

O PACTO NAS VEREDAS-MORTAS: REALIDADE POÉTICA E ESFORÇO DE INTERPRETAÇÃO[∞]

Leonardo Vieira de ALMEIDA¹

RESUMO

No universo plurissignificativo de *Grande Sertão: Veredas*, a força que move o pactário não é apenas a de um sujeito que, em nível semântico, procura a obtenção de um conhecimento ou a superação do humano. Riobaldo, questionando sobre a existência de Deus e do Diabo, faz dessa dúvida o seu gesto pactual. Sob esse aspecto, a aporia impossibilita qualquer resposta ou juízo. O pacto, desse modo, se configura como esforço tradutório. Esforço que procura um possível equilíbrio entre dois pólos: o positivo e o negativo, ambos agenciadores que se expressam como linguagem. Na tentativa de encontrar Deus através do Diabo, ou vice-versa, estabelece-se a ironia. O nada (nonada) é paradoxo por onde se tenta discutir o indiscutível. A “fala” do pactário atinge o limite do círculo hermenêutico para torcê-lo, torná-lo espiral. A possível tradução do pacto fáustico poderia ser travessia. A busca, veículo tradutório e ambivalente de um desejo indeterminado.

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa; Semiótica; Hermenêutica; Pacto fáustico.

ABSTRACT

In the plurissignificative universe of *Grande Sertão: Veredas*, the force that impels the pact maker is not only of a subject that, at a semantic level, seeks the attainment of knowledge or the overcoming of the human being. Riobaldo, questioning the existence of God and the Devil, makes of this doubt his pactual gesture. From this viewpoint, the aporia makes any reply or judgment impossible. The pact configures then itself as a translational effort. Effort that seeks a possible balance between two points: the positive and the negative ones, both agents who express themselves as language. In the attempt to find God through the Devil, or vice versa, the irony is established. The nothing (nonada) is the paradox through which one tries to argue the unquestionable. The “speech” of the pact maker reaches the limit of the hermeneutic circle and then twists it and turn it into a spiral. The possible translation of Faust’s pact could be a crossing. The search, traductory and ambivalent vehicle of an indeterminate desire.

KEYWORDS: Guimarães Rosa; Semiotics; Hermeneutics; Pact of Faust.

Ao abordar a questão do fáustico em *Grande Sertão: Veredas*, faz-se necessário ter em vista uma diferença fundamental entre o personagem que provém do ideário da cultura do ocidente em Goethe, e o que se pode considerar uma “personalidade fáustica”. Como bem salienta Leonardo Arroyo (1984, p. 225), em *A cultura popular em Grande Sertão: Veredas*, “Riobaldo não é nenhum Fausto do sertão desde que vinculado à criação – melhor dito, recriação – de Goethe”. Com agudeza, Arroyo aponta uma falsa vinculação entre o universo letrado de Frankfurt e a cultura popular do sertão roseano. Adquirindo sua primeira feição literária definitiva, a partir da peça teatral de Christopher Marlowe e, posteriormente, assumindo, com Goethe, o caráter de obra representativa do conflito do homem em plena ascensão burguesa na primeira metade do século XIX, o personagem Fausto se afasta, a princípio, da problemática apresentada por Guimarães Rosa em seu romance. Porém, é preciso que se considere o termo “personalidade fáustica”, como característica do homem que, sempre à procura de si, tenta ir além de determinados limites. O adjetivo “fáustico”, derivando modernamente de Goethe, caracteriza a necessidade de um esforço humano como fator de libertação.

Nesse sentido, pode se estabelecer uma análise do suposto pacto realizado por Riobaldo a partir de uma ideologia fáustica. O conflito vivenciado pelo jagunço-filósofo deriva de sua tentativa, sempre irrealizável, de procurar uma solução para os conflitos humanos. É assim que ele imagina uma autêntica comunidade religiosa, fundada no meio dos gerais, onde todos poderiam usufruir uma vida sem maldades e crimes:

Agradeço a João Cezar de Castro Rocha, Ana Luiza Martins Costa, Carlinda Fragale Pate Nuñez e Marcus Alexandre Motta pelos textos e sugestões que muito me auxiliaram a escrever este ensaio.

¹ Doutorando em Literatura Comparada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ.

Às vezes eu penso: seria o caso de pessoas de fé e posição se reunirem, em algum apropriado lugar, no meio dos gerais, para se viver só em altas rezas, fortíssimas, louvando a Deus e pedindo glória do perdão do mundo. Todos vinham comparecendo, lá se levantava enorme igreja, não havia mais crimes, nem ambição, e todo sofrimento se espriava em Deus, dado logo, até à hora de cada uma morte cantar. Raciocinei isso com compadre meu Quelemém, e ele duvidou com a cabeça: – “Riobaldo, a colheita é comum, mas o capinar é sozinho...” – ciente me respondeu (ROSA, 1980, p. 47).

É importante ter em vista a opinião de Quelemém de Góis, ao alertar Riobaldo, após essa possível solução para o problema da barbárie, a respeito do “capinar sozinho”. Tal afirmação neutraliza o que fora anteriormente explicitado: a necessidade de uma sociedade humana pautada na crença comum e na erradicação da maldade. O próprio Riobaldo, que em determinadas ocasiões confirma ser homem de toda fé, ao beber de todas as religiões, entra em conflito com esse ideal utópico. Desse modo, apresenta-se uma das situações inconciliáveis do personagem: o indivíduo, como um problema específico, que não se resolve em si mesmo, e sua aspiração por um denominador pelo qual se possa pautar a harmonia humana².

Tal contradição revela um dos aspectos que sustentam o romance de Guimarães Rosa: a questão do trágico, um dos pontos primordiais do “homem fáustico”. Nessa linha de entendimento, é oportuno lembrar como se desenvolve a condição trágica para Goethe (*Apud* SZONDI, 2004, p. 48): “Todo o trágico baseia-se em uma oposição irreconciliável [*unausgleichbar*]. Assim que surge ou se torna possível uma reconciliação [*Ausgleichung*], desaparece o trágico”.

Reportando-se ao *Fausto*, a concepção goetheana do trágico se verifica do seguinte modo: a oposição irreconciliável parte da coexistência de duas situações que não encontram um denominador comum; de um lado um ser finito, Fausto, que aspira ao conhecimento e à experiência humana absoluta; do outro, a totalidade. O pacto, assinado com o sangue do personagem, requer, antes de tudo, uma mediação com o tempo, única possibilidade de o homem experimentar a sucessão de todas as eras da cultura: a Antigüidade greco-romana, a Idade Média, a Renascença, os tempos da Revolução e do Império, além da tentativa de conciliação do Eterno Feminino³.

O importante a se observar é que Riobaldo não procura, como o Fausto alemão, a totalidade do conhecimento, pautado numa cultura erudita. O sentido trágico de sua busca, segundo uma “ideologia fáustica”, decorre de organizar o caos do universo do sertão, onde os opostos habitam o mesmo espaço. Sendo que a impossibilidade de dar um fim a tal tarefa abrange todos os planos: o anseio fáustico é o de superar tanto a barbárie (seja institucionalizada ou não), delimitar as fronteiras ocupadas por Deus e pelo Diabo, explicar o desejo erótico por um amigo de armas, enfim, consertar a “vida muito misturada”.

Sob esse aspecto, ao se considerar a questão fáustica em *Grande Sertão: Veredas*, faz-se necessário abordar o episódio que, tendo-se em vista tal temática, pode ser entendido como culminante na narrativa, e que serve de eixo central de todas as obras em que se encontra o mesmo problema: a cena do pacto.

No caso de *Grande Sertão: Veredas*, esse momento específico se situa aproximadamente

² Kierkegaard expõe a questão do conflito existencial que, ao procurar ser resolvido nos limites da finitude, frustra o homem na medida em que o eu quer existir por “outrem”: “A reflexão de quase toda a gente prende-se sempre às nossas pequenas diferenças, sem que, naturalmente, se dê conta da nossa única necessidade (porque a espiritualidade está em dar-se conta dela), por isso nada percebem dessa indigência, dessa estreiteza, que é a perda do eu, perdido não porque se evapora no infinito, mas porque se fecha no finito, e porque uma vez dum eu se torna um número, mais um ser humano, mais uma repetição dum eterno zero”. (KIERKEGAARD, 1988, p. 210).

