

O pacto fáustico em *Grande Sertão: veredas*

Kathrin Holzermayr Rosenfield*

Resumo

Esse artigo expõe os modos rosianos de retomar o tema europeu do pacto fáustico (de Marlowe a Goethe e Thomas Mann). Modula as imagens da sedução demoníaca do saber e do prazer erótico, dando ao “pacto” uma forma extremamente indeterminada e gestual que redireciona o foco do acontecimento para a (sobre) vida e o (re) nascimento.

Palavras-chave: *Grande sertão: Veredas*. Pacto Fáustico. Romance. Sedução demoníaca. Prazer erótico.

Grande Sertão: Veredas é, entre muitas outras coisas, uma história fáustica, re-elaboração de um tema importante na literatura europeia – o pacto com o demônio. Antes de abordarmos o sentido desta retomada de uma temática medieval famosa desde Marlowe, Goethe e Thomas Mann, cabe situar e descrever o modo como Rosa transforma a própria cena do pacto. Este ocorre num momento particularmente infeliz da campanha contra os Hermógenes, quando os “Ramiro” perdem o Norte, encontrando pelo caminho pequenos grupos de homens tão miseráveis quanto loucos e selvagens. A visão dessa “coisa humana, dos doentes e mortos do Sucruíú abala a alma de Riobaldo, fazendo com que ele duvide “dos fojos do mundo” (p. 295). Desses fundos obscuros do sertão, o texto leva o leitor para a descoberta do fundo sem fundo da alma humana. Numa das paradas de descanso, Riobaldo surpreende-se aceitando alegremente o convite para uma sebaça. Concordando, ele repentinamente fica abalado com a própria selvageria “de se dar fogo contra o desamparo de um arraial, de outra gente, gente como nós, com madrinhas e mães” (p. 307). O medo transforma-se agora em “medo do homem humana”. É nesse ambiente sóbrio, mal conotado também pelo nome do lugar – “coruja” e “vaiado” –, que Riobaldo se abandona a mais uma exploração, a da “Veredas Mortas”. Sem saber o que procura, ele parece assistir aos seus próprios gestos e às suas próprias palavras. A cena do pacto distingue-se assim de maneira significativa dos pactos tradicionais com o diabo. No *Fausto* de Goethe, por exemplo, o pactário procura ativamente o demônio e exige dele, em contrapartida da sua alma, o que lhe parece ser o bem supremo: saber e prazer. Fausto discute e argumenta com Mefistófeles até acertar os termos exatos do contrato.

Pacto em GSV, ao contrário, é um encontro com o nada e no nada, o

* Professora no Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutorado em Ciência da Literatura pela Universidade de Salzburg, UNISBG, Austria. Email: kathrin@terra.com.br

“Nonada”, talvez, do início do romance. A “encruzilhada” é um “marimbú”, matéria sem forma, onde ele não encontra nada, ouve nada, vê nada. Ninguém aparece, ninguém responde, e o pactário perde todos os pontos de referência até não mais saber por que ele estaria aí:

Nem eu queria me lembrar de pertencências, e mesmo, de quase tudo quanto fosse diverso, eu já estava perdido provisório de lembrança; e da primeira razão, por qual era, que eu tinha comparecido ali. E, o que era que eu queria? Ah, acho que não queria mesmo nada, de tanto que eu queria só tudo. Uma coisa, a coisa, esta certa: eu somente queria era – ficar sendo! (GSV p. 138)

O que está em jogo nesse “pacto” – se é que se pode falar propriamente em pacto – é a fragilidade da existência humana no “sertão”, isto é, num mundo selvagem e desregrado onde proliferam todas as perversões. A primeira metade da cena do pacto (p. 316-18) desenvolve dessa maneira o tema do nada, da falta de pontos de referência e da morte simbólica, em imagens visuais (lama, frio, silêncio, escuridão, paralisia) e em construções gramaticais que ferem nossas convenções lingüísticas (acumulação de partículas e de formulações da negação).

