outras sensações compõem sua travessia e o fazem perceber que o que “existe é homem humano. Travessia” (ROSA, 2001, p. 624).

4. O AMOR EM *FAUSTO I* e *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*. Pontos de intersecção: A teoria e o *corpus*

Alguns aspectos sobre a experiência de Fausto e Riobaldo já foram apresentados nos dois capítulos anteriores. Cabe agora um momento de reflexão sobre a teoria do amor que permeou o trabalho, para então seguir a análise sobre as obras.

A ascensão ao Macrocosmo, tema constantemente abordado no estudo, está relacionado ao amor platônico presente no primeiro capítulo, sob a perspectiva de J. Cavalcante de Souza, que se afasta da perspectiva do amor ligado à fantasia. A existência de uma base tangível, isto é, o amor físico que irá proporcionar a ascensão para uma realidade transcendente, é explicada por Benjamin Péret por meio da ideia de amor sublime:

Fora do amor sublime, a sublimação do desejo implica de alguma maneira a sua desencarnação, já que, para obter satisfação, ele deve perder de vista o objeto que suscitou. Assim, conserva-se no homem um estado de dualidade, graças ao qual a carne e o espírito são opostos. No amor sublime dá-se o contrário, tal sublimação só é possível pela intermediação de seu objeto carnal, e tende, além do mais, a restabelecer no homem uma coesão anteriormente inexistente. No amor sublime, longe de perder de vista a carne que lhe deu a luz, o desejo tende portanto, em definitivo, a sexualizar o universo (1985, p. 33).

Essa abordagem está presente na análise integrada às concepções de Goethe (o anelo como símbolo de ascensão) e que, por sua vez, integra a ideia de amor desenvolvida por Guimarães Rosa.

Estão em pauta também alguns aspectos que se fazem presentes na literatura desde o mito de Tristão e Isolda, cujo obstáculo intransponível para a plena realização do amor é ingrediente essencial. (Em *Fausto I*, a aposta é, por excelência, um obstáculo, enquanto que, em *Grande Sertão: Veredas*, a principal impossibilidade reside no segredo de Diadorim). Arelado ao obstáculo está o Destino, que exerce papel importante nas duas obras (principalmente nas "canções oraculares" entoadas por Margarida e Siruiz).

O papel da mulher dentro das obras será abordado, uma vez que influencia significativamente a experiência do amor. A figura feminina apresenta, na concepção dos dois autores, múltiplas facetas: oscila entre a figura mitológica de Lilith e a imagem da mulher sagrada. Esse sagrado é a chave para se compreender a importância do feminino, enquanto figura que promove a redenção e também a concepção do próprio amor. “Se o amor humano é sagrado, é que na realidade a noção mesma de sagrado decorre tão diretamente do amor que, sem ele, nenhum sagrado seria concebível (o amor divino nada mais sendo que uma deturpação do amor humano para fins, em suma, privativos)” (PÉRET, 1985, p. 93).

É com base nesses principais eixos teóricos que a análise do presente capítulo está centrada, ao serem retomadas algumas questões discutidas no capítulo anterior para que se possa analisar mais detidamente a experiência do amor.

4.1 Riobaldo, um Fausto sertanejo?

“Não, Riobaldo não é Fausto, e menos ainda um místico barroco. Riobaldo é o sertão feito homem e é meu irmão. [...] Riobaldo é mundano demais para ser místico, é místico demais para ser Fausto” (LORENZ, 1991, p. 95).

As palavras do escritor brasileiro negam o fato de Riobaldo ser um “Fausto sertanejo”,

ao contrário do que afirma a crítica: “O seu Riobaldo, esse Fausto sertanejo, ente inculto mas dotado de imaginação e poesia” (RÓNAI, 1956, p. 19); “O herói de Grande Sertão: Veredas revive o drama de Fausto em pleno sertão brasileiro”. (ROSENFELD, 1969, p. 91). O autor de *Grande Sertão: Veredas* admite que “no sertão fala-se a língua de Goethe, Dostoievski e Flaubert, porque o sertão é o terreno da eternidade, da solidão, onde *Innere* und *Ausseres* sind nicht mehr zu trennen” (LORENZ, 1991, p. 86). Essa constatação abre espaço para o primeiro aspecto a ser enfatizado: a extinção de limites, tanto dentro (aspecto psicológico) como fora dos personagens (espaço), faz dos dois protagonistas indivíduos em *media res*, inacabados e em busca de autoconhecimento.

Fausto, na cena *Noite*, admite sua ignorância:

Ai de mim! da filosofia,
Medicina, jurisprudência,
E, mísero eu! da teologia,
O estudo fiz, com máxima insistência,
Pobre simplório, aqui estou
E sábio como dantes sou!
De doutor tenho o nome e mestre em artes,
E levo dez anos por estas partes,
Pra cá e lá, aqui ou acolá
Os meus discípulos pelo nariz.
E vejo-o, não sabemos nada!* (GOETHE, 2004, v. 354 – 364).

Da mesma forma, Riobaldo também se reconhece no caminho do aprendizado: “Eu sou é eu mesmo. Divêrjo de todo o mundo... Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa” (ROSA, 2004, p. 31). Fausto, apesar de seu vasto conhecimento, está sempre insatisfeito e isso se torna o grande tormento de sua existência. Riobaldo mostra-se, desde o início do romance, atormentado pela presença de Diadorim e se torna jagunço por amor a ele.

A receita de amor infalível presente no “Prólogo do Teatro” de *Fausto I*, mencionada no capítulo anterior, possui estreita relação com o mote principal de *Tristão e Isolda*⁴⁰. O mito apresenta a receita infalível mencionada pelo Bufo, na qual o obstáculo é o principal ingrediente para que o amor não se concretize e assim os amantes vislumbrem a eternidade

*Habe nun, ach! Philosophie, / Juristerei und Medizin, / Und leider auch Theologie / Durchaus studiert, mit heißem Bemühn. / Da steh ich nun, ich armer Tor! / Und bin so klug als wie zuvor; / Heiße Magister, heiße Doktor gar / Und ziehe schon an die zehen Jahr / Herauf, herab und quer und krumm / Meine Schüler an der Nase herum / Und sehe, daß wir nichts wissen können! (GOETHE, 2004, v. 354 – 364).

⁴⁰As considerações de Octavio Paz complementam a referência a *Tristão e Isolda* ao afirmar que “o amor humano, tal como o conhecemos e vivemos no Ocidente desde a época do amor cortês, nasceu da confluência entre o platonismo e o cristianismo e, também, de suas oposições” (1984, p. 185).

como única saída possível para a concretização do amor.

Nas duas obras há um obstáculo: Margarida sente-se pressionada pelas leis morais, que a levam para o caminho do infanticídio e a afastam de vivenciar seu amor com Fausto, além da existência da aposta, que se concretiza como principal obstáculo. No caso de Riobaldo, também há um impedimento moral, uma vez que “um jagunço não pode se apaixonar por uma pessoa do mesmo sexo”: “Sofisme! se Diadorim segurasse em mim com os olhos, me declarasse todas as palavras? Reajo que repelia. Eu? Asco!” (ROSA, 2001, p. 78), como também há o destino traçado na certidão de nascimento de Diadorim e na canção de Siruiz.

Vale ainda ressaltar que em *Fausto I* há a concretização carnal do amor, porém não ocorre a união espiritual dos amantes, uma vez que o protagonista não se entrega completamente. Como afirma Octavio Paz, “amamos simultaneamente um corpo mortal, sujeito ao tempo, e uma alma imortal” (1984, p. 116).

A imortalidade citada pelo teórico mexicano aponta para outro aspecto relevante na constituição do amor nas obras, já mencionado anteriormente: a relação amor/eternidade. O amor é capaz de suspender o tempo presente e transportar os amantes para outro tempo, mesmo que dure breve instante. Fausto e Riobaldo tecem considerações sobre essa relação: “Um êxtase que deve ser eterno!” (GOETHE, 2004, v. 3192). “Diadorim, esse, o senhor sabe como um rio é bravo? É, toda a vida, de longe a longe, rolando essas braças águas, de outra parte, de outra parte, de fugida, no sertão” (ROSA, 2001, p. 444).

A ideia de eternidade, na fala de Riobaldo, é representada pelo rio, que como o próprio autor confirma na entrevista concedida a Günter Lorenz: “Gostaria de ser um crocodilo, porque amo os grandes rios, pois são profundos como a alma do homem. Na superfície são muito vivazes e claros, mas nas profundezas são tranquilos e escuros como os sofrimentos dos homens. Amo ainda mais uma coisa de nossos grandes rios: sua eternidade” (ROSA, 1991, p. 72).

A eternidade pode ser relacionada com o conceito de anelo mencionado por Benedito Nunes: “o amor, desejo que se faz anelo, possui uma dimensão cósmica universal” (NUNES, 1991, p. 155). Essa concepção está atrelada aos estudos botânicos de Goethe. Mazzari comenta sobre essa relação ao mencionar os estudos do botânico “brasileiro” Martius:

assim se oferece o ensejo para retornar às relações entre Goethe e o "brasileiro" Martius com a suposição de que o anelo fáustico por apreensão superior da natureza, gerando um dos raríssimos momentos de felicidade que o herói experimenta, terá muito provavelmente figurado entre aquelas passagens do Fausto que estimularam de modo especial o jovem botânico Martius, como esse escreve ao poeta em maio de 1825, a alçar voo para a

sua "viagem brasileira" (2010, p. 191).

As passagens que tanto estimularam o botânico possuem relação com a ascensão (ou melhor o anseio) ao Macrocosmo, representado pela natureza. O amor encontra-se nessa relação homem/natureza, sendo, portanto, dependente dela. É por meio da natureza que a relação de amor é construída; ela representa diretamente o estado psíquico do personagem. Sobre essa relação, Lukács comenta que „de modo imediato e orgânico, e tanto no sentido poético quanto no intelectual, a lei do crescimento e da essência do amor brota da explicação poético-intelectual goethiana de fenômeno da natureza“* (LUKÁCS, 1950, p. 284 – 285).

Riobaldo, ao comentar sobre os amores que a vida lhe proporcionou, cita a água como símbolo de eternidade: “Coração vige feito riacho colominhando por entre serras e varjas, matas e campinas. Coração mistura amores. Tudo cabe” (ROSA, 2001, p. 204). Fausto, ao visualizar, na cena *Noite*, o Macrocosmo, menciona sua quase inacessibilidade: “Como abranger-te, ó natureza infinda? / Vós, fontes, de que mana a vida em jorro, / Das quais o céu, a terra, pende, / as quais o peito exausto tende - / Correis, nutris, enquanto à mímica eu morro?”* (GOETHE, 2004, v. 455 – 459).

A natureza não se limita ao espaço cenográfico sobre o qual a experiência é vivenciada, ela se relaciona de forma direta com o personagem:

Na aparição do Espírito da Terra é anunciado, pela primeira vez, o princípio do Idêntico-consigo-mesmo, um princípio que, personificado na natureza representada, por assim dizer, de maneira elementar e, nesse sentido, fenomênica, dissolve, enquanto unidade orgânico-estranha, todas as contradições na homogeneidade, pois ela sempre é, ao mesmo tempo, sua própria amarra* (HUCKE, 1992, p. 169).

Há, portanto, uma estreita relação com a *natureza naturante*, como essência duradoura, capaz de proporcionar “lampejos de eternidade” na experiência finita da existência

* unmittelbar, organisch im gedanklichen wie im poetischen Sinn wächst aus der Goetheschen dichterisch-denkerischen Erklärung der Naturphänomene das Gesetz des Wachstums und des Wesens der Liebe heraus (LUKÁCS, 1950, p. 284 – 285).

* Wo fass ich dich, unendliche Natur? / Euch Brüste, wo? Ihr Quellen alles Lebens, / An denen Himmel und Erde hängt, / Dahin die welke Brust sich drängt / Ihr quellt, ihr tränkt, und schmacht ich so vergebens? (GOETHE, 2004, v. 455 – 459).

* Im Erscheinen des Erdgeistes wird zum ersten Mal das Prinzip des Mit-sich-selbst-Identischen präludiert, ein Prinzip, personifiziert in der gleichsam elementar vorgestellten und derart erscheinenden Natur, welche als organisch-komische Einheit alle Widersprüche in Homogenität auflöst, denn sie ist zugleich immer ihre eigne Ananke (HUCKE, 1992, p. 169).

humana. Da mesma forma que esse amor pode proporcionar o contato com o Macrocosmo, também pode desequilibrar essa relação, quando causa o sofrimento. A caracterização dessa mesma natureza é aflitiva, o que se percebe pela sequência das últimas passagens de *Fausto I*. Não é por acaso que as cenas abertas são as de pleno gozo amoroso e as últimas, fechadas, a natureza é descrita de maneira sombria: “Não sou eu o sem lar, a alma erradia e brava,/ O monstro sem descanso e ofício, / Que, em ávido furor, se arroja como lava,/ De pedra em pedra, para o precipício?”* (GOETHE, 2004, v. 3348 – 3351).

Riobaldo, quando fica triste com a ausência de Diadorim, retrata o rio, símbolo natural da eternidade, como um ser que arrasta o penoso tempo em que se encontra apartado de seu companheiro: “Aquilo era a tristonha travessia, pois então era preciso. Água de rio que arrasta. Dias que durasse, durasse; até meses” (ROSA, 2001, p. 248).