³ João Barrento aponta o caráter de permanente irresolução e abertura dialética do *Fausto* de Goethe. Para o autor, no final do segundo *Fausto* há uma dupla utopia: “uma imperfeitamente realizada – a obra de Fausto –, a outra ainda verdadeiramente utópica. Esta é o ‘Eterno Feminino’, que nos *atrai*, mas não alcançamos, o Eros que constitui o telos último que impulsiona sempre novas buscas. As contradições *não* se resolvem no final deste *Fausto* de Goethe, porque isso seria a negação do próprio espírito fáustico”. (BARRENTO, 1989, p. 219).

no início do terço final do livro, e se desenvolve no lugar conhecido por Riobaldo como Veredas-Mortas. O suposto pacto realizado nesse local está associado, por sua vez, a outra região que, da mesma maneira, é caracterizada, a princípio, com uma cartografia infernal: o Liso do Sussuarão. De certo modo, na tentativa de superar a tarefa antes fracassada de Medeiro Vaz de atravessar o “escampo dos infernos”, é que Riobaldo resolve se dirigir ao ermo maldito. Assim, o episódio nas Veredas-Mortas se constitui como mediador entre dois outros acontecimentos basilares que enfeixam o romance: as travessias do Liso do Sussuarão.

Atendo-me, inicialmente, a abordar os acontecimentos que ocorrem a Riobaldo durante o episódio nas Veredas-Mortas, proponho uma análise mais pormenorizada desta passagem, que considero de suma importância na estruturação da narrativa⁴. Pretendo, assim, sustentar, por meio de um detalhamento lexicográfico e de um exame minucioso do *tópoi* desta cena, a hipótese de se levar em conta as pouco mais de quatro páginas em que ocorre o pacto maligno – a par de todas as suas possíveis interpretações em nível semântico⁵ –, como um momento semiótico⁶: nada que precede a nomeação, e que se pode configurar como um espaço vazio no próprio texto.

O momento do contrato maligno se dá após o encontro de seô Habão e Zé Bebelo no retiro da Coruja, quando Riobaldo escuta e assiste à conversa de ambos, concluindo que o proprietário de terras quer, em verdade, escravizar a população pobre do povoado do Sucruíú, assolada pela bexiga-preta. Depois que seô Habão se despede, transcorre o episódio nas Veredas-Mortas.

Um primeiro ponto a se observar é a repetição do pronome “eu”, que, ao todo, aparece sessenta vezes durante o episódio. A maior concentração do pronome se dá na terceira página, quando Riobaldo se encontra com a “não-existência” do demo: vinte e três vezes. Depois que ele pronuncia por seis vezes o nome do diabo (quatro vezes Lúcifer e duas Satanaz), vai diminuindo gradativamente o uso do pronome “eu”, até por fim desaparecer.

A reiteração do pronome da primeira pessoa se apresenta como um recurso contrapontístico de que se serve o autor: no momento do encontro com o diabo há o reforço da personalidade de Riobaldo, que, afirmando-se continuamente, vai procurando se fortalecer contra a potência do mal. Mas observa-se também, na medida em que há uma predominância da palavra “eu”, a rarefação progressiva dos elementos da natureza. O espaço pelo qual Riobaldo se desloca se caracteriza pela aridez, pelo vazio quase total, caráter próprio de um ermo. As palavras empregadas para designar as Veredas-Mortas não deixam de reforçar essa questão: “quisassa” (terra ruim, de mato baixo e espinhento); “capoeira” (área de mato cuja vegetação anterior foi roçada e/ou queimada para cultivo ou outros fins); “caminho cavado”; “cerrado mato”; “caborés” (corujas dos cerrados); “conacruz” (encruzilhada); “pau-cardoso” (planta que se assemelha a uma palmeira); “capa-rosa” (árvore do

⁴ Igual opinião é sustentada por Elizabeth de Andrade Lima Hazin, que em minucioso estudo genético de *Grande Sertão: Veredas*, chega a dizer: “Sabendo-se que tanto ‘Veredas Mortas’, quanto ‘O diabo na rua, no meio do redemoinho’ relacionam-se diretamente com o pacto feito por Riobaldo, pode-se concluir que esse incidente constituía para o autor o eixo central do romance”. De fato, no processo de gestação do texto, houve um primeiro rascunho, cujo nome era “O diabo na rua, no meio do redemoinho” (posteriormente servindo de epígrafe da obra), e um segundo, “Veredas Mortas”. Só a terceira e última versão receberia o título definitivo de *Grande Sertão: Veredas* (Cf. HAZIN, 1991, p. 82).

⁵ Em nível semântico, pode-se associar a cena do pacto a inúmeras referências literárias em que a questão da ultrapassagem de uma região infernal está ligada à possibilidade de vitória na jornada empreendida pelo herói. Assim, a cena do suposto pacto nas Veredas-Mortas não corresponderia, intertextualmente falando, apenas ao mito de Fausto. Poder-se-ia ler também o episódio tendo-se em vista a épica grega e latina: Ulisses, na *Odisséia*, de Homero, chama a si figuras infernais para saber a respeito do melhor caminho para se chegar a Ítaca. Enéias, na *Eneida*, de Virgílio, chegando a Cumes, consulta a Sibila, e depois se dirige ao Orco. Orfeu, do mesmo modo, realiza a catábese infernal, na esperança de salvar Eurídice. Nos romances de cavalaria do ciclo arturiano os heróis precisam atravessar uma região de sombras, dominada pelo mal, para atingir seus objetivos.

⁶ Para E. Benveniste, em “Sémiologie de la langue” (*Semiótica* 1/2 1969), investe-se a língua de uma dupla significância: semiótica e semântica: “O semiótico designa o modo de significância que é peculiar ao *signo* lingüístico e que o constitui como unidade.” “Com o semântico, penetramos no modo específico de significância gerado pelo *discurso*... A ordem semântica identifica-se com o universo do discurso” (KRISTEVA, 1976, p. 242).

cerrado, sob cuja copa fica uma área vazia, redonda e vermelha, onde nada cresce, nem capim nem mato; e costuma-se dizer que o diabo dança debaixo dela)⁷.

É num lugar ocupado pela noite e pelo silêncio (só interrompido pelos sons de alguns animais) que Riobaldo, em completa solidão, tenta se afirmar pela recorrência à palavra, ao pronome pessoal eu. Enquanto as formas que o envolvem se desfazem em sombras, o personagem aguarda o encontro com o diabo, que não deixa de ser o outro, o “Ele”. Mas a entidade maligna, esse outro, seria uma realidade corpórea, mal encarnado, ou os próprios “crespos” do Tatarana? A noite se apresenta como o lugar do não-expresso, do frio que envolve o corpo do Urutú-Branco. Por sinal, faz-se necessário salientar a associação do frio ao pacto maligno ou à figura de Lúcifer na literatura do ocidente. No romance de Thomas Mann, *Doutor Fausto*, o autor recorre inúmeras vezes, no episódio do pacto maligno em Palestrina, a palavras e expressões que denotam o frio e a noite que envolvem Adrian Leverkühn: “tiritasse”, “estremece”, “calafrio”, “frio de rachar”, “escuro”, “anoitecer”, “golpe de frio cortante”, “inverno”, “ar gélido”, “resfriado”, “agasalho”, “penumbra”, “roupas quentes”, “dentes batem”, “sopro gélido”, “dias de *tramontana*”, “cobertor de viagem”, “espalhando frio”, “fonte do frio”, “jato gélido”, “correnteza glacial”, “tiritando de frio”, “frio gélido”, “vento extremamente glacial”, “frígida”, “esfriamento total”, “frigidez”, “frio glacial” (MANN, s/d, p. 261-293). Do mesmo modo, no Canto XXIV do “Inferno”, Dante nos mostra o nono círculo (a Judeca) como um local ocupado pelo vento gélido que provém do bater das asas de Satã. Os condenados ao suplício encontram-se “embutidos no gelo”, torturados pelo anjo caído⁸. As Veredas-Mortas, envoltas pelo esvaziamento progressivo do ambiente e pelo frio noturno, parecem se configurar, por sua vez, como uma rasura no corpo do texto: o fim do entardecer encerra Riobaldo e o próprio campo semântico num lugar de escoamento de sentidos⁹.