A segunda metade da cena (p. 318-20) do “ror de nada” (horror do nada) em “rorar”, isto é “orvalhar”, “surgir sub-reptício” de algo novo. Essa transformação é mediada pela percepção, do meio do nada e da escuridão, do céu estrelado cujas constelações anunciam o alvorecer. O “setestrêlo” e as “três-marias” (Plêiades e Órion) já desapareceram, o que significa que a estrela-d’alva (estrela da manhã, Vênus, chamada na Idade Média, de Lúcifer) está por aparecer. Ora, esse anúncio da luz de Vênus, do dia e da vida, estabelece um contraste com a atmosfera noturna, negativa e mortífera da primeira metade.

Até a fórmula do pacto: “Acabar com o Hermógenes! Reduzir aquele homem! [...]” aparece agora como mera formalidade. O narrador insiste em esclarecer esse ponto:

E isso figurei mais por precisar de firmar o espírito em formalidade de alguma razão. Do Hermógenes, mesmo, existido, eu mero me lembrava [...] (GSV p. 318)

Tudo está agora sob o brilho de Vênus – deusa do amor e da vida que transforma até o nome do demônio invocado agora como Lúcifer. Lúcifer é o nome que os medievais deram ao planeta Vênus e significa “aquele que traz a luz”. A luz anima, a noite transforma-se em “um corpo de mãe” (p. 320), e o “pactário” parece renascer simbolicamente, saindo da paralisia noturna para uma fusão com os elementos vitais, água e terra.

Esse renascer é narrado na linguagem obscura e cifrada das encantações rituais e dos mitos arcaicos que *encenam concretamente* a união dos termos separados:

Foi orvalhando [...]. Eu encostei na boca o chão, tinha derreado
As forças comuns de meu corpo [...]. Abracei com uma árvore,
um pé de breu-branco [...]. Soporado fiquei permanecendo. O
não sei quanto tempo foi que estive. Desentendi os cantos com
que piam, os passarinhos na madrugada. Eu jazi mole no chato,
no folhiço, feito sem um morceção caiana me tivesse chupado.
Só levantei de lá foi com fome. (GSV p. 320)

O estado de Riobaldo lembra o da “pequena morte” do orgasmo. Como Romeu e Julieta, ele confunde a voz dos pássaros noturnos com os matinais. A “pequena morte” corresponde a uma anulação temporária e revigorante, a uma vitória da vida sobre a morte e do amor sobre o ódio.

Por ironia o pacto que levou Riobaldo a chamar por Satanás (figura de morte) termina sendo um pacto com Lúcifer, com a luz e vida. Riobaldo une-se às figuras de Vênus-Eros, à força feminina da água e da terra e à luminosidade “lúbrica”, “púrpura” e “amorosa” que prolifera nos jogos literais do final da cena:

A *mor*, bem nascida, avante, branquejavam aqueles grossos de ar, que *lubrinam*, que *corrubiam*. (GSV p. 320)

Tudo – montes e vales, ar e nuvens, sobretudo, as palavras – coloram-se de conotações eróticas. São exatas conotações ligadas à vida e à feminidade que vão transformar, na sexta seqüência, as andanças jagunças na campanha “bagunçada” e carnavalesca de Urutu Branco.

1 A desconstrução rosiana da idéia de pacto

Pode parecer ingênuo perguntar: “O que acontece a cena do pacto?” Mas esta pergunta se faz necessária quando se trata de matizar uma das leituras “redentórias” do romance que entende a trajetória de Riobaldo como “pacto letrado” (Riobaldo ensinando as letras para Zé Bebelo como figura da). O pacto com a leitura, com a linguagem e com o registro simbólico pode, efetivamente, aparecer como um compromisso do narrador com a educação enquanto base do laço social. No entanto, há uma outra perspectiva possível que não exclui essa primeira. Acredito que todo o romance desenrola-se no sentido de um rebaixamento do estatuto destes pactos sociais e a socializantes que se tornam visivelmente frágeis e precários enquanto promessa civilizadora. O pacto torna-se, assim, essencialmente ambivalente, aberto em todos os sentidos: veículo de um “conhecimento” que não leva necessariamente a um progresso cultural, mas que pode igualmente apontar em direção à barbárie.