É importante destacar a forma como cada protagonista inicia-se no amor: Fausto se nega a vivenciá-lo, enquanto Riobaldo torna-se jagunço, mesmo a contragosto, por não conseguir se separar de Diadorim: “Abrazei Diadorim, como as asas de todos os pássaros. Pelo nome de seu pai, Joca Ramiro, eu agora matava e morria, se bem” (ROSA, 2001, p. 57).

A negação do amor de Fausto é explícita: a aposta é a exteriorização dessa repulsa de forma categórica, já que o protagonista nunca dirá, mesmo ao vivenciar o êxtase amoroso: “Oh, para! és tão formoso!” (GOETHE, 2004, v. 1700). Para Riobaldo, a negação é moral, pois embora admita a atração incondicional por Diadorim, não consegue admitir a transgressão.

Embora seja negado por ambos, o amor é capaz de mobilizar suas atitudes e mudar o rumo da história. O objetivo inicial se transforma e o sentimento erótico torna-se o mote principal da vida dos protagonistas⁴¹, fazendo com que a experiência resulte no aprendizado. Riobaldo, assim como Fausto, está em busca de sentido para a vida, encontrando no amor o sofrimento capaz de proporcionar o acesso ao inalcançável pois, “no sertão fala-se a língua de Goethe, Dostoievski e Flaubert, porque o sertão é o terreno da eternidade” (ROSA, 1991, p. 86).

Ao utilizar o tema central do amor infeliz descrito no “Prólogo no Céu” de *Fausto I*, os autores trataram a experiência do amor de forma original, criando dois protagonistas que

*Bin ich der Flüchtling nicht? der Unbehauste? / Der Unmensch ohne Zweck und Ruh, / Der wie ein Wassersturz von Fels zu Felsen brauste, / Begierig wütend nach dem Abgrund zu? (GOETHE, 2004, v. 3348 – 3351).

⁴¹Faz-se necessário salientar que o amor também é sentido de forma diferente pelos dois personagens. Enquanto em Riobaldo o amor é vivenciado com toda a fúria de um rio bravo, para Fausto o sentimento está mais relacionado à culpa por ter amaldiçoado a vida de Margarida. Mas, sem sombra de dúvida, nas duas obras o amor ocupa lugar principal.

fogem ao estereótipo do herói capaz de entregar a vida ao seu amor incondicionalmente. Será necessário analisar o comportamento dos dois protagonistas perante os acontecimentos relacionados à vivência do amor e, por consequência, a transformação decorrida dessa experiência.

4.2 Fausto e Riobaldo: heróis?

Ao analisar a figura de Fausto, é importante lembrar sua origem, já comentada no capítulo anterior. A figura histórica representava os anseios da sociedade em extrapolar os limites que a moral impunha; no entanto, sua conduta foi condenada de forma veemente. Goethe inova ao apresentar, em seu poema dramático, um “herói problemático”, despido de valores presentes no chamado “amor cortês” ou até mesmo no romântico (aquele herói que, por meio da idealização do amor, sofre pela ausência da amada). O Fausto goethiano sofre por sua limitação, contém em si o anseio da completude e da busca incessante do prazer e é sob essa perspectiva que sua afinidade com o sertanejo se faz presente. Riobaldo, assim como o personagem do poema dramático, busca por meio da fala extravasar suas angústias e atribuir sentido ao que viveu: “Mire veja: o que é ruim, dentro da gente, a gente perverte sempre por arredar mais de si. Para isso é que o muito se fala?” (ROSA, 2001, p. 55).

O personagem rosiano, por meio de suas especulações, tem necessidade de conhecimento, de atribuir sentido à vida, tendo como mote principal a angústia pela morte de Diadorim. Em seu discurso, Riobaldo, que a princípio se coloca como ignorante, mostra-se capaz de falar sobre assuntos metafísicos, religião, vida, morte, etc. “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, 2001, p. 51).

Na obra de Goethe, a angústia causada pela sede de conhecimento cede espaço para a aventura amorosa, que começa a se desenvolver na cena *A cozinha da bruxa*. O protagonista, ao recusar-se vivenciar o amor por meio da aposta, instiga seu antagonista a arquitetar seu plano de sedução. Seguindo a visão de Jochen Schmidt, que admite Mefistófeles como *alter ego* de Fausto⁴², abre-se espaço para análise de sua experiência, tendo como princípio didático

⁴²Segundo o teórico, „Er ist eine Wesensdimension Fausts selbst. Fausts, ‚Disputation‘ mit Mephisto ist die Figuration eines inneren Prozesses, in dem er sich dieser seiner anderen ‚mephistophelischen‘ Wesensdimension bewußt wird“* (SCHMIDT, 2001, p. 122).*([Mefisto] é uma dimensão essencial do próprio Fausto. A ‚disputa‘ de Fausto com Mefisto é a figuração de um processo interno, no qual ele toma consciência dessa sua outra dimensão mefistofélica) (SCHMIDT, 2001, p. 122).

a ordem cronológica das cenas, assim como a ordem de acontecimentos narrados por Riobaldo. O envolvimento amoroso de Fausto começa pela sedução, a chama inicial comentada por Octavio Paz: “O fogo original e primordial, a sexualidade, levanta a chama vermelha do erotismo e esta, por sua vez, sustenta outra chama, azul e trêmula: a do amor” (PAZ, 1994, p. 7). No decorrer da história essa chama se intensifica, mas não é vivenciada de forma completa. Na verdade, sua ascensão ao Macrocosmo⁴³ é adiada porque o protagonista não admite que o amor seja o mediador.

No caso de Riobaldo, a história amorosa é o fio condutor de suas escolhas. O amor governa suas atitudes, tornando-o jagunço para entrar na guerra em nome da vingança de Diadorim, incentivando o protagonista a travar o pacto nas Veredas Mortas, na tentativa de se igualar ao companheiro em coragem e liderar o grupo.

4.3 O encontro

Esse amor é marcado pelo encontro, tanto em Fausto como em Riobaldo. Nas duas obras, há dois símbolos que dividem o tempo do enredo: em *Fausto I*, o espelho e em *Grande Sertão: Veredas*, o rio.

O encontro de Fausto com a visão do espelho transforma os acontecimentos, da mesma forma que o encontro de Riobaldo e Reinaldo também divide a vida do protagonista. Depois da poção rejuvenescedora, ao mirar a aparição divina, Fausto desvia-se do intuito de abarcar o conhecimento do mundo para ir atrás da visão: “Que vejo? que visão celeste / No espelho mágico se me revela! / Ah! suas asas Cupido me empreste / E me leve à paragem dela!”* (GOETHE, 2004, v. 2429 – 2432).

O espelho serve como porta de entrada para o universo da sexualidade⁴⁴: “Mefisto dá a

⁴³ „Im Unterschied zum Makrokosmos mit seiner idealen Extension repräsentiert der Erdgeist die ideale *Intensität* im beschränkten irdischen Bereich. Und während Faust den Makrokosmos nur erschaut, kann er den Erdgeist unmittelbar erfahren, wenn auch nicht ertragen“* (SCHMIDT, 2001, p. 85). * (Diferentemente do macrocosmo com sua extensão ideal, o Espírito da Terra representa a *intensidade* ideal no restrito âmbito terreno. E, enquanto Fausto apenas contempla o macrocosmo, pode experimentar diretamente o Espírito da Terra, quando também não suportá-lo) (SCHMIDT, 2001, p. 85).

*Was seh ich? Welch ein himmlisch Bild / Zeigt sich in diesem Zauberspiegel! / O Liebe, leihe mir den schnellsten deiner Flügel, / Und führe mich in ihr Gefild! (GOETHE, 2004, v. 2429 – 2432).

⁴⁴ Marcus Vinicius Mazzari em nota ao *Fausto I* comenta sobre a presença do espelho na cena: "Projeções especulares de coisas futuras ou ocultas também faziam parte de superstices populares. Aqui, contudo, o espelho mágico pertence ao mundo das bruxas apenas como objeto, e nao naquilo que revela" (2004, p. 249).

entender aqui que o modelo feminino mostrado pelo espelho irá encarnar-se em breve, pois a poção rejuvenescedora (e afrodisíaca) o fará enxergar Helena - a mais bela e desejável das mulheres - em toda 'fêmea'" (MAZZARI, 2004, p. 267).

Fausto, portanto, tem um primeiro encontro com a sexualidade promovido pelo espelho da bruxa e um segundo com Margarida, na cena *Rua*, em que ele utiliza as estratégias de sedução para conquistar a moça e assim satisfazer sua sede sexual. Esse comportamento, gradativamente, transforma-se de forma significativa. Segundo Hucke, Fausto „Vê a carência de seu futuro tempo presente, a ele se revela momentaneamente a noção de *beleza absoluta*. Ela é a concretização sensual da eternidade no instante, a identidade do pensamento com sua metáfora e da metáfora com sua subjetivação reflexiva“* (1992, p. 172).

Na cena intitulada “Rua”, há uma mistura de sexualidade e afeição; ao mesmo tempo em que o protagonista demonstra sua impaciência: “Como é? Vai indo? A espera farta!”* (GOETHE, 2004, v. 3025), confessa sua afeição quando interpelado por Mefistófeles: “Não há de seduzir a pobre Margarida, / Jurando-lhe paixão sem-par por toda a vida?” (GOETHE, 2004, v. 3053 – 3054) e Fausto responde: “Sim, e de coração” (GOETHE, 2004, v. 3055).

O encontro de Riobaldo e Diadorim, marcado pela presença do rio, é um momento de iniciação amorosa⁴⁵. Riobaldo passa pela experiência do encontro de forma mágica e pueril, servindo como uma espécie de rito de passagem para a vida adulta:

Aí pois, de repente, vi um menino, encostado numa árvore, pitando cigarro. Menino mocinho, pouco menos do que eu, ou devia regular minha idade. (...) Mas eu olhava esse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu não tinha sentido. Achava que ele era muito diferente, gostei daquelas finas feições, a voz mesma, muito leve, muito aprazível. Porque ele falava sem mudança, nem intenção, sem sobêjo de esforço, fazia de conversar uma conversinha adulta e antiga. Fui recebendo em mim um desejo de que ele não fosse mais embora, mas ficasse, sobre as horas, e assim como estava sendo, sem parolagem miúda, sem brincadeira - só meu companheiro amigo desconhecido” (ROSA, 2001, p. 118 – 119).

* sieht den Mangel seiner zukünftigen Gegenwart, ihm enthüllt sich momenthaft die Ahnung *absoluter Schönheit*. Sie ist die sinnliche Konkretion der Ewigkeit im Augenblick, sie ist die Identität des Gedankens mit seiner Metapher und der Metapher mit ihrer reflexiven Subjektivation (1992, p.172).

* Wie ist's? Will's fördern? Will's bald gehn? (GOETHE, 2004, v. 3025).

⁴⁵Adélia Bezerra de Meneses comenta sobre esse encontro: “Passagem emblemática, travessia iniciática, a partir daquele *dia* tudo muda na vida de Riobaldo: ele nota 'uma transformação, pesável'. E é por isso que dirá, de uma maneira definitiva: 'O São Francisco partiu minha vida em duas partes'" (2002, p. 17).

Ao contrário do que acontece com Fausto, que no “duplo”⁴⁶ encontro está dominado pela sedução, o encontro de Riobaldo mistura todos os estágios do amor, criando uma ligação entre os dois personagens que ultrapassa o entendimento humano: “E o menino pôs a mão na minha. Encostava e ficava fazendo parte melhor da minha pele, no profundo, dêsse a minhas carnes alguma coisa” (ROSA, 2001, p. 123).

Dante Moreira Leite comenta sobre a relação dos personagens rosianos com a infância, o que ajuda a compreender a estreita relação dos dois:

Uma das formas de entender as personagens de Guimarães Rosa é lembrar que, mesmo quando não evocam intencionalmente a infância, esta aparece em sua percepção de sua maneira de sentir. A maturidade pode acrescentar experiência e ampliar o conhecimento, mas este será sempre uma forma imperfeita da participação direta no universo – pois esta é um privilégio da criança. Agora, talvez seja possível compreender, sob outra perspectiva, a ausência de uma explicação da personagem, através de sua história de vida. Nos grandes romancistas do século XIX, a descrição da personagem se baseia na suposição de um desenvolvimento histórico, através de encontros, sucessivos e mais ou menos coerentes, com outras pessoas e novas situações. Esse é o fundamento da verossimilhança, que seria, assim, a norma de verdade psicológica do romance – uma verdade evidentemente racional ou racionalizada, embora nem sempre falsa e muitas vezes reveladora. O fato de Guimarães Rosa não tentar essa verossimilhança não significa, no entanto, ausência de verdade psicológica, mas esta, em vez de ser apresentada pelo contista, deverá ser reconstruída pela intuição do leitor (1979, p. 117).

Riobaldo, ao promover avanços e retrocessos na ordem de sua história com o menino, revela a importância desse momento singular do encontro. São dois aspectos significativos que são vivenciados concomitantemente: a experiência do amor na passagem da infância para a vida adulta. O protagonista mostra-se consciente da transformação causada pela sensação que tem nesse episódio: “O sério é isto, da estória toda - por isto foi que a estória eu lhe contei - : eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável. Muita coisa importante falta nome” (ROSA, 2001, p. 125). Fausto, no entanto, sofre uma transformação interior sem reconhecê-la, devido à recusa em vivenciar o amor.