Momento em que o personagem busca forças que o tirem da indecisão, mas também o instante que antecede o irromper da fala, ou da linguagem. O próprio Riobaldo não encontra sequer uma razão que explique o porquê de ter escolhido este preciso lapso de tempo para se dirigir às Veredas-Mortas. Pois, como ele diz, qualquer tempo deve ser propício para o pacto:

Agora, por que? Tem alguma ocasião diversa das outras? Declaro ao senhor: hora chegada. Eu ia. Porque eu estava sabendo – se não é que fosse naquela noite, nunca mais eu ia receber coragem de decisão. Senti esse intimado (ROSA, 1980, p. 316).

Ao mesmo tempo em que ele afirma que todas as ocasiões devem servir para a realização do contrato, diz também que não tem certeza de onde provém essa vontade, como se intimado por uma força além de si mesmo.

Essa última passagem serve como exemplo do modo como Guimarães Rosa dissemina no texto proposições que não admitem soluções racionais. Em “Aletria e Hermenêutica”, primeiro prefácio ao *Tutaméia*, o autor, propondo a literatura como um meio de escanchar os planos da

⁷ Quanto ao significado das palavras assinaladas, servi-me da obra de Nilce Sant’Anna Martins, *O léxico de Guimarães Rosa*, e do *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Para o significado de “capa-rosa”, consulte a tese de Elizabeth de Andrade Lima Hazin, *No nada, o infinito: da gênese do Grande sertão: veredas*, p. 280, onde consta anotação de Guimarães Rosa, durante sua excursão a Minas, entre 3 e 13 de dezembro de 1945, contida nas vinte primeiras páginas da pasta E26, que se encontra no Arquivo do autor, no IEB.

⁸ Não deixa de ser importante destacar que, após saírem do nono círculo e alcançarem uma ilha, próxima ao Monte do Purgatório, Dante e Virgílio encontram os primeiros sinais da madrugada: “A dulcíssima cor da oriental/ safira, a se espalhar naquele instante,/ desde a linha da esfera matinal”. Daí se pode inferir mais uma referência intertextual que diz respeito à questão da ultrapassagem de uma região do inferno, sendo que esta ocorre na mudança da noite para o amanhecer (Cf. ALIGHIERI, 1976, p. 326).

⁹ Maurice Blanchot aproxima o lugar da inspiração que precede à obra literária a um espaço noturno: “A *outra* noite é sempre o outro, e aquele que o ouve torna-se outro, aquele que se aproxima distancia-se de si, não é mais aquele que se acerca mas o que se distancia, que vai daqui, de lá. Aquele que, entrado na noite, intrepidamente busca caminhar para a sua intimidade mais profunda, para o essencial, num dado momento ouve a *outra* noite, ouve-se a si mesmo, ouve o eco eternamente repercutido de sua própria caminhada, caminhada na direção do silêncio, mas o eco é-lhe devolvido como a imensidade sussurrante, rumo ao vazio, e o vazio é agora uma presença que vem ao seu encontro” (BLANCHOT, 1987, p. 169).

lógica, em busca de “mágicos novos sistemas de pensamento”, apresenta alguns exemplos dos koan do Budismo *Zen*, apontando o zenista como aquele que procura atingir a iluminação, o *Satori*, “estado aberto às instituições e reais percepções”. Como exemplo de um koan, Rosa (1985, p. 12) nos fornece a seguinte adivinha abstrata: “‘Atravessa uma moça a rua; ela é a irmã mais velha, ou a caçula?’”. Ou ainda: “*Mas, na mesma botada, puja a definição de ‘rede’: – ‘Uma porção de buracos, amarrados com barbante...’ – cujo paradoxo traz-nos o ponto de vista do peixe*” (ROSA, 1985, p. 14).

Esse último exemplo remete, como diz Rosa, ao “motivo lúdico”, que foge a uma lógica imanente. Para o autor, a adivinha e a anedota servem, pela etimologia e pela finalidade, como instrumentos de análise na poesia e na transcendência. Ambas se prestam à prática da arte, agindo como catalizadores do alegórico e do não-prosaico.

Antes de chegar à fórmula dos koan, Guimarães Rosa discorre sobre o problema do erro absoluto proposto por Hegel, ao qual contrapõe uma série de exemplificações que procuram captar as malhas do incognoscível. Um desses exemplos concerne ao modo como um sujeito tenta explicar o que é o telégrafo-sem-fio:

- “Imagine um cachorro *basset*, tão comprido, que a cabeça está no Rio e a ponta do rabo em Minas. Se se belisca a ponta do rabo, em Minas, a cabeça, no Rio, pega a latir...”
- “E é isso o telégrafo-sem-fio?”
- “Não. Isso é o telégrafo com fio. O sem-fio é a mesma coisa... mas sem o corpo do cachorro” (ROSA, 1985, p. 9).

Esta proposição constitui o que, para Rosa, se constrói a partir de uma seqüência de operações subtrativas para se chegar a um nada *residual*, ou seja, a definição bergsoniana contra o nada *absoluto*, ao qual o escritor demonstra com mais um exemplo: “O nada é uma faca sem lâmina, da qual se tirou o cabo” (ROSA, 1985, p. 10).

O episódio das Veredas-Mortas, como momento específico em que há a invocação de Lúcifer, pode se caracterizar por esse aspecto delineado por Guimarães Rosa. Nesse sentido, o demônio, um dos elementos fundadores do romance, tanto pode ser analisado numa acepção filosófica ou teológica - uma corporificação externa ao homem, ou um dilema oriundo do livre-arbítrio, a liberdade em se praticar o mal - como um problema enraizado na própria linguagem: dar voz à potência maligna seria, também, invocar a fala, dizer ambíguo, enganador.

Sob esse ponto de vista, vale ressaltar o valioso trabalho de João Adolfo Hansen, *O o: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. Neste livro, o autor considera tanto o diabo como o episódio nas Veredas-Mortas como problemas de linguagem, como ele diz:

No momento mesmo do pacto, invocado, não comparece existente; mas o silêncio, a ausência mesma indicam, para Riobaldo, o sentido de sua presença e existência. Riobaldo designa o (não)-ser através das negativas, retomada de “Nonada” (HANSEN, 2000, p. 90).

O “Nonada”, abertura do romance, “não nada”, encontra-se disseminado ao longo das quase quinhentas páginas da narrativa, constituindo-se como um tema que se vincula, como se refere Augusto de Campos, em “Um lance de ‘dês’ no Grande Sertão”, ao processo marllarmeano encontrado em seu “Um lance de dados já mais abolirá o acaso”. Campos (1983, p. 323) se refere particularmente à palavra *penultième* do poema, “onde a segunda sílaba vale também como o substantivo NUL”, nenhum. Do mesmo modo, o nonada se multiplica em diversos níveis de *Grande Sertão: Veredas*, seja por meio da palavra “nada” (prônimo indefinido, advérbio, substantivo masculino), do pronome indefinido “nenhum” ou do advérbio “não”, como no seguinte trecho:

- “Pois é, Chefe. E eu sou nada, não sou nada, não sou nada... Sou a coisinha nenhuma, o senhor sabe? Sou o nada coisinha mesma nenhuma de nada, o menorzinho de todos. O senhor sabe? De nada. De nada... De nada...” (ROSA, 1980, p. 266).

Além dessa referência ao “nonada”, mediante a proliferação de palavras iniciadas pela letra “n”, há outro tipo de recurso para se designar o termo que abre o romance, a utilização de palavras começadas com “d” ou o prefixo de-, no sentido de oposição, negação ou falta, e ainda separação, afastamento. Neste caso, o demo pode ser encarado como uma das próprias designações do nonada, já que ele é o “Que-Não-Existe”. Mas o d também se liga a Deus, contraparte do demônio, cujos atributos muitas vezes se confundem com o princípio maligno, como no seguinte trecho, no episódio das Veredas-Mortas: “Eu queria ser mais do que eu. Ah, eu queria, eu podia. Carecia. ‘Deus ou o demo?’ – sofri um velho pensar” (ROSA, 1980, p. 318). Ou ainda: “Ah, ri; ele não. Ah – eu, eu, eu! ‘Deus ou o Demo – para o jagunço Riobaldo!’ “ (ROSA, 1980, p. 319). De fato, o Tatarana se dirige ao lugar do pacto para firmar um acordo com o maligno e executar o bem, ou seja, através do demônio vencer os *Judas* e consumir o possível amor erótico com Diadorim. No entanto, ao não ter certeza se o contrato irá nutri-lo de forças advindas de Deus ou do Diabo, as fronteiras entre bem e mal permanecem sem delimitação. O demônio age por intermédio de Deus, como pode ser observado na história de Jó, no prólogo do céu, motivo também presente em Goethe? Ou o demo, a afirmação de uma potência maligna parte do próprio íntimo de Riobaldo? Afinal, recorrendo inúmeras vezes ao pronome “eu” no momento das Veredas-Mortas, o personagem salienta uma outra possível interpretação para o pacto: o encontro pode ser entendido como uma tentativa de fortalecer a si próprio, sendo o demo apenas os “crespos” do Tatarana.