Começo, então, com a própria cena do pacto, ressaltando o momento de perplexidade que o modo narrativo deste episódio exerce sobre o leitor. Parece-me útil focalizar o lado delirante, totalmente incompreensível e, a

primeira vista, desordenado deste trecho. A tendência “natural” do leitor e do crítico diante de tal “magma” de linguagem é a de superar este caos supondo-lhe uma intenção causadora: Riobaldo queria aquilo, embora seja difícil dizer o quê. Em um segundo momento, a dificuldade de dizer, de nomear aquela coisa inominável leva a introduzir conceitos abstratos como “o avesso de si próprio”. Chega-se, assim, a uma interpretação meramente nominal, ad hoc: Riobaldo conclui um pacto com seu próprio avesso... – resposta esta que me parece completamente insuficiente. Acho melhor deixarmos em aberto a questão “do que acontece na cena do pacto” – pelo menos por enquanto – para considerarmos o movimento do texto que desemboca ao pacto.

2 A erosão da idéia tradicional de subjetividade

A progressão narrativa das seqüências que culminam na cena do pacto traz à tona uma corrosão, uma subversão e uma destruição do sistema de categorias e noções que sustentam a teoria tradicional do sujeito. As cenas que certos críticos lêem e interpretam no marco da idéia da cidadania é inseparável da questão do sujeito, pois é a própria cidadania (na pólis grega) que medeia a constituição da subjetividade. Tradicionalmente concebido como portador da ação e investido dos atributos da liberdade e da razão, o sujeito da teologia e da filosofia ocidentais é parte integrante de um sistema ordenado por um Princípio unitário (a Idéia platônica, Deus, a Razão, etc.) indissociável da idéia do Bem.

Em *Grande sertão: veredas*, ao contrário, há uma série de torções de temas e de imagens, deformações de “topói” literários tradicionais e, sobretudo, invenções lexicais e sintáticas que levam à desconstrução das estruturas imaginárias sustentando este tipo de teoria do sujeito. Num outro artigo¹, eu expus este trabalho de desconstrução radical focalizando, entre outras noções, o verbo ser. Cada vez que Riobaldo diz “eu sou isto”, “eu sou aquilo”, surge um complemento interrogativo: “sou mesmo?” ou uma negação pura e simples da afirmação. Além disso, merece ser ressaltada a ênfase nas formulações negativas – uma certa hipertrofia de partículas gramaticais da negação e de inovações lexicais e sintáticas com o nada e o não – culminado em paroxismos de redundância deliberada.

Em um trecho particularmente chamativo, Riobaldo nega, primeiro, a existência de Zé Bebelo, procedendo, depois, a uma negação igualmente radical do seu próprio ser. Estes dois parágrafos são mediados por uma curiosa fórmula: “Eu estava estando”² – na qual o recurso ao verbo auxiliar indica a extrema precariedade da idéia que, convencionalmente, fazemos

¹ Cf. ROSENFELD, Kathrin Holzermayr, “Grandes veredas e os limites do pensamento racional”, in: *Análise*, Lisboa, n. 14, 1990. A questão é retomada no livro *Os (des)caminhos do demo*, São Paulo: EDUSP (previsto para o final de 1992), no capítulo I.

² *Grande sertão: veredas*, José Olympio, 1976, p. 265.

do ser. “Estar” é um ser condicional, ligado a uma série de condições da ordem do tempo e do espaço. Quando Riobaldo se afirma contra Zé Bebelo, ele não o faz, portanto, como sujeito pleno, mas como mera virtualidade, como “ficção-de-sujeito” inscrita em uma configuração de determinações concretas (as determinações do tempo e do espaço assim como as determinações contingentes da sensibilidade). O texto transforma, portanto, a antiga idéia do sujeito racional e lógico no sentido de um agente emissor de lances de dados, jogador que transforma dados contingentes em figuras que são a expressão de um “processo de ser/estar” indeterminado e maleável.