4.4 O acordo

O acordo feito pelos dois protagonistas possui um ponto de distanciamento, tanto em relação à sua motivação, como à construção da figura do mal. Para Fausto, a aposta representa

⁴⁶ Entende-se que há um duplo encontro porque Fausto vê no espelho a figura da beleza por excelência, Helena, e depois conhece Margarida.

o ponto inicial da *Gretchen-Tragödie*, por meio da qual o protagonista vivencia a experiência amorosa tendo como elemento principal o princípio da negação do amor. Em *Grande Sertão: Veredas*, ele é decorrente da decisão anterior de Riobaldo de entrar na guerra por amor a Diadorim. “O pacto foi feito, enfim, para corresponder à força do seu desejo de amor e poder. O poder buscado por amor o fez cego para o que era o mais evidente” (HANSEN, 2006, p. 18). Ele percebe suas limitações, já que a coragem presente no companheiro lhe falta e, por isso, precisa buscar nas “forças ocultas” a segurança para liderar o grupo de jagunços. Atribui-se ao pacto o significado de instrumento iniciatório, uma espécie de passagem para uma nova fase na qual Riobaldo passa a ser o Urutu-Branco.

Somada a essa diferença, coloca-se a representação da figura do mal. Assim como já comentado, essa figura, em *Fausto I*, é representada pela extensão da consciência do protagonista; a figura de Mefistófeles impede a concretização do amor. Mazzari faz uma observação sobre as faces que o demônio apresenta em *Grande Sertão: Veredas*, e que se afastam da figura de Mefistófeles:

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 – épico na enumeração de guerreiros e deslocamentos pelo espaço físico; lírico-elegíaco na evocação da natureza e de Diadorim; tenso-dramático em escaramuças (Fazenda dos Tucanos, arraial do Paredão) ou desavenças pessoais -, 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, com o Mefisto goethiano” (2010, p. 26)⁴⁷.

O demônio é um “produto interpretado” (SCHWARZ, 1981) em *Grande Sertão: Veredas*, não segue o viés do burlesco, como aponta Mazzari (2010, p. 26). Mefistófeles e o diabo de Riobaldo são diferentes; enquanto o primeiro representa a tentação e o impedimento da vivência plena do amor (lembrando aqui que há um acordo feito no Prólogo no Céu entre Mefistófeles e o Altíssimo⁴⁸), o segundo é o degrau para que Riobaldo possa conseguir obter a

⁴⁷ Erich Trunz comenta sobre o mal retratado por Goethe: „Das Böse in Goethes Dichtung ist unmittelbar in der Menschenwelt, es ist die dauernde zerstörende Macht am Rande des Guten. Dies ist wohl der tiefere Grund, warum Goethe die Szene mit Satanas weggelassen hat“* (2005, p. 568). * (O mal, na obra de Goethe, é imediato no mundo dos homens, é o poder constantemente destruidor à margem do bem. Esse é a razão mais profunda pela qual Goethe deixou de lado a cena com Satanás) (2005, p. 568).

⁴⁸ Hans Henning comenta que „Die Wette des Herrn findet dann ihre Entsprechung in der Wette Faust – Mephisto. Faust nimmt hier die vom Herrn zugesagte Prüfung auf sich. Während Mephisto ihn auf seine Bahn lenken möchte, will Faust das verhaßte Leben nur dann anerkennen wenn Mephisto ihn mit Genuß betrügen, auf das Faulbett werfen und sich selbst genug sein lassen kann“* (1993, p. 237). * (a aposta do Altíssimo encontra

coragem que lhe faltava. O Diabo de *Grande Sertão: Veredas* nada mais é que o produto da imaginação e da tradição folclórica.

As consequências do pacto para ambos também é diferente. Fausto, em seu monólogo na cena *Floresta e Gruta*, arrepende-se de ter feito o acordo quando se encontrava envolvido com Margarida:

Mas nunca é doada a perfeição ao homem,
 Ah! como o sinto agora! A esse êxtase
 Que mais e mais dos deuses me aproxima,
 Juntaste o companheiro que não posso
 Já dispensar, embora, com insolência,
 Me avilte ante mim próprio, e um mero bafo seu
 Reduza as dádivas a nada.
 Fomenta-me no peito intenso fogo
 Que por aquela linda imagem arde.
 E assim, baqueio do desejo ao gozo,
 E no gozo arfo, a ansiar pelo desejo* (GOETHE, 2004, v. 3240 – 3250).

O protagonista reconhece que a companhia de Mefistófeles lhe é incômoda justamente por representar o obstáculo para a realização plena do amor. Fausto não possui alternativa para fugir dessa situação, haja vista que a aposta encerrou completamente a possibilidade de desenvolvimento da história amorosa⁴⁹.

A partir dessa perspectiva, cria-se uma questão cuja resposta encontra-se aberta e que serve como reflexão para o estudo: Fausto pode ter perdido a aposta, mas Mefistófeles talvez não tenha percebido. Tendo em mente que seu antagonista é a continuação da consciência de Fausto, o avanço do protagonista em relação à vivência do amor passou despercebida. “Não resta dúvida: a aposta está perdida. No mundo em que as coisas se passam normalmente, em que seis é trocado por meia dúzia – e a própria aposta seria uma imagem mítica da troca –

correspondência na de Fausto e Mefisto. Fausto toma aqui para si a prova aceita/pronunciada pelo Altíssimo. Enquanto Mefisto gostaria de guiá-lo em seu caminho, Fausto quer reconhecer a vida odiada apenas se Mefisto pode enganá-lo prazerosamente, atirá-lo no leito da preguiça e bastar-se a si mesmo) (1993, p. 237).

*O daß dem Menschen nichts Vollkommnes wird, / Empfind ich nun. Du gabst zu dieser Wonne, / Die mich den Göttern nah und näher bringt, / Mir den Gefährten, den ich schon nicht mehr / Entbehren kann, wenn er gleich, kalt und frech, / Mich vor mir selbst erniedrigt und zu Nichts, / Mit einem Worthauch, deine Gaben wandelt. / Er facht in meiner Brust ein wildes Feuer / Nach jenem schönen Bild geschäftig an. / So tauml ich von Begierde zu Genuß, / Und im Genuß verschmacht ich nach Begierde. (GOETHE, 2004, v. 3240 – 3250).

⁴⁹„Werd 'ich zum Augenblicke sagen: / Verweile doch! du bist so schön!., (V.1699f.) ist ja jene intransigente Metapher, welche den Begriff einer Gegenwart umfaßt, die nicht Übergang ist, sondern in der Zeit einsteht und zum Stillstand gekommen ist“* (HUCKE, 1992, p. 165). * (Se vier o dia em que ao momento /Disser: Oh, para! És tão formoso! (V. 1699s.) é, de fato, uma metáfora intransigente, que abrange um conceito de presente que não é passagem, mas que surge no tempo e chega a uma estagnação) (HUCKE, 1992, p. 165).

Fausto perdeu o jogo”* (HUCKE, 1992, p. 154).

A afirmação de Hucke está relacionada ao fato de que o protagonista tenha se rendido ao que sente por Margarida sem mesmo se dar conta disso. Esse momento de entrega pode ser identificado no diálogo presente na cena “Rua”, quando Mefistófeles pergunta sobre o seu plano de sedução:

Mefistófeles

Bem, bem!
E a eterna aliança, a fé ardente,
O único impulso onipotente...
Do coração virá também?

Fausto

Virá! Deixa isso!...quando eu sinto,
Para o tumulto, o ardente culto,
Não acho nome, em labirinto
Do mundo com os sentidos todos vago,
Os termos máximos indago,
E a esse fervor que me consome,
De infindo, eterno, eterno, dou o nome,
Do inferno é jogo mentiroso e oculto?*

(GOETHE, 2004, v. 3053 – 3065).

Nesse momento, Fausto está longe de Margarida, somente acompanhado de Mefistófeles, o que exclui a possibilidade de se pensar em uma possível estratégia de sedução. Ele deixa transparecer o arrependimento por ter se prendido a Mefistófeles e, ao mesmo tempo, exterioriza o desejo de vivenciar o amor. O “fervor” “infindo” e “eterno” pode ser o elemento principal que estabelece a relação do amor com a eternidade e com o desejo de eternização.

Ao comentar os versos que Fausto entoa na cena “Crepúsculo”: “Salve, ó clarão crepuscular / Que neste asilo te entreteces! / Enche-me o coração, do amor doce penar, / Que

* Da gebe es doch gar keinen Zweifel: ‚die Wette‘ sei verloren. ‚In der Welt, in der es mit rechten Dingen‘ zugehe, ‚in der Gleich um Gleich getauscht werde‘ – ‚und die Wette selbst‘ sei ‚ein mythisches Bild des Tausches‘ - habe Faust ‚verspielt‘“(HUCKE, 1992, p. 154).

*Mephistofeles: Gut und schön! / Dann wird von ewiger Treu und Liebe, / von einzig überallmächt'gem Triebe / Wird das auch so von Herzen gehn? / Faust: Laß das! Es wird! – Wenn ich empfinde, / Für das Gefühl, für das Gewühl / Nach Namen suche, keinen finde, / Dann durch die Welt mit allen Sinnen schweife, / Nach allen höchsten Worten greife, / Und diese Glut, von der ich brenne, / Unendlich, ewig, ewig nenne, / Ist das ein teuflisch Lügenspiel? (GOETHE, 2004, v. 3053 – 3065).

na aura da esperança o teu langor aqueces!”* (GOETHE, 2004, v. 2687 – 2690), Huckle ratifica a ideia da sinceridade das palavras de Fausto: “Aqui não fala o lobo em pele de cordeiro, aqui não se disfarça o descaramento aristocrático, drapeado de atitude burguesa – pois Gretchen não está presente”. * (1992, p. 176).

Diferente é o significado do pacto para Riobaldo, que conseguiu colocar em prática o plano para vingar a morte do pai de Diadorim. A motivação e a consequência do pacto para o protagonista de *Grande Sertão: Veredas* estão estreitamente relacionados à afirmação do amor.

Fausto pagou o preço de não ceder ao que foi apostado com Mefistófeles, privando-se de viver ao lado de Margarida. O amor, ao lançar o ser humano para dentro de si mesmo, promove, ao mesmo tempo, o salto para a eternidade, o momento mágico, no qual a realidade é suspensa.

4.5 O papel das cantigas e referências bíblicas em *Fausto I* e *Grande Sertão: Veredas*

Dentre as várias referências que são importantes para o estudo do amor e que estão presentes na obra do escritor alemão, demos atenção às menções de textos bíblicos retirados do *Cântico dos cânticos* e às canções e alusões literárias; quanto ao *Grande Sertão: Veredas*, à canção de Siruiz. Isso porque essas referências apresentam estreita relação com o amor vivenciado pelas personagens femininas, na medida em que influenciam a experiência amorosa dos protagonistas.

O texto bíblico intitulado *Canto ou Cântico de Salomão* (na versão hebraica) ou *Cântico dos cânticos* (na versão cristã) apresenta polêmica quanto à sua autoria. Muitos atribuem ao rei Salomão (970-933 a.C.), porém há várias teses que defendem autoria feminina. Embora faça parte do livro sagrado, no poema “não existe nenhuma menção ao povo de Israel, nenhuma lição moral ou sapiencial é apresentada e o nome de Deus não é invocado uma só vez e retrata, em toda sua intensidade, a atração sexual recíproca entre um homem e uma mulher” (CAVALCANTI, 2005, p. 37).

*Willkommen, süßer Dämmerchein, / Der du dies Heiligtum durchwebst! / Ergreif mein Herz, du süße Liebespein, / Die du vom Tau der Hoffnung schmachtend lebst! (GOETHE, 2004, v. 2687 – 2690).

*, „Hier spricht nicht der Wolf im Schafspelz, hier verstellt sich nicht die aristokratische Chuzpe, drapiert als bürgerliche Attitude – denn Gretchen ist gar nicht anwesend“ (1992, p. 176).

Em relação à estrutura do poema, não há pontuação e nem indicação de quem fala; as divisões apresentadas por algumas traduções são feitas arbitrariamente. Somente pelo contexto pressupõe-se quem são as personagens. Há variações em relação aos nomes dados: em muitas traduções a personagem principal é chamada de Sulamita, um adjetivo que se transformou em nome. Outras traduções trazem somente os nomes “Noivo” e “Noiva” ou “Esposo” e “Esposa”, conforme o valor que cada versão atribui aos personagens (o termo “noivos” seria mais moralizante, enquanto que “esposos”, expressa uma visão cristã).

O poema é classificado por muitos como narrativo, mas isso é desconsiderado por outros autores, como Julia Kristeva, que afirma não haver uma hipótese narrativa, já que os acontecimentos são aleatórios. O que interessa para o estudo, no entanto, é a forma como Goethe utiliza essas referências para enfatizar o discurso amoroso, tanto de Fausto, como de Margarida. A primeira referência relevante encontra-se na cena “Jardim”, na fala de Margarida: “Ah, que tremor!” (GOETHE, 2004, v. 3188) em que há referência ao *Cântico dos cânticos*: “*Mich überläuft's!* ('estremece-me ou arrepiame'), no original. Goethe inseriu na concepção da personagem de Margarida algumas alusões à figura da “amada” no *Cântico dos cânticos*, que ele traduziu parcialmente (...) 'Meu amado põe a mão/ pela fenda da porta: / as entranhas me estremecem' (Cântico dos cânticos, 5:4)” (2004, p. 347). Esse momento é um dos mais felizes entre os amantes, principalmente para Margarida, que acredita realmente ser amada, após fazer a brincadeira com a flor.