A impossibilidade de uma interpretação categórica agindo em três vertentes – o demônio como entidade concreta, que é invocado como força independente do homem; o mesmo princípio, sendo que a dúvida que se estabelece entre a ação mútua de Deus e do Diabo não se resolve; e, por fim, o demo como uma das faces do próprio íntimo de Riobaldo – configura o que posso chamar de nó central do episódio. A partir deste nó se desenvolvem outras situações sem possibilidade de uma resolução lógica, como se pode observar nas seguintes passagens:

Adjaz o campo, então eu subi de lá, noitinha – hora em que capivara acorda, sai de seu escondido e vem pastar. Deus é muito contrariado. Deus deixou que eu fosse em pé, por meu querer, como fui (ROSA, 1980, p. 316).

Primeiro, eu era que dava a ordem. E ele vinha para supilar o ázimo do espírito da gente? Como podia? Eu era eu – mais mil vezes – que estava ali, querendo, próprio para afrontar relance tão demarcado. Destes meus olhos esbarrarem um ror de nada (ROSA, 1980, p. 317).

Decidi o tempo – espiando para cima, para esse céu: nem o setestrêlo, nem as três-marias, - já tinham afundado; mas o cruzeiro ainda rebrilhava a dois palmos, até que descendo. A vulto, quase encostada em mim, uma árvore mal vestida; o surro dos ramos. E qualquer coisa que não vinha. Não vendo estranha coisa de se ver (ROSA, 1980, p. 318).

Voz minha se estragasse, em mim tudo era cordas e cobras. E foi aí. Foi. Ele não existe, e não apareceu nem respondeu – que é um falso imaginado. Mas eu supri que ele tinha me ouvido. Me ouviu, a conforme a ciência da noite e o envír de espaços, que medeia. Como que adquirisse minhas palavras todas; fechou o arrocho do assunto. Ao que eu recebi de volta um adejo, um gozo de agarro, daí umas tranqüilidades – de pancada. Lembrei dum rio que viesse adentro a casa de meu pai. Vi as asas, arqueei o puxo do poder meu, naquele átimo. Aí podia ser mais? A peta, eu querer saldar: que isso não é falável. As coisas assim a gente mesmo não pega nem abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagrado. Absolutas estrelas! (ROSA, 1980, p. 319).

No primeiro caso já se distingue a situação paradoxal: ou Riobaldo se dirigiu às Veredas-

Mortas por vontade própria ou foi Deus que o incitou a tal atitude? Mas como pode alguém ir por seu querer e ao mesmo tempo por vontade de Deus? No segundo exemplo, Riobaldo diz que irá afrontar um “relance tão demarcado”. A princípio, se entende que haverá uma presença especificamente marcada no espaço, visível, mas logo ele afirma que seus olhos irão esbarrar diante do nada. Por sinal, como os olhos podem perceber que estão diante do vazio? Na passagem seguinte se verifica o mesmo problema: algo não vem; ao mesmo tempo não se vê o que é “coisa de se ver”. Por fim, o último trecho destacado é elucidativo não só destas passagens que se configuram como proposições não racionais, mas aponta para um dos aspectos da hipótese sugerida por mim inicialmente: enfrentar o episódio nas Veredas-Mortas, além de todas as suas conotações semânticas, como uma realidade poética, atendo-se à camada semiótica do texto.

Pode-se notar que, se o diabo não existe, apesar disso Riobaldo afirma que a suposta entidade maligna o ouviu. Tal fato se dá, como o personagem mesmo diz, “conforme a ciência da noite”. Além disso, Riobaldo aponta para a questão de que o demo adquiriu todas as suas palavras, e, em troca, lhe retribuiu com um adejo, ou bater de asas. O mais importante a notar é que este acontecimento ocorre imediatamente após o futuro chefe Urutú-Branco invocar o nome de Lúcifer. Aliás, Lúcifer provém da expressão latina *Lux-Fert*, “o que leva a luz”, ou seja, o que encaminha a legião de demônios. Mas este nome também pode ser identificado com a “estrela da manhã”, dado o esplendor de sua presença (COUSTÉ, 1996, p. 272). Depois que Riobaldo o invoca, a luz, de fato, começa a surgir, o dia está amanhecendo. Ao mesmo tempo, o que até então eram trevas, ausência de qualquer elemento visível, vai-se compondo de elementos da natureza: a “garôa da madrugada”, os “buritis”, o “pano d’água, a “claridadezinha das estrelas”, o “bebedouro de veados e onças”, um “pé de breu-branco”, uma “meleira de abelha aratim”.

A questão a se observar é como se desenvolve o episódio nas Veredas-Mortas até o instante preciso em que Riobaldo invoca Satanaz, marcado pelo progressivo esvaziamento do ambiente. No momento em que o Tatarana se prepara para dar nome à entidade maligna, ele se encontra envolvido por uma treva absoluta. Também o silêncio perfaz a ausência de qualquer elemento. No centro do ermo maligno, Riobaldo atinge um espaço ocupado pelo vazio, aguardando a manifestação de Lúcifer. Mas, se o próprio nome Veredas-Mortas representa a morte das veredas, o ermo que, em meio ao sertão, é o local onde o pactário se dirige para realizar o contrato, há que se levar em conta um outro nível de interpretação. Já que o romance se alicerça a partir de duas camadas, o nível semântico e o nível semiótico, as Veredas-Mortas podem se constituir como a morte das próprias veredas do texto, ou seja, como o espaço de vazio e silêncio, o ermo noturno, lugar que precede a própria nomeação. Invocar o *Que-Diga*, seria, então, convocar a fala.

A associação entre um espaço de ausência e a criação poética já foi assinalada por Maurice Blanchot, em sua obra *O espaço literário*, de 1955. Sua análise do poema de Mallarmé, “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”, é bastante pertinente para minha análise do pacto nas Veredas-Mortas. Como se sabe, seu mais famoso poema é considerado o precursor da poesia concreta em seu projeto do livro “absoluto”. A experiência do poeta francês, em “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”, corresponde à realização de uma linguagem que coincide com o seu próprio desaparecimento. Em outras palavras, sua fala deve corresponder, em aparência, àquilo que desapareceu. Deve ser “o imaginário, o incessante e o interminável” (BLANCHOT, 1987, p. 38). Ou seja, precisa atingir o ponto da própria ambigüidade.

O poema de Mallarmé assume como caráter fundamental a correspondência entre forma e conteúdo. Tal correspondência não é apreendida somente no nível dos significantes, mas a própria disposição das palavras na folha de papel traduz, de maneira icônica, aquilo que os signos lingüísticos parecem transmitir. Assim, num dos trechos da obra, há a referência a uma “pluma solitária perdida”, presa ao “gorro da meia-noite” do “príncipe amargo do escolho”. Como aponta Haroldo de Campos, no ensaio “Lance de olhos sobre Um lance de dados”, a “pluma solitária” é, “ao mesmo tempo, a pena do autor, instrumento da obra” (CAMPOS, 2002, p. 187). O crítico também destaca que a disposição geral deste fragmento compõe sutilmente:

(...) o ideograma-figuração de um gorro (bloco à direita de quem lê) ornado de uma pluma (linha isolada “pluma solitária perdida”, na página à esquerda do leitor, onde predomina o branco; linha esta que parece

prender-se ao corpo gráfico mais compacto do “gorro” pelo elo da palavra “salvo”, próxima à dobra-divisora-de-águas da página (CAMPOS, 2002, p. 188).

Não dispondo, como Mallarmé, dos espaços em branco da página para transmitir de maneira icônica o próprio enunciado, Guimarães Rosa se serve, na maior parte das vezes, do recurso da melopéia, de modo a construir, sonoramente, autênticos ideogramas fonéticos. O seguinte trecho, que se segue logo após Riobaldo pronunciar pela primeira vez o nome de Lúcifer, é um bom exemplo dessa questão:

Não. Nada. O que a noite tem o vozeio de um ser-só – que principia feito grilos e estalinhos, e o sapo-cachorro, tão arranhão. E que termina num queixume borbulhado tremido, de passarinho ninhante mal-acordado dum totalzinho sono (ROSA, 1980, p. 319).