Voltando, nesse contexto da indeterminação, à questão do pacto letrado, é preciso ressaltar que a fitura da evacuação do ser do sujeito vem acompanhada de uma nova visão daquilo que é a *invenção e a ficção*. Riobaldo, como personagem dentro da história, admira muito as artes de Zé Bebelo, as artimanhas de Hermógenes, todos os ardis e invenções que eles conseguem produzir permanentemente para escapar dos perigos, enganando o adversário. Ali, a invenção não está vinculada ao avanço cultural benéfico, à figura do ardil de Prometeu que tanto marca a mitologia literária ocidental, mas ela encontra-se a serviço de forças malignas e de prazeres mortíferos, pois esta astúcia serve apenas para perpetuar a guerra, fazendo-a um fim em si mesmo.

Parece que o princípio fundador da nossa idéia de sujeito – a razão – cede o lugar a uma disposição muito mais próxima da *métis* dos gregos, do ardil da inteligência que não visa necessariamente o “Bem” no sentido convencional da palavra. A “lógica” da visa jagunça está muito mais próxima da “sabedoria” do velho Sileno para quem o maior bem do homem é não ter nascido ou, tendo nascido, morrer o mais rápido possível.³

Neste sentido, tenho dificuldade em ver na cena do pacto um ritual que levaria Riobaldo ao poder e à vitória entendida (como o deixou entender o professor Flávio) como um progresso histórico, com superação da selvageria atávica. A idéia de progresso é indissociável de uma vetorialização segundo determinados princípios. Ora, a própria cena do pacto mostra muito bem a radical falta de vetores, pontos de referência e princípios fixos.

Primeiro, a cena do pacto é um conjunto de gestos, imagens e palavras que têm todas as marcas do discurso onírico ou do delírio, e não do ritual propriamente dito. Contrariamente ao que acontece com um rito (que é instaurado pela e para a comunidade sendo, logo, compreensível para ela), a linguagem do sonho não recorre a signos convencionais que podem, com maior ou menor dificuldade, ser decodificado por todos os membros da sociedade, porém constrói seu discurso a partir de um código radicalmente particular ao sujeito (melhor dito: à história do sujeito). O sonho e o delírio

³ Cf. a interessante ambivalência dos Mitos do Rei Midas, cuja sabedoria reveste-se em “tolice” – razão mortífera que transforma o gozo vital em ouro inerte: *Der Kleine Pauly. Lexicon der Antike in fuenf Baeden*, Deutscher Taschenbuch Verlag: Muenchen, 1979.

não trabalham com palavras/conceitos (Wortvorstellungen), mas com imagens-coisas (Sachvorstellungen),⁴ signos radicalmente abertos, nos quais se afirma de maneira hiperpotencializada a “arbitrariedade do signo” saussureana e cujo leque semântico precisa ser, conseqüentemente, explorado a partir das associações que o sujeito tece em torno delas. Seu sentido não é público (isto é, oriundo de relações que pertencem à história de toda a comunidade), mas depende de uma história estritamente particular, *porém inacessível à vontade e à consciência do sujeito*. Apenas depois de um trabalho de decodificar, as representações de coisas podem ser traduzidas na outra linguagem da comunicação, da cidadania (representação de palavra).