Fausto, aproveitando o ensejo do momento de entrega de sua amada, elabora um discurso que tem como objetivo principal persuadir e arrebatar de vez o coração da moça, ao relacionar o amor à eternidade. Essa atitude de Fausto pode também ser interpretada como forma de persuasão, a fim de que seu plano de sedução tenha sucesso. Ao aproveitar o momento de “estremecimento” de Margarida, o protagonista avança para a relação do sentimento com a eternidade: “Dar-se de todo e sentir na alma/ Um êxtase que deve ser eterno!” (GOETHE, 2004, v. 3191 – 3191).

A referência à sensualidade do *Cântico dos cânticos* se faz presente novamente na *Noite de Valpurgis*, em que Fausto, entorpecido pela magia feita por Mefistófeles, descreve seu sonho erótico: “Um lindo sonho outrora tive; / Numa macieira me detive, / Duas maçãs lhe espiei, tão belas, / Que na árvore trepei, por elas”* (GOETHE, 2004, v. 4128 – 4131). Em nota, Mazzari comenta que “Fausto exprime aqui o seu sonho erótico com imagens tomadas

*Einst hatt ich einen schönen Traum / Da sah ich einen Apfelbaum, / Zwei schöne Äpfel glänzten dran, / Sie reizten mich, ich stieg hinan. (GOETHE, 2004, v. 4128 – 4131).

novamente ao *Cântico dos cânticos*, em que a amada compara o amado com a 'macieira entre as árvores do bosque' (2:3) e depois é comparada (7:8-9) com o 'talhe da palmeira, / e teus seios são os cachos. Pensei: 'Vou subir à palmeira / para colher dos seus frutos!' Sim, teus seios são cachos de uva, e o sopro das tuas narinas perfuma / como o aroma das maçãs” (2004, p. 463).

Goethe utiliza o texto bíblico de forma múltipla: une o religioso e o sensual de maneira harmônica, ao colocar em cena uma moça que se entrega ao prazer sensual. Da mesma forma, usa essa mesma referência para abordar um momento de tristeza: a cena “Quarto de Gretchen”, que apresenta o sofrimento pela ausência do amado: “Fugiu-me a paz / Do coração; / Já não a encontro, / Procuro-a em vão” (GOETHE, 2004, v. 3374 – 3377). Em nota, Marcus Vinicius Mazzari comenta que

Albrecht Schöne chama a atenção para leves alusões à lírica amorosa no Antigo Testamento, que envolvem a jovem burguesa com a aura da amada no *Cântico dos cânticos* (como, por exemplo, 3:1-2): “Em meu leito, pela noite, / procurei o amado da minha alma. /Procurei-o e não o encontrei! / Vou levantar-me, / vou rondar pela cidade, / pelas ruas, pelas praças,/ procurando o amado da minha alma.../ Procurei-o e não o encontrei!...” (2004, p. 371).

Da mesma forma, acontece a alusão ao texto do *Cântico dos Cânticos* na cena “Cárcere”, nos versos de Margarida: “Tão longe estão amado e amores”^{*} (GOETHE, 2004, v. 4435) / “Tão pouco ausente, meu querido^{*}, (GOETHE, 2004, v. 4485) / “Como é, amigo, e não te vais de mim?”^{*} (GOETHE, 2004, v. 4505), em que Goethe utiliza-se de sua própria tradução do texto bíblico:

Escuta! A voz do meu amigo que bate (...). Ele escapuliu, foi-se embora. Sua voz chegou até mim, eu o procurei e não o encontrei, o chamei, ele não respondeu. Os guardas da cidade me encontraram. Agrediram-me, feriram-me; é a voz do meu amigo. Ele está chegando! (...) Ele já está junto à parede, olha pela janela, através das grades! Aí ele começa e diz: Levante-se, minha amiga, minha bela, e venha! ^{*} (SCHÖNE, 1994, p. 380).

^{*}Nah war der Freund, nun ist er weit (GOETHE, 2004, v. 4435).

^{*}Mein Freund, so kurz von mir entfernt (GOETHE, 2004, v. 4485).

^{*}Wie kommt es, daß du dich vor mir nicht scheust? (GOETHE, 2004, v. 4505).

^{*}Horch! Die Stimme meines klopfenden Freundes (...) er war weggeschlichen, hingegangen. Auf seine Stimme kam ich hervor, ich suchte ihn und fand ihn nicht, rief ihm, er antwortet nicht. Mich trafen die umgehenden Wächter der Stadt. Schlugen mich, verwundeten mich«; 2,8-10: Sie ist die Stimme meines Freundes. Er kommt! (...) Er steht schon an der Wand, sieht durchs Fenster, guckt durchs Gitter! Da beginnt er und spricht: Steh auf,

As referências tornam-se ainda mais enfáticas nos momentos catárticos da tragédia: a canção entoada por Margarida “O Rei de Tule” e o encerramento da primeira parte da tragédia com a canção referente ao conto “Da árvore de zimbro”. Na cena *Crepúsculo*, a moça canta a balada como premonição de seu destino sombrio:

Havia um rei em Tule,
Té ao túmulo constante,
Ao qual, morrendo dera
Um copo de ouro a amante.

A bem algum quis tanto,
Nas festas o esvaziava;
Quando bebia, em pranto
O olhar se lhe arrasava.

E no ato derradeiro,
Reino, honras e tesouro,
Legou tudo ao herdeiro,
Menos a taça de ouro.

Ergueu-se à mesa real,
De seus barões rodeado,
No alto paço ancestral,
Pela maré banhado.

Sorveu, ereto, o ancião,
A última gota ardente;
E a santa taça em mão,
Lançou-a na corrente.

Flutuar viu-a, e afundar
Nos fluxos abismais.
Nublou-se o seu olhar,
Não bebeu nunca mais* (GOETHE, 2004, v. 2759 – 2782).

A balada tem como principal função antecipar os acontecimentos relevantes da vida dos amantes, pois é detentora do destino, sintetizando a história infeliz. Ela é cantada por

meine Freundin, meine Schöne, und komm (SCHÖNE, 1994, p. 380).

*Es war ein König in Thule / Gar treu bis an das Grab, / Dem sterbend seine Buhle / Einen goldnen Becher gab. / Es ging ihm nichts darüber, / Er leert ihn jeden Schmaus; / Die Augen gingen ihm über, / Sooft er trank daraus. / Und als er kam zu sterben, / Zählt er seine Städt im Reich, / Gönnt alles seinem Erben, / Den Becher nicht zugleich. / Er saß beim Königsmahle, / Die Ritter um ihn her, / Auf hohem Vätersaale, / Dort auf dem Schloß am Meer. / Dort stand der alte Zecher, / Trank letzte Lebensglut / Und warf den heiligen Becher / Hinunter in die Flut. / Er sah ihn stürzen, trinken / Und sinken tief ins Meer, / Die Augen täten ihm sinken, / Trank nie einen Tropfen mehr. (GOETHE, 2004, v. 2759 – 2782).

Gretchen, em um momento no qual seu trágico futuro está começando a se realizar.

A moça canta essa canção de forma intuitiva, mas sem ter consciência do que está cantando, como se o futuro lhe estivesse sendo “colocado em sua boca” por meio da canção. O sentido real da mensagem não é completamente compreendido porque ela ainda não viveu o que lhe foi destinado⁵⁰. Somente na última cena, quando Margarida empresta sua voz à criança morta, é que se fecha seu destino nos versos que contém o trágico conto “Da árvore de zimbro”. “O *Rei em Tule* é... tão imprescindível à cena quanto os versos do conto de fadas do zimbro o são à última cena (a cena do cárcere)” * (TRUNZ, apud ROSS, Wener. 2005, p. 553).

Antes de comentar essa última cena, é necessário destacar a relação entre a canção que repentinamente vem à boca de Gretchen e a canção de Siruiz que Riobaldo escuta da boca de um sertanejo.

Riobaldo, assim como Gretchen, tem o futuro escrito na canção e, embora tenha achado estranha (“Algum, aquele Siruiz, cantou, palavras diversas, para mim a toada toda estranha”) (ROSA, 2001, p. 135), o protagonista reconhece nela, de forma inconsciente, seu destino. Nos dois casos, os personagens vivenciam, por meio de canções, uma espécie de *anagnorisis* inconsciente, e esse reconhecimento só virá à tona, em *Fausto I*, por meio da menção ao conto “Da árvore de zimbro”; em *Grande Sertão: Veredas*, no momento da enunciação da canção pelo jagunço Siruiz.

Em relação ao uso do conto como referência na obra de Goethe, nota-se sua presença como um componente que enfatiza a poeticidade e a dramaticidade da obra, pois articula elementos pertencentes ao imaginário popular com a história da tragédia.

Na última cena “Cárcere”, Margarida empresta sua voz à criança: “Minha mãe, a

⁵⁰Jochen Schmidt entende que a canção „drückt [sie] halb unbewußt ihre Sensucht nach treuer Liebe und die Angst vor der Untreue aus. Dieses Grundmotiv präludiert der späteren Handlung, die weitergehend durch Fausts Untreue bestimmt ist. Ferner liegt in der balladesken Verbindung von Liebe und Tod schon die Schicksalsstimmung des nun beginnenden Geschehens. Daß der König in der Ballade den Becher, den ihm seine Buhle gab, heilighält, daß er aus ihm leztzte Lebensglut trinkt und selbst stirbt, indem ihn in die Tiefe des Meeres wirft, deutet auf eine unbedingte und als einmalig empfundene Leidenschaft. Leben und Liebe sind darin eins, und gerade im Tode zeigt sich die Unbedingtheit der Liebe“* (2001, p. 163). * (Expressa semi-conscientemente seu anseio por um amor fiel e o medo da infidelidade. Esse motivo central preludia a ação posterior, que continua sendo determinada pela infidelidade de Fausto. Além disso, já reside na ligação baladesca entre amor e morte a atmosfera de fatalidade do acontecimento que agora se inicia. O fato de o rei, na balada, reverenciar a taça que sua amada lhe dera, de beber dela o último sopro de vida e de morrer ao atirá-la nas profundezas do mar, alude a uma paixão incodicionada e sentida apenas uma única vez. Vida e amor são, assim, uma coisa só, sendo que justamente na morte se evidencia o caráter incondicional do amor) (2001, p. 163).

*“Der *König in Thule* ist... der Szene so unentbehrlich wie die Märchenverse vom Machandelboom der letzten Szene (Kerkerszene)... sind” (TRUNZ, apud ROSS, Wener. 2005, p. 553).

perdida, / Que me matou! / Meu pai malandro, / Que me tragou! / Minha irmãzinha pequenina / A ossada na campina / Guardou, junto à lagoa; / Passarinho fiquei que no ar se empina; / Voa-te embora, voa, voa!”* (GOETHE, 2004, v. 4412 – 4420). Em nota, Marcus Vinicius Mazzari resume o conto que inspirou o texto da tragédia:

A história fala de uma mulher que mata o seu pequeno enteado e o prepara depois para a refeição do marido. A alma do menino transforma-se num pássaro que recobra a sua antiga forma humana após a morte da madrasta, mas antes procura denunciar o infanticídio com uma canção: 'Minha mãe, que me matou, / meu pai, que me comeu,/ minha irmã, a pequena Marlene, / procura todos os meus ossinhos / e os junta em um pano de seda, / coloca-os sob a árvore de zimbro;/Kiwitt, kiwitt, ah!, que belo pássaro sou eu! (2004, p. 503 – 504).

Nesse momento, em que Margarida entoava a canção utilizando-se do conto “Da árvore de zimbo”, há o reconhecimento e aceitação do destino, “de idílio doméstico limitado, seu mundinho se transformou terrivelmente na estreiteza do cárcere, onde ela espera pela execução [...] Deste modo, a cena final não se restringe a apenas encerrar a ação trágica. Ela intensifica ainda uma vez todo o acontecimento” * (SCHMIDT, 2001, p. 207). Ao emprestar sua voz para a criança, ao entoar a canção, Margarida tenta fazer com que o seu filho viva novamente. “E agora dizem que o matei. / Nunca a alegria torna a mim. / Gente má que lá canta! É comigo a canção! Um velho fado acaba assim, / A que faz alusão?”* (GOETHE, 2004, v. 4447 – 4450). Segundo Albrecht Schöne,

A desnorteada teria em mente a canção entoada por ela mesma – e isso não significa referir-se a si mesma? A versão difundida do conto de fadas do zimbro por Runge não termina com a canção, mas com a milagrosa volta à vida da criança assassinada * (1994, p. 380).

*Meine Mutter, die Hur / Die mich umgebracht hat! / Mein Vater, der Schelm / Der mich gessen hat! / Mein Schwesterlein klein / Hub auf die Bein / An einem kühlen Ort; / Da ward ich ein schönes Waldvögelein; / Fliege fort, fliege fort! (GOETHE, 2004, v. 4412 – 4420).

*,„Ihre kleine Welt hat sich von der häuslich-beschränkten Idylle furchtbar in die Enge des Kerkers verwandelt, in dem sie auf die Hinrichtung wartet [...] So bringt die Schlussszene die tragische Handlung nicht bloß zu Ende. Sie verdichtet noch einmal das ganze Geschehen“ (SCHMIDT, 2001, p. 207).

*Und sagen nun, ich hätt es umgebracht. / Und niemals werd ich wieder froh. / Sie singen Lieder auf mich! Es ist böß von den Leuten! / Ein altes Märchen endigt so, / Wer heißt sie's deuten? (GOETHE, 2004, v. 4447 – 4450).

*meine die Verwirrte das eben von ihr selber gesungene Lied – und will es doch nicht auf sich *deuten* lassen? Die durch Runge überlieferte Fassung des Machandelbaum-Märchens endet nicht mit dem Lied, sondern mit der wunderbaren Wiederbelebung des ermordeten Kindes (1994, p. 380).