Rosa procura, mediante determinado tipo de procedimento, dar voz à potência da noite. Após gritar “Lúcifer! Lúcifer!...”, Riobaldo constata o silêncio, pois o demo não lhe responde. A referência ao nonada ressurgue mais uma vez, nas duas palavras iniciais do parágrafo. Porém, ao mesmo tempo, este vazio é preenchido com os ruídos que, advindos do silêncio da noite, partem dos grilos, estalinhos e do sapo-cachorro, e terminam no queixume de um pássaro que mal desperta do sono. As aliterações provêm, inicialmente, das palavras terminadas na partícula diminutiva -inho: “estalinhos”, “passarinho”, “totalzinho”. A sílaba final de “passarinho” também compõe uma aliteração com a segunda sílaba de “ninhante”, -nhan. Tal uso da aliteração procura traduzir, de certo modo, os próprios ecos que se ouvem à noite, num lugar descampado. Mal, de “mal-acordado”, ecoa com a segunda sílaba de “totalzinho”. Além das aliterações já referidas, a disposição das palavras da última frase traduz o próprio despertar do pássaro, iniciado com o acento nas sílabas tônicas: -mi, -xu, -lha, -ri, -nhan, -da; e que termina numa espécie de decrescendo sonoro, com a incidência em -inho, de “totalzinho”, e o som átono de “sono”. A passagem se constitui, basicamente, como o desenho fônico de um bocejar, que se inicia de forma grave e sucessivamente vai silenciando.

Esse exemplo de um ideograma melódico, realizado com frequência por Guimarães Rosa, pode ser observado igualmente no poema “Mattina”, de 1917, do poeta hermético italiano Giuseppe Ungaretti: “M’illumino/ d’immenso”¹⁰. O surgir do sol é percebido na própria cadeia sonora composta por palavras que, do modo como se encontram dispostas, representam melodicamente o surgimento apoteótico do astro diurno. A melopéia converge, na palavra “immenso”, para uma abertura que ecoa mesmo após o fim do poema.

Nessa linha, faz-se necessária a referência a outro texto de Guimarães Rosa que, de forma semelhante ao apontado no episódio nas Veredas-Mortas, trata do problema de se conjugar forma e conteúdo, em que a linguagem acompanha, semioticamente, a semântica do texto. Trata-se do conto “Meu tio, o Iauaretê”, do livro *Estas estórias*, publicado em 1969. Haroldo de Campos, no ensaio “A linguagem do Iauaretê”, observa que, neste conto, a prosa incorpora o “momento mágico ou da metamorfose”: “Então, não é a estória que cede o primeiro plano à palavra, mas a palavras que, ao irromper em primeiro plano, configuram o personagem e a ação, devolvendo a estória” (CAMPOS, 1983, p. 575-576). Este longo monólogo-diálogo aborda a visita de um caçador de onças à cabana de um onceiro, perdida na solidão dos gerais. O diálogo no texto é pressuposto, dado que o discurso do visitante é construído de forma implícita, pelas perguntas e respostas do personagem-título¹¹. Após contar inúmeros casos de caçadores e onças, o interlocutor vai se transformando, aos olhos do visitante, numa onça. Tal processo é, do mesmo modo, acompanhado no nível da linguagem. A metamorfose se dá de maneira isomórfica, a fala do homem-onça estiliza-se em fragmentos fônicos,

¹⁰ Devo esse exemplo a João Cezar de Castro Rocha. (Cf. UNGARETTI, 2003, p. 126).

¹¹ Nesse sentido, é válido lembrar que o diálogo entre Riobaldo e o senhor é estruturado de maneira semelhante ao do conto “Meu tio, o Iauaretê”.

que ecoam como um rugido, até o lamento final, quando, ao receber um tiro de revólver de sua pretensa vítima, apavorada por seu fim iminente, o Iauaretê vai desfalecendo¹².

Ao destacar esses exemplos, constata-se que a hipótese inicial, a de considerar o episódio nas Veredas-Mortas, entre os diversos níveis de interpretação, como um problema inerente à própria linguagem, adquire maior consistência. Tal conclusão pode ser também sustentada pelas palavras de Guimarães Rosa, quando, durante a entrevista a Günter Lorenz, explica o que lhe sucedia quando se dispunha a escrever seus livros: “*Mich reitet auf einmal der Teufel*” (“De repente o diabo me cavalga”) (ROSA, 1983, p. 71).

Rosa aproxima o momento inspirador a um instante demoníaco, em que o diabo assume, de certa forma, o poder das palavras¹³. Como já pudemos observar, o próprio Riobaldo, após invocar o nome de Lúcifer, chega a dizer: “Como que adquirisse minhas palavras todas; fechou o arrocho do assunto” (ROSA, 1980, p. 319). Se o demo, o *Que-não-existe*, assume sua existência na medida em que Riobaldo questiona-lhe o caráter indiscernível de sua ausência - mediante a seqüência de operações subtrativas, que se constituem como uma definição por extração, chegando a um nada residual – pode-se considerar que as Veredas-Mortas, lugar de pertença da encarnação maligna, se investe de uma mesma característica. Sob esse aspecto, uma das leituras possíveis para o pacto fáustico seria a de que ele pressupõe, no campo semântico/semiótico, o próprio ato de pactuar, na medida em que este, ao não ser apreendido apenas por uma simples operação hermenêutica, prevalece enquanto gesto que não esgota o preenchimento de sentido. Ao tentar preencher o vazio por meio da fala, do artifício cético, Riobaldo convoca o gênio maligno da linguagem¹⁴. E quem pode ser, de fato, esse gênio maligno: Deus, o demônio? Riobaldo parece assinalar ainda mais a impossibilidade de se chegar a uma resposta última para o momento nas Veredas-Mortas, quando diz: “A peta, eu querer saldar: que isso não é falável. As coisas assim a gente mesmo não pega nem abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagrado, absolutas estrelas” (ROSA, 1980, p. 319).

Assim, as Veredas-Mortas podem se aproximar, tal qual o demônio, a uma tradução do próprio “O”¹⁵, do nonada, que, a partir de sua ausência, assume a posse de todos os possíveis sentidos que se lhe atribuem, sem que os mesmos configurem um caráter definitivo. É justamente através do suposto pacto que Riobaldo procura, em certa medida, controlar a potência do indeterminado. Tarefa, a princípio, sem promessas de resolução, pois, antes mesmo de se retirar do ermo maldito, o futuro

¹² Haroldo de Campos sugere uma aproximação entre o processo de zoomorfização da prosa no conto de Guimarães Rosa com a passagem do *Finnegans Wake*, de James Joyce, em que o escritor irlandês insere, na trama lingüística, nomes de animais e insetos, referências trocadilhísticas aos contos de Grimm e à Arca de Noé, etc. Trata-se de uma descrição do entardecer, na qual Joyce procura dar voz aos sons animais do prenúncio da noite, da qual cito um fragmento: “Escurece, tingetinto, nosso furnambulesco mundanimal. Lamalaguna, aquela, à beira-rotta, é montada pela onda. Avemaréa. Somos circunvelopardos pela obscuridade. Homens e bestas friam. Desejo de não fazer nada, nemnada. Só lá. Zoono bom. Séc, surd, sobr’ulha, zazer, pss, sus pira rr. Ah. Onde se esconde nossa altanobre salve esposetirpe? A louca da família está lá dentro. Haha, ZoÓsim, onde está ele. Em casa, que pena. Com Nancy Nana. Travetsétséiro. Cão correu no milharal. Cão? Não?” (CAMPOS, 1983, p. 578-579).

¹³ Essa relação de proximidade entre o demônio e a inspiração artística não é, de nenhum modo, estranha à literatura. A célebre expressão “A mais bela armadilha do diabo é persuadir-nos de que ele não existe”, de Charles Baudelaire, em *As Litanias de Satã*, age como uma resposta àqueles que querem buscar os progressos do Iluminismo. O autor de *As flores do mal* assume Satã como referência emblemática para a poesia: “Satã é o mais perfeito tipo de Beleza viril”; “Meu caro Belzebu, eu te adoro”, ainda em *As Litanias de Satã*. Seguindo a proposta de Baudelaire, Rimbaud dedica ao diabo *Une saison en enfer (Uma temporada no inferno)*, em que se descreve, enquanto escritor, como campo de guerra entre forças divinas e demoníacas. Lautréamont, pseudônimo de Isidore Ducasse, autor de *Les Chants de Maldoror (Cantos de Maldoror, 1868-1869)*, afirma que é preciso enfrentar o mal sob suas formas mais terríveis e que o diabo é uma marca do gênio (Cf. MUCHEMBLED, 200, p. 259).