É este detalhe do sujeito falante *incapaz de determinar e de entender o sentido do seu próprio discurso* que ressalta o estatuto imediato e irredutível da experiência estética. Rosa assinala (discretamente) que aí estamos frente a uma dimensão inacessível à consciência e à vontade. Em outras palavras, no estético confrontamo-nos com um resíduo irredutível e resistente a qualquer mediação ou projeto emancipatório – por exemplo, à pedagogia da alfabetização que procura resgatar o mundo atávico do clientelismo e da jagunçagem⁵. A campanha de Urutu Branco (embora tenha, sem dúvida, momentos altos) é marcada por uma certa “involução” ou implosão – o que explica porque o narrador se qualifica, desde as primeiras páginas do texto, como “Urutu Branco... tristonho levado, que foi um pobre menino do destino” (cito de memória). Nesta campanha, até os acertos e triunfos são muito relativos – tudo parece acontecer de maneira simultaneamente aleatória e necessária, Urutu Branco age como um sonâmbulo, sem projeto nem programa, e menos ainda com vontade consciente. Sua única meta é a de bagunçar “tudo o que era regra dos chefes que antes foram”.

Esta bagunça desliza para uma nítida erotização das atividades guerreiras dos jagunços, isto é, para uma derrisão do discurso messiânico e medieval cujo “valor” central era a abstenção sexual e a exclusão da dimensão feminina. A “regra de ferro de Joãozinho Bem-Bem” é o leitmotiv deste traço particular da antiga vida jagunça.

3 A fórmula e o objetivo do pacto

Parece-me essencial levar em consideração este deslize do tom e da atmosfera para o lado feminino-erótico a fim de compreender melhor o que acontece na cena do pacto. Riobaldo diz algo como “Acabar com o

⁴ Cf. S. Freud, “das Ich und das Es” *Gesammelte Werke*, Frankfurt, S. Fischer, 1968, vol. XIII, p. 237 – 89; Freud explora de maneira sugestiva a não referencialidade do signo lingüístico e da distinção entre significante e conceito.

⁵ Sobre o tema da emancipação e do “pacto letrado”, cf. (entre outros autores, como Walnice Nogueira Galvão e Antônio Cândido) Flávio Aguiar, “O pacto e o pacto letrado”, *Organon*, n. 19, 1992m, p. 85-92.

Hermógenes, reduzir aquele homem”, e a maioria dos críticos interpreta esta formulação como intenção de lutar contra o poder do chefe Hermógenes. No entanto, o texto especifica muito claramente que esta fórmula pactária *não tem um referente real*, porém surge com mera formalidade, como signo de algo outro, algo diferente. O texto diz: “Hermógenes mesmo, pessoa, eu não pensava; dizia aquilo para firmar o meu espírito em formalidade de alguma razão”.⁶

Já ressaltei, nesta exposição, o aspecto paradoxal do ser e do agir de Riobaldo – suspenso entre o aleatório e o necessário – que não corresponde mais precisamente a uma idéia convencional da razão. Isso repercute também ao nível formal da escritura romanesca, na dissolução máxima das características da narrativa épica e da narrativa *tout court* e no deslize em direção a formas musicais, constelações de elementos (e não de conteúdos já plenos de sentido). A parte mediana do romance (p. 234-7) absolutiza este procedimento do jogo com constelações e a cena do pacto também me parece fazer sentido enquanto “armação” de relações à espera do seu significado.

Quando Riobaldo emite a fórmula do pacto, ele não expressa uma intenção ou vontade, mas ele parece captar, agarrar, um fragmento de discurso qualquer, um fragmento aleatório entre infinitos outros que flutuam na sua cabeça. O mais próximo deste tipo de afirmação é o famoso verso de Mallarmé “*Toute pensée émet un coup des dés*” – ou seja, concatenando com elementos dados (o nome e a pessoa aleatória de Hermógenes), porém inacessíveis à compreensão, uma configuração cujas relações internas tornam-se suscetíveis de algum cálculo (*rátio* significa cálculo e razão) graças ao ato *performativo* de serem tomadas dentro de uma configuração lingüística.