A referência usada por Goethe remete ao universo mágico necessário para a construção da cena, uma vez que “o Mágico, o místico e o numinoso se desrealizam e se enfraquecem, mas também os motivos profanos; na esfera lúdica assim criada, porém, há lugar para tudo – nas contas de vidro do conto de fadas se espelha o mundo” “A apropriação e assimilação das características poéticas da canção popular o levou a um tipo de configuração poética que marcou profundamente sua lírica da época do *Sturm und Drang*” * (BAUSINGER, 1962, p. 378).

É importante ressaltar que as canções exercem um papel significativo na produção literária de Goethe, pois elas sintetizam o conflito principal dos protagonistas, trazendo para a esfera do geral um drama específico, isto é, a canção tem a propriedade de universalizar uma experiência individual, permitindo ao leitor a identificação mais direta com o conflito. * (STROBACH, 1982, p. 73).

Margarida e Riobaldo tomam conhecimento de seus destinos e vivem a *anagnorisis* clássica do herói trágico. O reconhecimento do destino é feito por Margarida e não por Fausto, uma vez que o protagonista já “escolheu” seu destino quando fez a aposta.

Riobaldo, que se tornou jagunço por amor a Diadorim, recebe a canção como um presságio na voz de um jagunço com nome Siruiz. Depois de ouvir a canção, esta o acompanha durante todo o romance, como recordação que ele gostava de lembrar: “O que me agradava era recordar aquela cantiga, estúrdia, que reinou para mim no meio da madrugada, ah, sim. Simples digo ao senhor: aquilo molhou minha ideia” (ROSA, 2004, p. 137). E, posteriormente, ele pergunta: “Algum significado isso tem?” (ROSA, 2004, p. 138). O significado será revelado no final da história, quando é feito o reconhecimento de Diadorim como mulher. Nesse momento, fecha-se o destino dos dois, quando ele lê a certidão: “De 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, 2004, p. 620 – 621).

Riobaldo *enxerga* a feminilidade de Diadorim ao descrevê-lo(a), como no primeiro encontro, quando fala sobre suas mãos: “Era uma mão branca, com os dedos dela delicados”

*, „es entwirklicht und entmächtigt das Magische, das Mystische, das Numinoase, aber auch die profanen Motive; in der so geschaffenen spielerischen Sphäre aber vermag es alle aufzunehmen – in den Glasperlen des Märchens spiegelt sich die Welt“ (BAUSINGER, 1962, p. 378).

*, „Die Aneignung und Verarbeitung der poetischen Eigenschaften des Volksliedes führte ihn zu einer dichterischen Gestaltungsweise, die seine Sturm-und Drang-Lyrik zutiefst prägte“ (STROBACH, 1982, p. 73).

(ROSA, 2004, p. 123), mas não a vê como mulher. Aquilo que está evidente, mas Riobaldo não consegue apreender, como diz Barthes, “o lugar mais sombrio, diz um provérbio chinês, é sempre embaixo da lâmpada” (1988, p. 50).

A canção, nas duas obras, prenuncia o futuro de ambos e prepara o leitor para sua impossibilidade. A dor do reconhecimento no final da tragédia faz com que Margarida aceite a separação de Fausto e implore pela salvação de sua própria alma. Riobaldo, ao ver o corpo de Diadorim despido, não consegue suportar a realidade: “Foi assim. Eu tinha me debruçado na janela, para poder não presenciar o mundo” (ROSA, 2001, p. 615). E esse mundo só pode ser suportado por Riobaldo pela elaboração de todo seu passado por meio da fala.

4.6 Margarida e Diadorim

É interessante observar a contraposição que existe em relação às duas principais figuras femininas das duas obras: Margarida e Diadorim. No subcapítulo anterior foi feita uma análise sobre o destino escrito nas canções, colocando em evidência, no lugar dos dois protagonistas, um personagem feminino (Margarida) e Riobaldo.

A partir de um olhar mais atento ao papel desempenhado pela mulher, pode-se perceber certo contraste entre as duas figuras femininas (Margarida e Diadorim). Margarida tem seu destino traçado nas cantigas e referências bíblicas e literárias, impossível de ser revertido. Ela não suporta a presença de Mefistófeles: “Esse homem que anda ao teu redor, / Odeio-o na mais funda alma interior; / Em toda a minha vida, nada / No coração já me deu tal pontada, / Como desse homem a vulgar feição”^{*} (GOETHE, 2004, v. 3471 – 3475).

Margarida, escolhida por Mefistófeles para encarnar a visão do espelho, desvia o objetivo inicial de Fausto. Isso porque, como afirma Jochen Schmidt,

Fausto é ambas as coisas: sedutor e amante, refém da sexualidade e sempre capaz de novamente sublimá-la. Sem dúvida, alguém que, em vez de levar a sério essa ambivalência, pensasse ser possível interpretar por toda parte como Fausto até se movimenta na esfera mefistofélica do puro prazer sensual, mas a supera como um mero protesto, para se alçar à esfera mais elevada do amor, não estaria sendo justo com a ação de Gretchen. [...] É verdade que Fausto se eleva ocasionalmente, mas apenas para cair de novo. Deste modo, o evento é determinado por um permanente sobe e desce^{*}

^{*}Der Mensch, den du da bei dir hast, / Ist mir in tiefer innrer Seele verhaßt; / Es hat mir in meinem Leben / So nichts einen Stich ins Herz gegeben / Als des Menschen widrig Gesicht. (GOETHE, 2004, v. 3471 – 3475).

^{*} Faust is beides: Verführer und Liebender, der Sexualität verfallen und doch immer wieder zur Sublimation

(2001, p. 158).

A dor causada pela experiência do amor com Margarida, sem dúvida, proporcionou significativa transformação, ainda que de forma tangencial e menos profunda do que acontece com Riobaldo. A heroína de Goethe sofre um arrebatamento muito maior que Fausto em relação ao sofrimento. O amor de Gretchen é uma completa unidade de sentimento profundo e exigência erótica. A inquietação de Fausto é de ordem totalmente diferente. Ela provém de sua natureza cindida* (SCHMIDT, 2001, p. 178). O arrependimento é a emoção que envolve o protagonista de *Fausto I*, pois ele percebe as consequências de seu envolvimento com a moça:

(...)
 Não bastou que agarrasse
 Penhascos e rochedo,
 E que os despedaçasse?
 Fui arruiná-la, a ela, à sua paz!
 Tu, esta vítima exigiste, Satanás!
 À ardente espera, põe, demônio, fim!
 O que há de ser, logo aconteça!
 Possa ruir seu destino sobre mim,
 E que comigo ela pereça!
 (GOETHE, 2004, v. 3357 – 3365).

As três subdivisões da *Gretchen - Handlung*, comentadas no capítulo anterior, ajudam a analisar o papel da trajetória do amor por meio da figura feminina. A sedução, a aflição de Margarida e a catástrofe, consequências da aposta feita por Fausto e Mefistófeles, são os três principais momentos da experiência dos amantes.

Fausto seduz Margarida nas primeiras cenas da tragédia, apresentando a figura feminina como um atrativo para seduzir o protagonista. Não é por acaso que Goethe coloca nas falas de Gretchen, como já apontado no capítulo anterior, várias referências ao *Cântico dos Cânticos*. O autor alemão utilizou-se desse texto para mostrar a carga de sensualidade e, ao mesmo tempo, de sofrimento causado pelo desejo sexual, pois como afirma Cavalcanti, “nenhuma religião fala tanto do amor quanto a religião cristã e nenhuma fez mais do que ela para diabolizar o sexo” (2005, p. 209).

fähig. Allerdings wird der Gretchen-Handlung nicht gerecht, wer, statt diese Ambivalenz ernst zu nehmen, überall nur glaubt herauslesen zu können, wie Faust zwar in der mephistophelischen Sphäre des bloßen Sinnengenusses sich bewege, aber diese dann wie eine bloße Anfechtung überwinde, um sich zur höheren Sphäre der Liebe zu erheben. [...] Zwar erhebt er sich gelegentlich, aber nur, um doch wieder zurückzufallen. So bestimmt ein permanentes Auf und Ab das Geschehen (SCHMIDT, 2001, p. 158).

*"Gretchens Liebe ist eine bruchlose Einheit aus innigem Gefühl und erotischem Verlangen. Von ganz anderer Art ist Fausts Unruhe. Sie kommt aus der Gespaltenheit seines Wesens" (SCHMIDT, 2001, p. 178).

A primeira tentativa de Mefistófeles é a sedução, e isso se explica pela antiga contradição entre religião e sexo. Cavalcanti sintetiza a importância da mulher dentro desse jogo de sedução:

O demônio, com a permissão de Deus, procura fazer o maior mal possível aos homens, a fim de apropriar-se do maior número possível de almas. Como não pode apossar-se do espírito, que pertence a Deus, apossa-se do corpo de suas vítimas, o único lugar por onde pode penetrá-las. Foi pela sexualidade que o primeiro homem pecou; portanto a sexualidade é o seu ponto mais vulnerável. Por ela entra o demônio. Como as mulheres estão essencialmente ligadas à sexualidade, elas se tornam os agentes por excelência do demônio, entregando o seu corpo às artes do maléfico (2005, p. 212).

A permissão que Mefistófeles recebe na cena “Prólogo no Céu” encaminha-o para a sedução, uma vez que esse artifício é o mais óbvio a ser utilizado pelo demônio. A imagem do espelho é a representação da imagem feminina em sua “genuína” função de enfeitiçar o homem⁵¹. Goethe utiliza-se da figura de Helena, representante da beleza por excelência; essa beleza que precisa ser encarnada em uma figura humana, Margarida. Jochen Schmidt aponta para o fato de que “com a bruxa vendilhona, Mefisto pode mais uma vez desviar de Gretchen os pensamentos de Fausto, ao levar a ele, logo a seguir, Lilith: a ‘primeira mulher de Adão’ (V.4119) que é signo de sedução sexual” * (2001, p. 191). O que foge ao intento de Mefistófeles é o fato de que a moça, bonita e desejável, não desperta somente a sensualidade de Fausto.

A sensualidade de Margarida mescla-se com os valores adquiridos pela moral e pela religião (atente-se para o fato de que na cena inicial em que a moça aparece, ela está saindo da Igreja). Não há como evitar o conflito entre o desejo e os valores morais. Sua representação enquanto mulher sedutora aos poucos vai cedendo espaço para a mulher aflita pela pressão que sofre. Essa pressão, conseqüentemente, atinge Fausto:

⁵¹ „Was im auratischen Schein Helenas aufgehoben ist als Versprechen, kann Gretchen niemals einlösen, obwohl sie alles gibt, was sie geben kann, und braucht bei der Hexe Lilith, der ersten Frau Adams nach »alt rabbinischer Sage«, nicht gesucht zu werden: denn die schamlose Gier, verstanden als Surrogat, entspringt letztlich derselben bornierten Moral wie die sehnsüchtige, qualvolle Scham“* (HUCKE, 1992, p. 179). * (Aquilo que, no aspecto aurático de Helena, é anulado enquanto promessa, Gretchen nunca mais poderá resgatar, embora ela dê tudo o que pode dar, e não precise ser procurada junto à bruxa Lilith – a primeira mulher de Adão, segundo uma antiga lenda rabínica: pois a avidez indecente, entendida como sucedâneo, nasce da mesma moral tacanha, bem como a vergonha nostálgica e torturante) (HUCKE, 1992, p. 179).

* „mit der Trödelhexe kann Mephisto Fausts Gedanken von Gretchen noch einmal ablenken, indem er ihn sogleich Lilith zuführt: 'Adams erste Frau' (V. 4119) ist Inbegriff sexueller Verführung“ (SCHMIDT, 2001, p. 191).

Ao lado do natural-popular e íntimo-sentimental, que se intensifica até a disposição à abnegação, Goethe acentuou ainda em Gretchen uma característica essencial que se opõe à tendência básica de Fausto. Enquanto ele preenche até o infinito o insuficiente, a inquietação e o ímpeto belicoso, Gretchen vive uma existência apaziguada e restrita ao âmbito doméstico; ela incorpora a satisfação pura e tranquila em um mundo minúsculo. Justamente porque Fausto é tão diferente, essa existência o atrai. Enquanto eterno inquieto, ele anseia pela paz interna* (SCHMIDT, 2001, p. 163).

A figura feminina suspende a busca de Fausto pelo Macrocosmo, proporcionando a experiência da vivência interior; essa mesma figura irá intermediar, na segunda parte da tragédia, o salvamento de Fausto.

A imagem de Margarida nas últimas cenas que compõem a catástrofe apresentam o resultado da pressão social e de sua própria consciência. Ao reconhecer seu destino, a moça se torna a expiação da culpa por ter violado as leis da moral e da religião. Jochen Schmidt considera os versos que Margarida entoa na prisão como resultado dessa pressão: Os versos terríveis que ela pronuncia em um momento de loucura – “Por malvadez roubaram-me o inocente /E agora dizem que o matei” – expressam a completa verdade: que o ato realmente não é dela, mas, enfim, da sociedade* (2001, p. 208).

Ao contrário de Margarida, que por meio das canções e referências bíblicas teme seu futuro incerto, Diadorim traz consigo a certeza. Ela promove a experiência que transforma Riobaldo e é o principal motivo de rememoração sobre sua vida de jagunço, na tentativa de reelaborar esse passado que o atormenta: “Mire e veja: o que é ruim, dentro da gente, a gente perverte sempre por arredar mais de si. Para isso é que o muito se fala?” (ROSA, 2001, p. 55)⁵².