¹⁴ Quanto à aproximação entre a fala de Riobaldo e o gênio maligno de Descartes recomendo a leitura de meu artigo “O prólogo no Grande Sertão”, *Revista Letra*, UFRJ (no prelo).

¹⁵ O “O”, uma das inúmeras designações para o diabo em *Grande Sertão: Veredas*, é analisado exaustivamente por João Adolfo Hansen. Segundo o autor: “A flutuação dos nomes para o Diabo, sua pluralização não passam de uma operação de apagamento do mesmo através do paradoxo da predicação de qualidades como ser e (não) – ser: que se evidencia nesse artigo ‘O’ de sua designação, indicando-o como indivíduo determinado e próprio e, simultaneamente, nos nomes que predicam seu ser e (não) – ser. O diabo é não-ser: esvaziamento contínuo no enchimento contínuo, nonsense” (HANSEN, 2000, p. 89).

chefe dos jagunços chega a dizer: “Porque a noite tinha de fazer para mim um corpo de mãe – que mais não fala, pronto de parir, ou, quando o que fala, a gente não entende. Despresenciei. Aquilo foi um buracão de tempo” (ROSA, 1980, p. 319).

Além do fato de relacionar a noite a um “corpo de mãe”, o que confere ao episódio o caráter não só de um momento de ausência, mas também de criação, ou ainda, de renascimento, Riobaldo aponta mais uma vez para a incapacidade de se apreender um sentido definitivo para seu gesto. Aqui também se observa que, além do recurso à melopéia, outro procedimento importante em Rosa é o uso da fanopéia. Segundo este princípio, que precede a logopéia, as coisas se apresentam antes que o sentido incida sobre elas. Ou ainda, os sentidos, se procuram incidir sobre as mesmas, não esgotam suas possibilidades nem se anulam. Convivem no mesmo espaço, sem que o mesmo se delimite por apenas um deles¹⁶.

Tal problema pode ser ainda mais bem exemplificado pela palavra “Despresenciei”. Ao acrescentar ao verbo “presenciei” o prefixo “des-”, Guimarães Rosa opera uma multiplicação de sentidos que caracterizam uma vez mais o problema do indeterminismo. A partícula “des-” tanto pode exprimir oposição, negação ou falta como separação, afastamento; aumento, reforço, intensidade. Portanto, ao assumir que “despresenciou”, Riobaldo negou sua presença, afastou-se de si mesmo, ou, por outro lado, reforçou sua identidade? Se o “Despresenciei” se segue à afirmação de que a noite se fez para o personagem como um corpo de mãe, pronto para parir, e, ao mesmo tempo, tal assertiva provém de um espaço vazio, noturno, morto, como são as Veredas-Mortas, observa-se que este verbo expressa tanto a morte como o renascimento.

O próprio símbolo que “encerra” o romance, a *lemniscata*, pode ser associado a esse duplo aspecto do pacto fáustico. Francis Utéza, em *JGR: metafísica do Grande Sertão*, relaciona o oito invertido à circulação perpétua do *Solve et Coagula*, o comércio hermético onde há a dissolução dos sólidos e a condensação dos fluidos. Utéza considera que o nó existente no centro desse hieróglifo representa, “ao mesmo título da cabeça da serpente Uroboro, o ponto de equilíbrio em que se reabsorvem todas as oposições” (UTÉZA, 1994, p. 422).

Por sinal, o símbolo urobórico potencializa o episódio nas Veredas-Mortas, pois, logo após a invocação de Lúcifer, Riobaldo, percebendo o romper da aurora, experimenta um frio que ele considera jamais ter sentido em toda sua existência. No território da morte, ocupado pelas supostas forças do demo, o personagem passa por um processo semelhante ao renascimento. As Veredas-Mortas congregam a morte e a vida, a noite e o dia que nasce, o silêncio e a irrupção da fala. O espaço ocupado pelo “O”, se de início representa o vazio em que Riobaldo precisa penetrar para encontrar forças que o levem a uma possível vitória contra as hordas dos *Judas*, abre-se, após se romper o silêncio da noite, para o progressivo preenchimento da natureza.

E será por meio do contrato com o demo, que a travessia do Liso do Sussuarão se tornar possível. Fato importante a se notar é que, tanto as Veredas-Mortas quanto o escampo infernal são lugares caracterizados pela ausência. O Liso não possui nem excrementos nem pássaros, é um deserto infernal que não permite o término de sua travessia, já que antes que se atinja o seu extremo, todos os jagunços do bando serão mortos ou pela doença, pela sede ou pela fome¹⁷. Além disso, há que se observar que, numa das descrições do Liso, Riobaldo diz que ele se emenda consigo mesmo. Em

¹⁶ Quanto à análise do ideograma chinês como o máximo de *fanopéia*, a projeção de uma imagem visual sobre a mente, conferir Ezra Pound, *O abc da literatura*, p. 45.

¹⁷ Ao conceber o Liso do Sussuarão, Guimarães Rosa mais uma vez salienta sua singular antropofagia na construção de um *tópos* em que a tradição literária, os relatos de viajantes e observações do próprio escritor em pesquisas de campo, converge para um espaço semiótico. Como muito bem observa Ana Luiza Martins Costa, podemos detectar na concepção do *raso* perverso, influências das narrativas de viagens de Spix e Martius (no noroeste de Minas e sertão da Bahia, no início do séc. XIX); de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, onde a idéia de travessia está ligada à idéia de “vastidão deserta”; do inferno dantesco. O relato que Haroldo de Campos fez de sua conversa com Rosa (entrevista realizada para o documentário *Os nomes do Rosa*, em São Paulo, novembro de 1996) é elucidativo dessa questão: “Dizem que o Rosa é regionalista [...] Eu me diverto muito com isso, porque dizem que eu fiz uma paisagem, um crepúsculo que eu vi na Holanda, misturei com umas coisas que eu vi em Hamburgo, com coisas de Minas, e eu estou fazendo um omelete ecumênico. O Rosa é como uma ostra: projeta o estômago para fora, pega tudo, de todas as fontes possíveis e introjeta de novo no estômago, mastiga tudo aquilo e produz o texto”. (Cf. COSTA, 2004, p. 191-213).

verdade, dois pontos fundamentais podem ser detectados como possibilidade de se atravessar o deserto imenso: preencher o vazio, o nonada; e controlar o próprio tempo.

O fato de se controlar o tempo constitui o eixo principal da empresa fáustica. Tanto em Marlowe quanto em Goethe, é mediante o controle do tempo que se torna possível vivenciar todas as épocas da humanidade. O anseio da totalidade caracteriza-se como um desafio à sucessão das épocas, que precisa ser estacada para que o desejo do sábio alemão se concretize. No caso de Goethe, na segunda parte de sua obra, quando Fausto encontra-se na corte do Imperador, Mefistófeles lhe sugere um caminho que possa satisfazer a vontade do soberano. O Imperador, após assistir num folguedo ao desfile de inúmeras figuras da mitologia (sátiros, ninfas, faunos), exige que entrem em cena, em mágica visão, Páris e Helena, segundo ele os máximos modelos do homem e da mulher, em todas as eras. Mefistófeles adverte a Fausto que invocar tais mitos pagãos não é de sua alçada, e que, portanto, não será possível que ele ajude diretamente ao seu amo. No entanto, lembra a Fausto que o único meio de se atingir esse fim é chegar aos ermos onde habita a mais profunda solidão, o lugar nenhum, o território das Mães:

Nenhum. É o Inexplorável,
Que não se explora. É o Inexorável,
Que não se exora. Estás, pois, preparado?
Não há trinco a correr, nenhum cadeado.
Em solidões ficas vagueando em vão.
Noção terás do que é o ermo, a solidão? (GOETHE, 1991, p. 255).