Não há, a meu ver, maneira mais convincente e tocante de mostrar concretamente o que é o sujeito moderno – ou, melhor, o que ele *não é* – do que o *Lance de Dados* de Mallarmé. Ele não é o centro, a causa e a origem do seu discurso e do seus atos, mas apenas o resultante de um processo de pulsações que ritmam um material aleatório em figuras, metros, configurações métricas – sem metro predeterminado ou fixo.

4 O tema do “lance” e o sem-fundo da ação

É permanente, do início ao fim do romance, o tema-imagem do lance: do gesto criador de acontecimentos, ações e pensamentos que escapa, no entanto, totalmente da vontade e determinação do sujeito. A origem da ação aparece, assim, como um fato concreto, quase físico, e não como um princípio abstrato. A cena do pacto parece recolocar este problema da

⁶ *Grande sertão: veredas*, loc. cit., p.318.

fundação aleatória das seqüências de ações e acontecimentos cuja lógica não se apóia em nenhum princípio fundador, porém surge do nada, de um vazio sem pontos de referencia: a ação de gestos completamente contingentes de um “sujeito” totalmente oco de ser e de vontade.

A primeira metade da cena do pacto (esta é, como tantas outras estruturas do romance, uma díade) expressa com muita clareza este fato de não-ser, de ser-excessivamente – diminuído ou de ser-totalmente-indeterminado do homem. Esta parte constitui, então, o ponto culminante de um longo processo de erosão dos conceitos de ser e de natureza humana – erosão esta que o romance prepara com precisão e afinco ao longo das quase 300 páginas que precedem. As principais etapas desta erosão são: a) a série dos causos que mostram com uma progressão dramática a natureza feroz, não suscetível de aperfeiçoamento, do homem escorregando livremente em direção a todo o tipo de monstruosidade e perversão; b) o confronto com o Hermógenes como personificação da propensão violenta e destruidora e como encarnação da “perfeição maléfica”; c) o encontro com os Catrumanos – tropa saturnal que presentifica de novo esta dimensão do sem-limite, da violência totalmente recalcitrante e fronteiras e formas, a ameaça amórfica do magma; d) o povo dos Sucrunianos em estado de decomposição física, povo de mortos-vivos roídos pela peste; e o encontro com a figura aparentemente anódina do “seo Habão” que representa, no entanto, a violência, igualmente indomável, da ganância comercial, o antigo demônio Mamon, que aparece igualmente no amigo e duplo Hermógenes, Ricardão (chamado, por Riobaldo, de “bruto comercial”, “somítico”, etc.).

Todos estes episódios aparecem na montagem narrativa como espelhos refletindo facetas possíveis do próprio Riobaldo. Logo, este abismamento progressivo culmina na experiência, devastadora para a consciência do herói, de que ele mesmo é igual a estes “homens humanos” isto é, um horror, um ser portados de morte e de anulação, um desejo-donada, perdido no nada.

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

A cena do pacto é, assim, o ponto culminante de um longo processo de rejeição de conteúdos e valores tradicionais (as virtudes arcaicas, clássicas

e cristãs), mostrando que todo “valor” concreto e empírico é nada mais do que “matéria vertente”, suscetível de ser aproveitado pelas lógicas mais variadas e paradoxais. Não é certamente por acaso que o discurso mais progressista e moderno (a proposta positivista de Zé Bebelo) revela-se como o veículo do gozo arcaico e paradoxal da destruição.

5 O ardil hobbeseano da razão e a reconquista do “corpo, raiz da alma”

Nessas circunstâncias, a única questão que se impõe é a de pergunta pelo princípio que rege esta desordem, este caos, esta perversão. Riobaldo invoca, de fato, este outro princípio, gritando: “Um tinha que estar por mim, (...) o pai do mal!” Como explicar esta lógica, esta referência a um *princípio* e a uma *racionalidade* a partir do nada e do desregramento? Gostaria de aproximar este curioso paradoxo da leitura que faz Thomas Hobbes do *Gênese*, analisando de maneira insólita o funcionamento dialético da razão.