*Neben dem Natürlich-Volkstümlichen und Innig-Gefühlshafte, das sich zur Hingabebereitschaft steigert, hat Goethe an Gretchen noch einen Wesenszug hervorgehoben, der im Gegensatz zu Fausts Grundtendenz steht. Während ihn, den Ungenügsamen, Unruhe und friedloser Drang ins Unendliche erfüllen, lebt Gretchen in einem häuslich beschränkten und befriedeten Dasein, sie verkörpert das stille und reine Genügen in einer kleinen Welt. Gerade weil Faust so ganz anders ist, zieht ihn dieses Daseins an. Er als der ewig Ruhelose sehnt sich nach innerem Frieden (SCHMIDT, 2001, p. 163).

„Die ungeheuren Verse, die sie im Wahnsinn spricht „Sie nahmen mir’s, um mich zu kränken, / Und sagen nun, ich hätt’ es umgebracht“ drücken die volle Wahrheit aus: daß die Tat eigentlich gar nicht die ihre, sondern letztlich der Gesellschaft ist“* (2001, p. 208).

⁵²“Nesse romance, que se desdobra como um “monólogo inserto em situação dialógica”, como formulou Roberto Schwarz (1965), e em que o narrar se afigura como busca desesperada de sentido para o vivido, é a verbalização de situações existenciais na presença de um Outro, ou melhor, para um Outro, (numa situação transferencial) que fornece a possibilidade de reorganizar o próprio mundo interior” (MENESES, 2002, p. 22).

Diadorim, que encarna em sua androginia, não só as faces lícita e ilícita do amor, como também todas as situações de indefinição com que o ser humano se depara em sua travessia existencial. Ela é a força motriz que induz o homem à ação e lhe revela a beleza presente nas coisas simples, mas ao mesmo tempo é o braço que o faz perceber o mal e o projeta diante do abismo da própria existência. Diadorim forma, junto com Otacília e Nhorinhá, a tríade feminina do romance, mas além de instituir-se como uma síntese das duas outras, reúne em sua própria condição os princípios feminino e masculino da tradição literária. Ela é, como seu próprio nome sugere, Deus e diabo, luz e trevas, carne e espírito, dor e prazer, homem e mulher, e constitui, pela sua contradição, a imagem do questionamento presente em toda a obra rosiana (COUTINHO, 2006, p. 16).

Há momentos em que Diadorim exerce grande poder sobre Riobaldo, instigando-lhe o desejo de se igualar ao companheiro em coragem e a fazer o pacto nas Veredas-Mortas: “Diadorim, semelhasse maninel, mas diabrável sempre assim, como eu agora eu estava contente de ver. Como era que era: o único homem que a coragem dele nunca piscava; e que, por isso, foi o único cuja toda coragem às vezes eu invejei. Aquilo era de chumbo e ferro” (ROSA, 2001, p. 444).

O próprio nome de Diadorim guarda diversos significados; pode significar, a partir da primeira sílaba, “diá”, o próprio diabo, aproximando-se muitas vezes dele devido à sua constância de caráter. Diadorim não apresenta, em seu percurso, como Riobaldo, a aprendizagem. Ele é um ser acabado, cuja coragem é invejada pelo protagonista.

No entanto, Diadorim pode ser, ao mesmo tempo, o contrário das trevas, seu nome também remete ao “dia” (*Diadorim*). Nesse sentido, Diadorim não é nem diabo nem dia, mas o *Daimon* clássico da Antiguidade grega, um ser que traz tanto o bem quanto o mal * (KUTZENBERGER, 2005, p. 81). É um personagem complexo porque se constitui de inúmeras facetas: é o jagunço cuja coragem nunca falha e ao mesmo tempo instiga Riobaldo a querer se igualar a ele em coragem, motivando-o ao pacto (nesse aspecto reside sua aproximação com Mefistófeles); é a mulher travestida de homem que, embora não se revele, exerce grande poder de sedução. Segundo Dante Moreira Leite,

o amor – ao contrário do ódio – se revela pela aceitação e pela paz. Em qualquer caso, o homem não pode escolher, e seu comportamento tem as características de gestos impulsivos e incontroláveis, como se a vontade humana fosse impotente diante das forças estranhas que a dominam, ora

* „In diesem Sinn ist Diadorim weder Teufel noch Tag sondern der klassische Daimon der griechischen Antike, ein Wesen, das sowohl Gutes als auch Böses bringen kann“ (KUTZENBERGER, 2005, p. 81).

transfiguradas em sentimentos, ora reveladas através da alienação e de símbolos. Essas características dão às personagens de Guimarães Rosa, ainda quando coloridas pela poesia e pelo humor, uma dimensão trágica inconfundível (LEITE, 1979, p. 108 – 109).

Diante do destino traçado, o amor se desenvolve dentro dos limites da tragicidade, promovendo a transformação. No que se refere ao processo de formação, em *Fausto I*, o protagonista viveu, nessa primeira parte da tragédia, a experiência de seu universo interior como degrau para ascensão ao Macrocosmo presente na segunda parte da tragédia. Em *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo, por meio da palavra, consegue elaborar seu passado com Diadorim e, assim, tomar consciência de seu aprendizado. “É essa a grande questão, diz a Psicanálise: ter coisas 'que se deitaram', esquecidas, 'fora do rendimento'. A cura analítica seria recolocá-las 'em rendimento', no fluxo da vida, reincorporadas na cadeia psíquica, para que o passado possa ser... passado” (MENESES, 2002, p. 25).

4.7 As significações do amor na última cena do *Fausto II*

Tendo em vista que o amor foi decisivo para a mudança interior de Fausto, vamos analisar, para o fechamento do estudo, a última cena do *Fausto II* sob a perspectiva das várias significações que o amor apresenta, suas relações com *Fausto I* e, de forma tangencial, verificar alguns vestígios na obra de Guimarães Rosa.

O primeiro ponto a ser analisado é o fato de Margarida ser uma mulher do povo, simples e sem grandes ambições, que sofre uma grande catástrofe, afastando-a de seu pequeno mundo para buscar a piedade divina. Em meio à grande dor que se intensifica nas sequências da primeira parte da tragédia, ela própria intercede por sua salvação: "Sou tua, Pai no eterno trono! / Salva-me! Anjos, vós, hoste sublime, / Baixai ao meu redor, cobri-me! / Henrique! aterro-me contigo!"* (GOETHE, 2004, v. 4607 – 4611).

Goethe dissolve os antagonismos, trazendo para o lugar de destaque uma moça do povo, que mesmo após se sentir culpada pelo infanticídio, obtém a salvação e é capaz de interceder, no final do *Fausto II*, pela redenção de seu amado.

Da mesma forma, Guimarães Rosa articula características divinas e diabólicas na personagem de Diadorim. A figura feminina, mesmo apresentando atitudes que destoam da personagem íntegra por excelência, tanto em *Fausto* como em *Grande Sertão: Veredas*, ocupa um lugar sagrado. Em *Grande Sertão: Veredas*, Otacília é o amor relacionado à pureza, no

*Dein bin ich, Vater! Rette mich! / Ihr Engel! Ihr heiligen Scharen, / Lagert euch umher, mich zu bewahren! / Heinrich! Mir graut's vor dir (GOETHE, 2004, v. 4607 – 4611).

entanto, Diadorim, em alguns momentos, também é santificado(a):

Diadorim, nas asas do instante, na pessoa dele vi foi a imagem tão formosa da minha Nossa Senhora da Abadia! A santa... Reforço a dizer: que era belezas e amor, com inteiro respeito, e mais o realce de alguma coisa que o entender da gente por si não alcança (ROSA, 2001, p. 511).

Na cena em questão, Margarida reaparece para interceder por Fausto juntamente com a figura sagrada da *Mater Gloriosa* que, de forma paradoxal, representa a dama da cortesia, uma vez que o culto dedicado à virgem remete ao culto dessa dama. A virgem é a imagem sagrada da mulher que vivia à margem dos dogmas religiosos e era cultuada pelos homens.

Dessa forma, como já comentado nos capítulos iniciais, a Igreja instituiu o culto à Virgem, que passa a ser chamada de *regina coeli*, a rainha do céu, assim como aparece em *Fausto II*, na fala do Doctor Marianus: “Ao centro, a Altíssima, no véu / Fulgente de astros, é Ela! / Rainha esplêndida do Céu, / Em glória se revela”* (GOETHE, 2007, v. 11993 – 11996, grifo nosso). Doctor Marianus comenta sobre sua primeira aparição: “Vê o que imo e suave encanta / A alma do varão, / E o que te oferece em santa, / Rapta exultação”* (GOETHE, 2007, v. 12001 – 12004).

Por meio das duas figuras femininas de Margarida e *Mater Gloriosa*, Goethe mistura características do universo sagrado e profano de forma a diminuir o antagonismo que há entre os conceitos de pecado e salvação. Foi permitida a Margarida, condenada à morte pelo infanticídio, a salvação e ela retorna no *Fausto II*, intercedendo pela redenção do amado: “Inclina, inclina, / Ó Mãe Divina, / À luz que me ilumina, / O dom de teu perdão infindo! / O outrora-amado / Já bem-fadado, / Voltou, vem vindo”* (GOETHE, 2007, v. 12.069 – 12075).

Em *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo utiliza-se do poder da intercessão feminina por sua alma: “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, 2001, p. 487).

A imagem da ascensão de Fausto é bem representada pelos elementos cenográficos: “espaços místicos, mas que ao mesmo tempo encenam, em outro plano de significado, uma

*Die Herrliche mitteninn / Im Sternenkranze, / Die Himmelskönigin, / Ich seh's am Glanze. (GOETHE, 2007, v. 11993 – 11996).

*Billige, was des Mannes Brust / Ernst und zart bewegt / Und mit heiliger Liebeslust / Dir entgegenträget. (GOETHE, 2007, v. 12001 – 12004).

*Neige, neige, / Du Ohnegleiche, / Du Strahlenreiche, / Dein Antlitz gnädig meinem Glück! / Der früh Geliebte, / Nicht mehr Getrübte, / Er kommt zurück. (GOETHE, 2007, v. 12.069 – 12075).

espécie de coreografia ‘metereológica’ em que Goethe buscou vazar concepções científicas relativas às formações e metamorfoses das nuvens” (MAZZARI, 2007, p. 13).

Esse cenário serve como pano de fundo para a primeira descrição do amor, pronunciada pelo Coro e Eco:

Freme o verdor na serra,
Crava-se a rocha em terra,
Silva à raiz se aferra,
Mata alta mata encerra.
Jorra a onda da onda oriunda,
Sombra em caverna afunda.
Mansos, com passo amigo,
Rondam leões nosso abrigo,
Sítio a orações votado,
Cume do amor sagrado*
(GOETHE, 2007, v. 11844 – 1853).

A caracterização do lugar em que a cena irá se desenrolar refere-se a imagens eróticas que insinuem o ato sexual: “Crava-se a rocha em terra, / Silva à raiz se aferra / Sombra em caverna afunda”, mas que ao mesmo tempo é sagrado: “Sítio a orações votado, / Cume do amor sagrado”.

É notória a relação desse momento com a cena “Floresta e Gruta”, no *Fausto I*, em que o protagonista conversa com a Natureza, contemplando-a e agradecendo ao Gênio da Terra por ter lhe dado tudo o que pediu:

Então me levas à tranquila gruta,
Revelas-me a mim mesmo, e misteriosos
Prodígios se abrem dentro do meu peito.
E, suavizante, ala-se-me ante o olhar
A lua límpida: flutuantes surgem
Das rochas úmidas, do argênteo bosque,
Alvas visões de antanho, a mitigar
O gozo austero da contemplação*
(GOETHE, 2004, v. 3232 – 3239).

Da mesma forma, Riobaldo, ao comentar sobre onde seus “destinos foram traçados”, no Guararavacã, reflete sobre sua afinidade com a natureza:

*Waldung, sie schwankt heran, / Felsen, sie lasten dran, / Wurzeln, sie klammern an, / Stamm dicht an Stamm hinan, / Woge nach Woge spritzt, / Höhle, die tiefste, schützt. / Löwen, sie schleichen stumm / freundlich/ um uns herum, / Ehren geweihten Ort, / Heiligen Liebeshort. (GOETHE, 2007, v. 11844 – 1853).

*Mich dann mir selbst, und meiner eignen Brust / Geheime tiefe Wunder öffnen sich. / Und steigt vor meinem Blick der reine Mond / Besänftigend herüber, schweben mir / Von Felsenwänden, aus dem feuchten Busch / Der Vorwelt silberne Gestalten auf / Und lindern der Betrachtung strenge Lust. (GOETHE, 2004, v. 3232 – 3239).

Me deu saudade de algum buritizal, na ida duma vereda em campim tem-te que verde, termo da chapada. Saudades, dessas que respondem ao vento; saudade dos Gerais. O senhor vê: o remoo do vento nas palmas dos buritis todos, quando é ameaço de tempestade. Alguém esquece isso? O vento é verde. Aí, no intervalo, o senhor pega o silêncio põe no colo. Eu sou donde eu nasci. Sou de outros lugares. Mas, lá na Guararavacã, eu estava bem (ROSA, 2001, p. 306).