A ultrapassagem de uma região ocupada pelo vazio procura representar, de certo modo, uma jornada não apenas restrita ao nível de uma prova que o herói deve perfazer para conquistar seus objetivos, mas também pode ser lida como uma travessia existencial. Como diz Fausto, é ao sondar o Nada que ele procura atingir a totalidade:

Estás falando como Mestre-Mistagogo
De quem lograr neófitos é o jogo,
Mas ao avesso. Envias-me ao Vazio
Para que eu nele amplie a ciência e o brio.
Qual gato de Esopo crês que me apanhas,
Que te extraia, eu, da fogueira as castanhas.
Pois bem! eu vou sondar o teu engodo,
Nesse teu Nada aspiro a achar o Todo (GOETHE, 1991, p. 256).

Ao retornar da região das Mães, Fausto consegue trazer ao Imperador e sua corte a visão dos heróis de Tróia: Páris e Helena. Porém, ao se apaixonar pela heroína grega, Fausto revive o rapto executado por Páris, e Helena desaparece, tornando-se névoa. Posteriormente, no terceiro ato da segunda parte, a esposa de Menelau encontra-se em Esparta, onde recebe Fausto, em traje de cavaleiro de corte da Idade Média. Desse encontro nascerá Eufórion, o filho que reúne a germanidade e o mundo grego. Ao simular o vôo de Ícaro, Eufórion cai dos céus e morre num despenhadeiro. Helena mais uma vez desaparece, e, com ela, o desejo de Fausto.

A descida ao território das Mães permitiu a Fausto assumir o controle do tempo. Nesse sentido, o ciclo histórico se desfaz, e, num mesmo cenário, podem conviver o medievo e o apogeu da cultura grega. Só que esse controle se mostra ilusório, já que todo o empreendimento fáustico irá se apresentar como incompleto. No “Prólogo no céu”, Deus confessa a Mefistófeles que o sentido da busca humana é o erro, e que, por isso mesmo, ele nunca deixa de ansiar a algo além de si mesmo: “Enquanto embaixo ele respira,/ Nada te vedado nesse assunto;/ Erra o homem enquanto algo aspira” (GOETHE, 1991, p. 38).

De acordo com o que foi exposto, pode-se ver que Riobaldo, após atingir o terreno ocupado pela ausência, o ermo das Veredas-Mortas, conquista paulatinamente o poder necessário para assumir a chefia do bando, desempossando Zé Bebelo e atravessando o Liso do Sussuarão. Tal empresa não se mostra somente como uma exigência necessária para vingar o crime cometido pelos Judas; a

segunda travessia do Liso também pode se revelar como um processo de aspiração existencial. Como personalidade fáustica, Riobaldo procura partir do Nada para o Todo. Além da questão do tempo, uma outra possibilidade de se alcançar as terras da Bahia, onde se escondiam os hermógenes, seria preencher o vazio, ocupar o deserto com o seu oposto, ou seja, descobrir em meio ao inferno um oásis em flor.

Esse gesto pressupõe uma condição mágica. A dúvida de Riobaldo quanto a este problema se lê no seguinte trecho: “Sobrelégios? Tudo ajudou a gente, o caminho mesmo se economizava. As estrelas pareciam muito quentes. Nos nove dias, atravessamos. Todos; bem, todos, tirante um. Que conto” (ROSA, 1980, p. 384).

Em primeiro lugar, segundo Antonio Candido, em “O homem dos avessos”, a palavra “sobrelégios” é uma invenção lexicogênica de Guimarães Rosa que significa “sortilégio sobrenatural” (CANDIDO, 1983, p. 306-307). Por sua vez, Nilce Sant’ana Martins, em *O léxico de Guimarães Rosa*, referindo-se a M. C. Proença, nos diz que o crítico considera a invenção do escritor mineiro relacionada com a expressão latina *supert legis*, ou seja, “lei superior” (MARTINS, 2001, p. 459). Em ambos os casos, o que se pode perceber é que as explicações sugerem algo que opera além das forças humanas.

Porém, ao apor à palavra “sobrelégios” a interrogação, Guimarães Rosa mais uma vez descentraliza o acesso a uma resposta definitiva. Se de fato a travessia do *raso* perverso foi possível por um gesto sobrenatural, não podemos saber. Quanto à questão do tempo, é pertinente assinalar que Riobaldo se refere a uma duração precisa da segunda travessia do Liso do Sussuarão: ela durou nove dias.

Se analisarmos o mesmo problema do tempo com relação à primeira travessia do Liso e ao episódio nas Veredas-Mortas, notaremos a incapacidade de delimitá-lo com precisão. O tempo na primeira travessia não é discernível. No caso das Veredas-Mortas, Riobaldo diz se ter dirigido para a encruzilhada ao entardecer. No momento em que ele invoca o diabo, provavelmente é meia-noite; por fim, ao reencontrar seus companheiros, o dia está nascendo. Mas, no desencadeamento do episódio o tempo parece se dilatar. As ações de Riobaldo, em si mesmas, não correspondem às mais de doze horas que ele indica ter passado no ermo infernal.

É justamente por meio da delimitação do tempo, ou ainda, pelo preenchimento do vazio, do nonada, que o bando do Urutú-Branco consegue desafiar o *raso* perverso. Ao invocar o nome de Lúcifer, Riobaldo busca, sob determinado ponto de vista, apreender o infinito, controlar as forças do sertão, como ele mesmo diz: “E a regra é assim: ou o senhor bendito governa o sertão, ou o sertão maldito vos governa...” (ROSA, 1984, p. 374).

Por um governo do tempo, uma possessão mágica que lhe permite efetuar o “sobrelégio”, um jogo do acaso, por forças do demo ou de Deus, o escampo infernal mostra em seu interior, ao contrário da campanha frustrada de Medeiro Vaz, toda uma sorte de plantas e árvores. E até mesmo remansos d’água:

Eu que digo. Mesmo, não era só capim áspero, ou planta peluda como um gambá morto, o cabeça-de-frade pintarrôxa, um mandacaru que assustava. Ou o xique-xique espinharol, cobrejando com suas lagartonas, aquilo que, em chuvas, de flor dói em branco. Ou cacto preto, cacto azul, bicho luiz-cacheiro. Ah, não. Cavalos iam pisando no quipá, que até rebaixado, esgarço no chão, e começavam as folhagens – que eram urtigão e assa-peixe, e o neves, mas depois a tinta-dos-gentios de flor belazul, que é o anil-trepador, e até essas sertaneja-assim e a maria-zipe, amarelas, pespingue de orvalhosas, e a sinhazinha, muito melindrosa flor, que também guarda muito orvalho, orvalho pesa tanto: parece que as folhas vão murchar. E herva-curradeira... E a quixabeira que dava quixabas (ROSA, 1980, p. 385).

Mas se o inferno pode tornar-se, à primeira vista, um oásis no meio do sertão, ele não esconde de todo sua manifestação demoníaca. Na tentativa de domar o mal dos gerais, Riobaldo enfrenta também, durante a segunda travessia do Liso, o poder sempre lábil do universo roseano.

Mesmo diante da vegetação luxuriosa que se abre aos seus olhos, o Urutú-Branco questiona se não haverá um preço a ser pago por esse oásis que lhe permite conduzir seu bando em segurança através do Liso:

O senhor sabe. O demo! Que tanto me ajudasse, que quanto de mim ia tirar cobro? – “Deixa, no fim me ajete...” – que eu disse comigo. Triste engano. Do que não lembrei ou não conhecesse, que a bula dele é esta: aos poucos o senhor vai, crescendo se esquecendo... (ROSA, 1980, p. 385).

A dúvida de Riobaldo, se de fato vendeu sua alma ao demônio e, conseqüentemente, se ele aguarda apenas o tempo para o resgate de sua dívida, é ainda mais reforçada quando, um pouco mais adiante, se depara com a figura de Treciziano. No começo do romance, o Tatarana se refere a esse jagunço como uma das encarnações dos nomes de Satã. Riobaldo percebe em suas feições a imagem do demo. Treciziano, num acesso de raiva, ou, possuído realmente pelo demônio, avança, montado num cavalo, para o Urutú-Branco, que o degola com uma faca. No instante em que vê morto seu inimigo, Riobaldo parece negar a afirmação anterior, a de que, realmente, se pusera a disputar com o mal. Condena seu ato em razão de um desespero momentâneo, não por causa da corporificação de uma entidade maligna, mas por medo do próprio homem, no caso de Treciziano.