A leitura hobbeseana faz sobressair o ardil, o trabalho negativo que anima a razão enquanto processo entre momentos antitéticos. O paraíso e a beatitude aparecem como as figuras da radical obediência de Adão e Eva a Deus – obediência esta que esbarra, no entanto, menos no tabu e no interdito colocados pela palavra divina (a árvore do conhecimento) do que na estrutura paradoxal que forma a razão em relação ao interdito. O atributo humano da razão dota o homem do desejo de conhecimento, levando assim a própria razão a uma necessária transgressão. O desregramento está consequentemente inscrito como momento negativo na própria racionalidade, a razão é causa e consequência da queda, causa e consequência da punição de Deus. Desta forma, a punição se perpetua no próprio desejo de conhecer, sendo que o momento logicamente primeiro da razão é o do movimento negativo, a passagem pelo conhecimento do mal.

Toda cena do pacto aponta para aquilo que Riobaldo vai dizer mais tarde: “Só o que eu quis todo o tempo, o que eu pejei pra achar era uma só coisa: uma receita, a norma dum caminho certo”. (GSV p. 366). Entretanto, a razão faz desta propensão para o conhecimento das regras e da ordem a causa da errância pelo mal. Para Hobbes, a força do Estado e as obrigações que ele impõe seriam para o mundo degradado após a queda aquilo que era Deus para o paraíso, para Adão e Eva. A função do Estado reitera – evidentemente sob uma forma degradada – a função de conter com a sua soberania a tendência natural da própria razão humana, que é uma tendência ao desregramento.

Em *Grande sertão: veredas*, no entanto, não surge nenhum Leviatã-Estado para conter o caos jorrando deste vazão da razão indeterminada. O que aparece na cena do pacto é um “leviatãzinho” – uma lagarta (Tatarana), uma mão de planos, projetos ou objetivos, o texto da segunda metade do

pacto “reduz” o “pactário” a um ser vivo que renasce a partir de alguns impulsos vitais ou impressões sensoriais. Sensações visuais, olfativas, epidérmicas e gustativas vão constituir uma espécie de alfabeto primordial graças ao qual Urutu Branco supera a razão perversa da violência destruidora, recuperando a *ambivalência erótica-destruidora de um desejo indeterminado*.

Tentando alguma interpretação quanto ao objetivo e alcance do pacto roseano, eu diria que este consiste, primeiro, no desvendamento da caducidade dos valores tradicionais, que se revelam como substitutos camuflados de aspirações arcaicas inconfessáveis. Todas as máximas heróicas, messiânicas ou político-progressistas tornam-se veículos de infinitos paroxismos de violência que realizam, sob o manto da respeitabilidade heróica, messiânica e modernizadora, orgasmos deslocados e perversos. É este conhecimento do mal que leva, em um segundo momento, à afirmação de uma realidade aquém do bem e do mal – à afirmação da experiência sensível e concreta – e, mais ainda, sensual e erótica – como matéria-prima do pensamento e das decisões racionais⁷.

Recebido em outubro de 2007

Aprovado em outubro de 2007.

Title: The Faust's Pact in Grande Sertão: Veredas

Abstract

This article exposes the way Guimarães Rosa recovers the European theme of Faust's pact (from Marlowe to Goethe and Thomas Mann). He modulates the images of demoniac seduction of knowledge and of the erotic pleasure, giving to the “pact” an extremely indeterminate and gestural form, which redirects the focus of the event to the (over)life and (re)born.

Key words: Grande Sertão Veredas. Faust's Pact. Novel. Demoniac seduction. Erotic pleasure.

Referências

ORGANON UFRGS. Porto Alegre: UFRGS. n. 19. v.06.

ROSA, GUIMARÃES. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Nova Fronteira, 1976.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. Grandes veredas e os limites do pensamento racional, in: *Análise*, Lisboa, n.14, 1990.

⁷ ORGANON UFRGS. Porto Alegre: UFRGS, n. 19, v. 06, p. 93 - 99.