A descrição e a contemplação da natureza é o amor concretizado na experiência visual do cenário, que irá proporcionar a experiência interior dos protagonistas. A característica da natureza *naturada* e natureza *naturante*, desenvolvida por Espinosa e comentada nos capítulos anteriores, ajuda a compreender a relação entre amor e eternidade: “Do êxtase eterno ardor, / Férvida união de amor”^{*} (GOETHE, 2007, v. 11854 – 11855); “Brilhe o imortal fulgor / Do astro do eterno amor”^{*} (GOETHE, 2007, v. 11864 - 11865). Fausto comenta sobre essa característica quando quer seduzir Margarida:

Dar-se todo e sentir na alma
Um êxtase que deve ser eterno!
Eterno! sim! – seu fim seria o desespero.
Não, não, sem fim! sem fim!
(GOETHE, 2004, v. 3188 – 3194).

Por sua vez, a relação com a eternidade dá ao amor o poder da criação: “Assim é o onipotente amor / Que tudo cria, tudo opera”^{*} (GOETHE, 2007, v. 11872 e 11873). E, por último, chega a alcançar o etéreo: “E se lhe houvera haurir de cima, / Do amor a graça infinda, / Dele a suma hoste se aproxima / Com franca boa-vinda”^{*} (GOETHE, 2007, v. 11938 – 11941). E é esse amor que irá fazer com que Fausto seja salvo e que possibilita a Margarida, na cena “Cárcere”, clamar por sua salvação: “A ti me entrego, celeste Poder!”^{*} (GOETHE, 2004, v. 4606).

E assim é construído o momento da ascensão da alma de Fausto: as figuras masculinas são as que proclamam e cultuam a imagem da Virgem junto a Margarida. É interessante

^{*}Ewiger Wonnebrand, / Glühendes Lieband (GOETHE, 2007, v. 11854 – 11855).

^{*}Glänze der Dauerstern, / Ewiger Liebe Kern (GOETHE, 2007, v. 11864 - 11865).

^{*}So ist es die allmächtige Liebe, / Die alles bildet, alles hegt (GOETHE, 2007, v. 11872 e 11873).

^{*}Und hat an ihm die Liebe gar / Von oben teilgenommen, / Begegnet ihm die selige Schar / Mit herzlichem Willkommen (GOETHE, 2007, v. 11938 – 11941).

^{*}Gericht Gottes! dir hab'ich mich übergeben! (GOETHE, 2004, v. 4606).

observar que em *Grande Sertão: Veredas* essa estrutura celestial é adaptada por Guimarães Rosa, quando Riobaldo comenta sobre a religião:

Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque. Mas, quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles. Tudo me quieta, me suspende. Qualquer sombrinha me refresca. (...) Olhe: tem uma preta, Maria Leôncia, longe daqui não mora, as rezas dela afamam muita virtude de poder. Pois a ela pago, todo mês – encomenda de rezar por mim um terço, todo santo dia, e, nos domingos, um rosário. Vale, se vale. Minha mulher não vê mal nisso. E estou, já mandei recado para uma outra, do Vau-Vau, uma Izina Calanga, para vir aqui, ouvi de que reza também com grandes meremerências, vou efetuar com ela trato igual. Quero punhado dessas, me defendendo em Deus, reunidas de mim em volta... Chagas de Cristo! (ROSA, 1976, p. 32)

As figuras masculinas (Quelemém e Matias) são os que seguem a religião e levam Riobaldo para esse caminho, e as mulheres são as que têm o poder de elevar a alma de Riobaldo por meio da reza. Guimarães Rosa, de certa forma, compõe esse universo celestial “em terra”, colocando seus personagens sertanejos no mesmo patamar da hierarquia do céu de Fausto⁵³.

Seguindo a forma de uma espiral, as significações do sentimento nessa última cena configuram-se em inúmeras imagens que remetem ao movimento do infinito, ora oscilando para a parte mais baixa de sua esfera, ora para a mais elevada, sem se cristalizar em um único conceito.

As definições, portanto, transitam pelas faces da salvação e da destruição: “De anjos maus limpou-se a arena; / Em vez de ânsias da Geena, / Os feriu amor mordaz, / Até o Mestre-Satanás / Em pungente amor soçobra / Jubilai! findou-se a obra!”* (GOETHE, 2007, v. 11948 – 11953).

Um aspecto que promove a possibilidade de múltiplos significados para a palavra é, como já foi apontado, a forma como Goethe estrutura a cena. Erich Trunz comenta que “a

⁵³ A relação entre as figuras femininas de *Grande Sertão: Veredas* e a cena final de *Fausto II* foi estudada de forma pioneira por Cecília Marks em *Fausto e a representação do Diabo na Literatura. Um estudo comparativo da tradição fáustica em Guimarães Rosa, Thomas Mann e Fiódor Dostoiévski*. Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre. São Paulo, 2012.

*Teufel flohen, als wir trafen. / Statt gewohnter Höllenstrafen / Fühlten Liebesqual die Geister; / Selbst der alte Satansmeister / War von spitzer Pein durchdrungen. / Jauchzet auf! es ist gelungen (GOETHE, 2007, v. 11948 – 11953).

imagem da cena mostra montanha e árvores, eremitas e anjos suspensos, é uma imagem na qual o movimento vertical é especialmente destacado. Aos poucos, a ação se desloca das regiões inferiores para a superior” * (TRUNZ, 2005, p. 730). Essa estrutura do cenário e da reelaboração dos personagens celestiais (uma vez que Goethe utiliza o universo católico sob uma visão inovadora e particular) pode ser vista sob a perspectiva da polaridade dos conceitos. Tendo-se em mente que para o escritor os opostos não são contrários, mas sim polares, é possível compreender que o universo de significado da palavra “amor” também não pode estar fixado em uma única chave. Basta lembrar o diálogo de Sócrates e Agatão, nO *Banquete*, a respeito do que disse Diotima:

Não fiques, portanto, forçando o que não é belo a ser feio, nem o que não é bom a ser mau. Assim também o Amor, porque tu mesmo admites que não é bom nem belo, nem por isso vás imaginar que ele deve ser feio e mau, mas sim algo que está, dizia ela, entre esses dois extremos (PLATÃO, 2006, p. 145).

O final de *Fausto II*, portanto, condensa os vários significados que o amor adquire ao longo da experiência de Fausto e Margarida, que também podem ser reconhecidos em algumas passagens do *Grande Sertão: Veredas*. O caráter transformador que a experiência proporcionou aos heróis foi capaz de mudar o destino do protagonista da tradição fáustica, intercedendo por sua alma, e marcou o destino de Riobaldo, que foi traçado pelo amor.

Nas duas obras que compõem o *corpus* deste trabalho, a figura feminina representa tanto a força desestabilizadora, como a intercessora da salvação. Embora *Fausto II* não seja objeto de estudo, seu final (a última cena, “Furnas montanhosas, Floresta, Rochedo”) retoma, de certa forma, os temas tratados no *Fausto I*, apresentando ao leitor um final diferente da tradição original do mito de Fausto, uma vez que é permitida ao herói a salvação de sua alma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso filosófico-literário em torno do amor teve seu início nos discursos do *Banquete* de Platão, que aborda o tema de seis perspectivas diferentes: Fedro, Pausânias, Erixímaco, Aristófanes (mito do andrógino esférico), Agatão e, por fim, Sócrates que teria sido iniciado nos mistérios de Eros pela sacerdotisa Diotima de Mantinea. Os discursos e

*“Das Bild der Szene zeigt Berg und Bäume, Einsiedler und schwebende Engel, es ist ein Bild, in dem die Vertikal-Bewegung besonders betont ist. Allmählich zieht sich die Handlung von den unteren Regionen in die obere“ (TRUNZ, 2005, p. 730).

discussões presentes na obra trazem características que serviram de base para a representação do amor nas obras literárias. Sócrates discorre da seguinte maneira sobre o modo como o Amor foi concebido:

Quando nasceu Afrodite, banquetavam-se os deuses, e entre os demais se encontrava também o filho da Prudência, Recurso. Depois que acabaram de jantar, veio para esmolar do festim a Pobreza, e ficou pela porta. Ora, Recurso, embriagado com o néctar – pois vinho ainda não havia -, penetrou o jardim de Zeus e, pesado, adormeceu. A Pobreza então, tramando em sua falta de recurso engendrar um filho de Recurso, deita-se a seu lado e pronto concebe o Amor. [...] E por ser filho o Amor do Recurso e da Pobreza foi esta a condição em que ele ficou (PLATÃO, 2006, p. 147 – 148).

A falta, portanto, faz parte da natureza desse semideus e é a mola propulsora das aventuras dos amantes, uma vez que os movimenta na busca da satisfação. O mito de *Tristão e Isolda* apresenta uma nova abordagem desse sentimento relacionando-o com o obstáculo: a falta cria a necessidade, que por sua vez se depara com a impossibilidade de concretização. Rougemont resume essa faceta do amor: “Eles se amam, entre si, mas cada um só ama o outro a partir de si, não do outro. A infelicidade deles alimenta-se assim de uma falsa reciprocidade, máscara de um duplo narcisismo” (ROUGEMONT, 2003, p. 72).

Assim ocorre nas duas obras que compõem o *corpus* deste trabalho. Fausto, quando se encanta por Margarida, sente necessidade de possuí-la e sofre perante a impossibilidade que remonta à aposta feita com Mefistófeles. Riobaldo, por sua vez, vive o dilema entre o querer e a inviabilidade da realização diante do segredo de Diadorim.

Em *Fausto* há uma incessante busca, pois o personagem está sempre um passo à frente, tentando alcançar o futuro, deixando de vivenciar o presente. A tragédia começa com Fausto profundamente insatisfeito com seu conhecimento, depressivo e desgostoso da vida; é a primeira experiência da falta vivenciada pelo protagonista: a aspiração pelo conhecimento. Logo após firmar a aposta com Mefistófeles, ele experimenta, mais precisamente na cena “A cozinha da bruxa”, a falta enquanto desejo erótico.

A partir da visão do espelho até a cena “Cárcere” desencadeia-se uma série de transformações do sentimento. O amor foi capaz de mobilizar e desviar o foco do protagonista, levando-o a refletir sobre suas atitudes perante si mesmo, perante a Natureza e também perante Margarida.

A salvação de Fausto, no final da segunda parte da tragédia, é apresentada de forma inovadora por Goethe, pois destoa da lenda do Fausto de 1587, o que demonstra a forte influência do amor em relação ao destino do protagonista. O amor de Margarida e a figura do

“Eterno Feminino” foram os responsáveis pela mudança de um final punitivo, apresentando a possibilidade de expiação dos pecados.

Em *Grande Sertão: Veredas*, o amor traça o destino do protagonista, como está resumido na Canção de Siruiz. A falta reside na impossibilidade de se declarar a Diadorim, e este, por sua vez, encontra-se impedido de revelar sua verdadeira identidade a Riobaldo. O impasse é que gera a história amorosa, o obstáculo responsável pela experiência do protagonista.

A obra rosiana é, por excelência, labiríntica. Ettore Finazzi-Agrò resume essa característica de *Grande Sertão: Veredas* por meio da mitologia:

E se Astérion, o minotauro, o monstro medonho que mora no centro de todas as encruzilhadas e que é ele mesmo um ser entrecruzado, híbrido de homem e de fera, chega a ser morto por Teseu [...] esta solução, este “corte” fundador, esta de-cisão primária e libertadora permanece impossível em *Grande sertão*, visto que Hermógenes é morto, mas não por Riobaldo, pelo herói presumido e esperado, e sim por outro ser híbrido como Diadorim/Deodorina, aquele/-a que, como Ariana, fornece o fio, a *quicé* da estória-labirinto e que, por sua vez, é morto/-a por mão daquele personagem “grosso misturado – dum cavalo e duma jiboia” (AGRÒ, 2001, p. 70).

A morte de Diadorim, portanto, impossibilitou que a saída do labirinto fosse encontrada. A angústia e a culpa movem Riobaldo a fazer essa longa “sessão psicanalítica” (como afirma Dante Moreira Leite), na tentativa de elaborar o que viveu. O amor teve o poder de fazer com que ele entrasse na guerra e experimentasse, por meio da dor, a transformação interior.

Seguindo a linha da “receita” infalível comentada na cena “Prólogo no Teatro”, as duas obras construíram o caminho da experiência de transformação pelo amor. Por perspectivas distintas, elas trabalharam com a figura feminina como intercessora da salvação. A redenção rosiana pode ser vista em paralelo ao “Eterno Feminino” de Goethe, com características próprias do universo sertanejo e ambíguo de Rosa, onde tudo é e não é. Ao pagar para as “rezadeiras”, Riobaldo parece querer livrar-se da culpa e, assim, sente-se acolhido, porque seu lugar pode estar guardado ao lado do Altíssimo graças a essas mulheres, que apresentam características distintas. Além das “rezadeiras”, também Otacília, a prostituta Nhorinhá ou até mesmo Diadorim parecem cumprir por vezes o papel que na última cena do *Fausto* é desempenhado pelas penitentes e pelas três grandes pecadoras (Maria Aegyptiaca, Mulier Samaritana e Magna Peccatrix).

Já que o bem e o mal, sob a ponto de vista da polaridade, são complementares, o leitor

se depara assim com inquietações, dúvidas, com a experiência em aberto. *Fausto* e *Grande Sertão: Veredas* são obras que não se esgotam em uma leitura, as possibilidades de compreensão são infinitas e, tratando-se de amor, não limitam a possibilidade de abordagem, pois ao leitor se oferecem as mais diversas perspectivas: as canções, a figura feminina, a relação social, a homossexualidade, etc.