Alcançando as terras da Bahia, Riobaldo consegue, primeiramente, matar Ricardão, numa emboscada durante a batalha do Tamanduá-tão. A travessia do Liso, conseqüência do acordo firmado nas Veredas-Mortas, possibilita que Riobaldo e Diadorim tenham, afinal, a sua vingança. Aqui, entra em questão mais uma vez o caráter reversível do pacto fáustico. O objetivo inicial do Tatarana seria, mediante o contrato com o mal, realizar o bem. Bem este que pressupunha, tanto o assassinato dos *Judas* como, por conseqüência, a erradicação da barbárie jagunça; como a possível consumação do amor erótico por Diadorim. O oásis em meio ao sertão torna-se um paraíso apenas momentâneo. É o reverso do mal, mas, também, um de seus disfarces. O desejo de tomar posse das forças do infinito, de separar o certo do errado, a barbárie da civilização, Deus e o demo, não encontra um limite, como afirma Riobaldo: “Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (ROSA, 1980, p. 52).

O pacto fáustico, particularmente o episódio nas Veredas-Mortas, não se fecha, assim, num único sentido. A catábase infernal não só faz parte do ideário do sábio de Frankfurt, como apresentei inicialmente, mas está ligada também a toda uma tradição que tem no modelo do enfrentamento do herói com as forças obscuras o seu ponto fulcral. Porém, atendo-me ao fato de considerar a cena no ermo maligno em seu nível semiótico, posso ter em vista que a segunda travessia do Liso do Sussuarão não deixa de estar inserida neste foco de análise. Se invocar o demônio pode ser entendido como convocar a própria fala (e, portanto, a linguagem), o nonada, o nada *residual* é preenchido na medida em que se discute, por um artifício cético, a sua não-existência. Se Riobaldo, no instante do pacto, teve a impressão de que o Diabo adquiria todas as suas palavras, entende-se que o nonada, o “O”, assume existência a partir dos nomes que buscam representá-lo. O Liso, o deserto sem fim, só torna possível ao Urutú-Branco atravessá-lo com seu bando, no momento em que os espaços vazios se preenchem com seu contrário. A travessia geográfica, mítica, íntima, assume também um outro caráter: o mar de territórios do sertão é igualmente o mar das estórias, feito este de palavras.

Portanto, deve-se ter em conta o caráter metafingüístico do pacto fáustico em *Grande Sertão: Veredas*. Pacto que não propõe a erradicação dos conflitos. Que não encontra ponto nem de parada nem de saída. Aqui, vale lembrar das palavras do Fausto de Fernando Pessoa, em *Fausto: tragédia subjectiva*, que abre um abismo infinito, sem limites e incognoscível: “O segredo da busca é que não se acha”. Desse modo, a *lemniscata* que fecha o romance pode ser aproximada ao *tópos* em que se desenvolve sua própria estrutura lingüística. Estrutura urobórica, cujo fim se abre para o seu começo¹⁸.

¹⁸ A estrutura urobórica do romance *Grande Sertão: Veredas* se aproxima das criações de Mallarmé e Joyce, “Um lance de dados não abolirá o acaso” e *Finnegans Wake*. No primeiro caso, o início “jamais/ mesmo quando lançado em circunstâncias/ eternas/ do fundo de um naufrágio” liga-se ao final “Todo pensamento emite um Lance de Dados”. No segundo, com *riverrun* (riocorrente, na tradução de Augusto de Campos), em letra minúscula, irrompe o romance, no meio de uma sentença que começa na última linha da obra. Diz

Romance cuja linguagem só é possível a um homem que, num gesto inverso ao Fausto tanto de Marlowe quanto de Goethe, não parte do Verbo para a ação. É só depois de uma vida dedicada a agir, sob toda sorte de indeterminismos, que Riobaldo decide refletir. Afastado da vida jagunça, o narrador se serve da memória para matizar o passado de uma ainda maior problematidade: ao seu ceticismo, à vacilação em tomar decisões, vêm se somar os interstícios de suas lembranças. Além disto, todo o discurso se encontra atravessado (e aqui falamos de uma certeza), pelo fim trágico de Diadorim. Mas, se por um lado, a tragédia do moço guerreiro se revela, após o pacto nas Veredas-Mortas, pela verdade, o trágico, para Riobaldo, constitui-se como impossibilidade de se atingir qualquer solução para os seus conflitos.

Assim, um dos eixos principais de *Grande Sertão: Veredas*, o momento do pacto se apresenta como campo para múltiplos instrumentos da hermenêutica. E se levarmos em conta a opinião do filósofo Vilém Flusser – importante companheiro intelectual de Guimarães Rosa – quanto a um outro texto do escritor mineiro, o conto “As garças”¹⁹, as Veredas-Mortas podem-se delinear por meio de “instrumentos inconscientes da língua”. Ou ainda, apresentar-se como “camada vivencial” de uma “realidade poética”.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Leonardo Vieira de. O prólogo no Grande Sertão. *Revista Letra*, UFRJ (no prelo).
- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad. Cristiano Martins. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.
- ARROYO, Leonardo. *A cultura popular em Grande Sertão: Veredas: filiações e sobrevivências tradicionais, algumas vezes eruditas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.
- BARRENTO, João. Fausto, a ideologia fáustica e o homem fáustico. In: _____. *Fausto na literatura européia*. Org. João Barrento. Lisboa: apáginastantas, 1989.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CAMPOS, Augusto de. Um lance de ‘dês’ no Grande Sertão. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Fortuna crítica de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; [Brasília]: INL, 1983.
- CAMPOS, Augusto de e CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- CAMPOS, Haroldo de. A linguagem do Iauaretê. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Fortuna crítica de Guimarães Ros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; [Brasília]: INL, 1983.
- _____. Lance de olhos sobre Um lance de dados. In: *Mallarmé*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Fortuna crítica de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; [Brasília]: INL, 1983.
- CASTRO, Nei Leandro de. *Uníverson e vocabulário do Grande Sertão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- COSTA, Ana Luiza Martins. João Rosa, viator. In: SÜSSEKIND, Flora e DIAS, Tânia (orgs.). *A historiografia literária e as técnicas de escrita: do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa: Vieira & Lent Casa Editorial, 2004.
- COUSTÉ, Alberto. *Biografia do diabo: o diabo como a sombra de Deus na história*. Trad. Luca Albuquerque. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1996.
- FLUSSER, Vilém. Do poder da língua portuguesa. In: *Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Escrituras, 2002.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Trad. Jenny Klabin Segall. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.
- HANSEN, João Adolfo. *O o: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

Augusto de Campos, nas notas ao fragmento I, em *Panorama do Finnegans Wake*, p. 81: “Joyce imaginou para o seu livro uma estrutura aberta: a derradeira palavra prossegue na primeira, num ‘continuum’ circular: *continuarração*, rio-romance”.

¹⁹ O conto “As garças” integra o livro póstumo de Guimarães Rosa, *Ave, palavra*, p. 270-274.

- HAZIN, Elizabeth de Andrade Lima. *No nada, o infinito (da gênese do Grande Sertão: Veredas)*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1991.
- HOMERO. *Odisséia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Editora Três, 1974.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- KIERKEGAARD, Sören. *O desespero humano: doença até a morte*. In: *Os pensadores: Kierkegaard*. Trad. Maria José Marinho. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- KRISTEVA, Julia. Semanálise e produção de sentido. Alguns problemas de semiótica literária a propósito de um texto de Mallarmé: *Un coup de dés*. In: GREIMAS, A. J. (org.) *Ensaio de semiótica poética, com estudos sobre Apollinaire, Bataille, Baudelaire, Hugo, Jarry, Mallarmé, Michaux, Nerval, Rimbaud, Roubaud*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1976.
- MANN, Thomas. *Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrado por um amigo*. Trad. Herbert Caro. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- MARLOWE, Christopher Marlowe. *Dr. Faustus*. New York: Dover Thrift Editions, 1994.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do diabo: séculos XII-XX*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.
- PESSOA, Fernando. *Fausto: tragédia subjectiva: (fragmentos)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. 3. ed. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1977.
- ROSA, João Guimarães. Aletria e Hermenêutica. In: ROSA, J. G. *Tutaméia (terceiras estórias)*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. As garças. In: ROSA, J. G. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- _____. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Fortuna crítica de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; [Brasília]: INL, 1983.
- _____. *Grande Sertão: Veredas*. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- UNGARETTI, Giuseppe. *A alegria*. Trad. Geraldo Holanda Cavalcanti. Ed. bilíngüe. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- UTÉZA, Francis. *JGR: Metafísica do Grande Sertão*. Trad. José Carlos Garbuglio. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. Odorico Mendes. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.