O trabalho apresentou algumas possibilidades e deixou outras de lado, uma vez que houve a necessidade de eleger um foco de análise. Partindo de uma retrospectiva histórico-literária do tema tratado pioneiramente no *Banquete platônico*, o estudo investigou as transformações que o amor promoveu nos protagonistas do drama alemão e do romance brasileiro e, ainda, a importância que teve para a formação de Fausto e Riobaldo.

BIBLIOGRAFIA

TRISTÃO E ISOLDA. Trad. Maria do Anjo Braamcamp Figueiredo. Texto integral. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2000.

AGRÒ, ETTORRE FINAZZI- A perfeita imperfeição. Transição e permanência em Grande Sertão: Veredas. In: *Especial Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 2006.

ARRIGUCCI JR, Davi. O Mundo Misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. In: *Novos Estudos/CEBRAP* (40). São Paulo: novembro de 1994, p. 7-29.

ARROYO, Leonardo. *A cultura popular em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1984.

AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971.

BAKHTIN, Mikhail *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAKHTIN, Mikhail *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARRENTO, João (org.): *Fausto na literatura européia*. Lisboa: Ensaio, 1984.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido*. Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR Editor, 2004.

BAUSINGER, Hermann. *Max Lüthi. Das europäische Volksmärchen – Volksmärchen und Volkssagen*. In: *Wirkendes Wort. Deutsches Sprachschaffen in Lehre und Leben*. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann, 12 Jahrgang S.377-379, 1962.

BENJAMIN, Walter. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Trad. Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo; supervisão e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.

_____. O narrador. In *Os pensadores*, vol. XLVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BINSWANGER, Hans Christoph. *Dinheiro e magia: uma crítica da economia moderna à luz do Fausto de Goethe*. Trad. Maria Luiza X. De A.Borges, Trad. dos versos de Goethe Marcus Vinicius Mazzari; prefácio e posfácio “Fausto e tragédia do desenvolvimento brasileiro” por Gustavo H. B. Franco. - Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

BOLLE, Willi. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

BORGES, Maria de Lourdes. *Amor*. Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR Editor, 2004.

- BUSSOLOTI, M. A. F. Marcondes (org). *João Guimarães Rosa – Correspondência com seu tradutor alemão (1958-1967)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2003
- CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: _____ *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades, 2002.
- _____. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: *Vários escritos*. 3ª edição. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 147-180.
- _____. *Tese e Antítese. Ensaio*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.
- CAVALCANTI, Geraldo Holanda. *O Cântico dos Cânticos: um Ensaio de Interpretação através de suas Traduções*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.
- CHAUÍ, Marilena. Sobre o medo. In: Aduauto Novaes. (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CHAVES, Flávio Loureiro. Perfil de Riobaldo. In: *Guimarães Rosa*. Revisão Ivan Santos de Almeida. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.
- CHAMISSO, Adelbert von. *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*. Trad. Marcus Vinicius Mazzari, São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- COUTINHO, Eduardo. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S.A: 1991.
- COUTINHO, Eduardo. Da escova à dúvida. In: *Especial Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 2006.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: Uma introdução*. Tradução: Waltensir Dutra, São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FRANCO, Gustavo H.B. “Uma introdução à economia do *Fausto* de Goethe”. In: BINSWANGER, Hans Christoph. *Dinheiro e magia: uma crítica da economia moderna à luz do Fausto de Goethe*. Trad. Maria Luiza X. De A.Borges, Trad. dos versos de Goethe Marcus Vinicius Mazzari; prefácio e posfácio “Fausto e tragédia do desenvolvimento brasileiro” por Gustavo H. B. Franco. - Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- FREUD, Sigmund. Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud: Volume XVIII: *Além do Princípio do Prazer, Psicologia do Grupo e Outros Trabalhos (1920 - 1922)*. Rio de Janeiro: IMAGO, 1996.
- GALLE, Helmut; MAZZARI, Marcus. *Fausto e a América Latina*. São Paulo: Humanitas, 2010.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do Falso*. Um estudo sobre a ambiguidade em Grande Sertão: Veredas. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

- _____ Metamorfoses da donzela-guerreira. In: *Revista Dialogia*. São Paulo, 2001.
- _____ Mínima mímica. In: MATOS, Edilene et al. *A presença de Castello*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP: Instituto de Estudos Brasileiros, 2003. p. 929-942.
- _____ *Mitológica Rosiana*. São Paulo: Editora Ática, 1978.
- GERSEN, Bernardo. Veredas no Grande Sertão. In: *Guimarães Rosa*. Revisão Ivan Santos de Almeida. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.
- GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade*. Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.
- GIMBER, Arno. Zwischen Dämonisierung und Heiligkeit: Margarete als Kontrastfigur in Goethes *Faust*. In: *Goethes Faust I – zwischen Tradition und Modernität*. Strasbourg: Presses Universitaires, 2010.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *As Afinidades Eletivas*. Tradução Erlon José Paschoal; introdução e notas de Kathrin Holtermayr Rosenfield. São Paulo: Novalexandria, 1998.
- _____ *Fausto - Uma tragédia (Primeira parte)*; Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- _____ *Fausto - Uma tragédia. (Segunda parte)*; Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- _____ *Fausto*. Tradução, Introdução, Glossário: João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999.
- _____ *Os sofrimentos do Jovem Werther*. São Paulo: Editora Hedra, 2006.
- GRIMMELSHAUSEN, Hans Jakob Christoph von, *O aventureiro Simplicissimus*. Trad. Mario Luiz Frungillo. Curitiba: UFPR, 2008.
- HANSEN, João Adolfo. O sertão de Rosa: uma ficção da linguagem. In: *Seminário Internacional Guimarães Rosa*, 2006. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura/Suplemento Literário de Minas Gerais, 2006. v. 1
- HENNING, Hans. Die Entstehungsgeschichte von Goethes Faust-Dichtung. In: *Faust-Variationen. Beiträge zur Editions-geschichte vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. München; K.G.Saur Verlag, 1993.
- HUCKE, Karl-Heinz. *Figuren der Unruhe: Faustdichtungen*. Tübingen: Niemeyer, 1992.
- IRIARTE, Rita. Fausto: A História, a Lenda e o Mito. In: João Barrento (Org.) *Fausto na Literatura Europeia*. São Paulo: Ed. Ensaio, 1984.
- JAEGER, Michael; KOBERG, Roland; STEGEMANN, Bernd; THOMSEN, Henrike (Hg.). *Verweile doch – Goethes Faust heute*. Die Faust-Konferenz am Deutschen Theater und Michael Thalheimers Inszenierungen. Berlin: Henschel Verlag, 2006.

KEHL, Maria Rita. A psicanálise e o domínio das paixões. In: Aduino Novaes. (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

KELLER, Werner. *Johann Wolfgang Goethe. Urfaust, Faust – Ein Fragment, Faust – Eine Tragödie. Paralleldruck der drei Fassungen*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1985.

KUTZENBERGER, Stefan. Europa in Grande Sertão: Veredas/ Grande Sertão:Veredas in Europa. Nova Iorque, Rodopi B.V., 2005.

LAGES, Susana Kampff. *João Guimarães Rosa e a Saudade*. Cotia: Ateliê Editorial, Fapesp.

LEITE, Dante Moreira. *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e Literatura*. São Paulo: Unesp, 2002.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S.A: 1991.

LUKÁCS, Georg. *Goethe und seine Zeit*. Berlim, Aufbau-Verlag, 1950.

LUHMANN, Niklas. *O amor como paixão. Para a Codificação da Intimidade*. Lisboa, DIFEL1991.

MANN, Thomas. *A Morte em Veneza*. Trad. Maria Deling. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

MARLOWE, C. Fausto. São Paulo: Editora Hedra, 2006.

MARKS, Maria Cecília. Fausto e a representação do Diabo na Literatura. Um estudo comparativo da tradição fáustica em Guimarães Rosa, Thomas Mann e Fiódor Dostoiévski. Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre. São Paulo, 2012.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O Léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2001.

MAYER, Mathias. *Natur und Reflexion*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2009.

MAZZARI, Marcus Vinicius. A confissão amorosa do jovem Goethe. In: Maria Augusta Fonseca. (Org.). *Olhares sobre o romance*. São Paulo: Nankin Editorial, 2005, v. 1, p. 51-66.

_____. *Labirintos da Aprendizagem. Pacto fáustico, romance de formação e outros temas da literatura comparada*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

_____. *Romance de formação em perspectiva histórica - O Tambor de Lata de Günter Grass*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

_____. *Natureza ou deus: afinidades panteístas entre Goethe e o "brasileiro" Martius*. In: Estudos Avançados 24 São Paulo: (69), p. 183-202, 2010.

MOURA, Magali dos Santos. *O todo e o fragmento : intersecções entre o Classicismo de Weimar e o Romantismo de Jena*. In: Revista Brasileira de Estudos Germanísticos, Rio de Janeiro, v. VI, p. 52-67, 2002.

MENESES, Adélia Bezerra de. A Paixão na Literatura: do Cântico dos cânticos e dos gregos à poesia contemporânea. In: in *Literatura e sociedade* /Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / Universidade de São Paulo – n.I (1996) -. - São Paulo: USP / FFLCH / DTLLC, 1996, n. 6, pág. 40-62.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Cores de Rosa*. Ensaio sobre Guimarães Rosa. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Matéria Vertente: “Grande Sertão: Veredas” de Guimarães Rosa e o Rio São Francisco*. Campinas, Remate de Males, 2002.

MEYER, Mônica. *Ser-tão Natureza*. A natureza em Guimarães Rosa. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O diabo no imaginário cristão*. Bauru: Edusc, 2002.

NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: *Guimarães Rosa*. Revisão Ivan Santos de Almeida. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.

OSTERKAMP, Ernst. Amor e violência: a natureza de Fausto. In: *Fausto e a América Latina*. São Paulo: Humanitas, 2010.

PASTA, Jr., J. A. O romance de Rosa: temas do Grande Sertão e do Brasil. In: *Novos Estudos – CEBRAP*. Novembro de 1999 (pág 61-70).

PAZ, Octavio. *A dupla chama. Amor e erotismo*. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PÉRET, Benjamin. *Amor Sublime*. Trad. Sérgio Lima e Pierre Clemens. São Paulo: Brailiense, 1985.

PESSANHA, José Américo Motta. Platão: as várias faces do amor. In: Aduato Novaes. (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PLATÃO. *O banquete, ou, Do amor*. Tradução, introdução e notas do Prof. J. Cavalcante de Souza. Rio de Janeiro: DIFEL, 2006.

PRIORE, Mary del. *História do amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2006.

RIBEIRO, Renato Janine. A paixão revolucionária e a paixão amorosa em Stendhal. In: Aduato Novaes. (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo roseano: o amor e o poder*. São Paulo: UNESP, 2004

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSENBAUM, Yudith. A batalha final: Riobaldo na Encruzilhada dos Fantasmas. In: *Literatura e sociedade* /Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / Universidade de São Paulo – n.1 (1996) -. - São Paulo: USP / FFLCH / DTLLC, 1996.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o Romance Moderno. In: *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ROSENFELD, Anatol. *Thomas Mann*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

ROSENFELD, Kathrin H., *O popular e o erudito: lirismo e reflexão na obra rosiana*. In: *Revista Scripta*. Belo Horizonte, v.5 n. 10, p. 199-209, 1º sem.2002.

ROSENFELD, Kathrin H. O pacto fáustico em Grande Sertão: Veredas. In: *Cienc. Let.* N.42 Porto Alegre, 2007.

ROß, Werner. „Vorspiel auf dem Theater“ und „Prolog im Himmel“. *Eine Anleitung zum genauen Lesen*. In: *Wirkendes Wort* Deutsches Sprachschaffen in Lehre und Leben. Pädagogischer Verlag Schwann. Düsseldorf, 12. Jahrgang, S. 237-243, 1962.

ROUGEMONT, Denis de. *História do Amor no Ocidente*. São Paulo: Ediouro, 2003.

SCHÖNE, Albrecht. *Johann Wolfgang Goethe Faust*. Kommentare. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1994.

SCHÜLER, Donaldo. *Eros: dialética e retórica*, São Paulo: Edusp, 1992

SCHMIDT, Jochen. *Goethes Faust, Erster und Zweiter Teil: Grundlagen - Werk - Wirkung*. München: Beck, 2001.

SCHWARZ, Roberto. *A Sereia e o Desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. (2ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.)

SHOEPFLIN, Maurizio. *O amor segundos os filósofos*. Trad. Antonio Angonese. Bauru: Edusc, 2004.

SILVA, Maria Helena Gonçalves da. O Fausto de Goethe. In: João Barrento (Org.) *Fausto na Literatura Europeia*. São Paulo: Ed. Ensaio, 1984.

SOETHE, Paulo Astor. *Ethos, corpo e entorno: sentido ético da conformação do espaço em Der Zauberberg e Grande Sertão: Veredas*. Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor. São Paulo, 1999.

SOUZA, J. Cavalcante de. As grandes linhas da estrutura do Banquete. In: *O Banquete*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2006.

SPONVILLE, André Comte. *Pequeno tratado das grandes virtudes*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

STENDHAL. *Do Amor*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

STRATHERN, Paul. Spinoza em 90 minutos. Trad. Marcus Penchel; consultoria, Danilo Marcondes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

STROBACH, Hermann. *Volkslieder gesammelt von Johann Wolfgang Goethe*. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1982.

TRUNZ, Erich. *Goethe Faust*. Der Tragödie erster und zweiter Teil. München: Beck, 1986.

WISNIK, José Miguel. A paixão dionisiaca em Tristão e Isolda. In: *Os sentidos da paixão*. Organização Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.