ENTRE O POPULAR E O ERUDITO: *CONJURAÇÕES FÁUSTICAS EM GUIMARÃES ROSA E CHRISTOPHER MARLOWE**

Leonardo Vieira de Almeida
Doutor em Estudos Literários (UERJ)

RESUMO

Vinculado principalmente, segundo o clássico estudo de Leonardo Arroyo, *A cultura popular em Grande sertão: veredas*, à tradição oral, o suposto pacto com o diabo, na obra de Guimarães Rosa, tem sua fonte escrita clássica mais antiga, no que diz respeito ao mito fáustico, na peça de teatro *A história trágica do Doutor Fausto*, de Christopher Marlowe. Se o texto do contemporâneo de William Shakespeare tem por base a tradução do livro anônimo, publicado em 1587, o *Volksbuch*, pelo editor alemão Johann Spies, ele se insere no palco da ambiguidade: Fausto é um *exemplum* da moral protestante ou sua face prometeica, como símbolo das aspirações renascentistas? No caso do *opus magnum* do escritor mineiro, onde também convergem vertentes eruditas e populares do mito, este não se exila deste terreno da dúvida. Porém, se em Marlowe o contrato demoníaco é eleito como *hýbris* que leva o personagem à sua possível derrocada pelo concurso com Mefistófeles, em Rosa há uma desconstrução da própria ideia de pacto, em que Riobaldo, ser por excelência dividido, não exhibe marcas evidentes do ritual luciferino, mas sua face fantasmática, eco do nada e do desregramento.

PALAVRAS-CHAVE: Grande Sertão: Veredas, pacto fáustico, cultura popular, poética da distensão.

ABSTRACT

Related mainly to oral tradition, according to the classic Leonardo Arroyo's essay *A cultura popular em Grande sertão: veredas*, the supposed pact with the devil, in Guimarães Rosa's works, has its written ancient source, in that which concerns the myth of Faust, in the play *The tragic history of Doctor Faustus*, by Christopher Marlowe. Marlowe's work, by its turn, is based on the translation of an anonymous book published in 1587 by the German editor Johann Spies, under the title of *Volksbuch*, being characterized by ambiguity: Faustus is an *exemplum* of the protestant moral or its Promethean face, as a symbol of aspirations of the Renaissance? In the *opus magnum* of the writer from Minas Gerais, erudite and popular faces of the myth converge, but it remains in the soil of doubt. Nevertheless, while in Marlowe the pact is elected as the *hýbris* that leads the character to his possible ruin by Mephistopheles' action, there is in Rosa a deconstruction of the very idea of pact, in which Riobaldo, a divided being *par excellence*, does not exhibit plain signs of the Luciferous ritual, but its phantasmagoric face, as an echo of the *nihil* and of the unruliness.

KEYWORDS: Grande Sertão: Veredas, Faust's pact, popular culture, poetics of distention.

* A publicação deste texto, naturalmente determinada pelo reconhecimento de seus méritos acadêmicos, constitui também pequena homenagem à memória de seu autor, ex-aluno do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da UERJ.

Leonardo Arroyo, no capítulo “Pacto com o diabo”, que integra o livro *A cultura popular em Grande Sertão: Veredas*, alude ao fato de que Riobaldo, ao descrever o suposto pacto com o maligno nas Veredas-Mortas, mistura elementos populares e eruditos, sendo que, neste caso, o acordo tem suas raízes mais fundas nos cânones orais. Num outro momento do texto referido, Arroyo, aludindo ao germanista Teófilo Braga, arrola toda uma tradição do contrato diabólico, que, antes de Goethe, nas duas partes de seu *Fausto*, já ocorria não apenas na área erudita, mas fundamentalmente em uma ampla gama tradicional, como, por exemplo, na magia de Simão Magoⁱ e de Apolônio de Thyane. Ainda sob tal perspectiva, a lenda de Fausto se estende por diversos países da Europa, como, por exemplo, Itália, Alemanha, Polônia, Inglaterra, França, Espanha, Portugal, o que leva o teórico paulista a constatar, na esteira de Braga, que esta propagação não se operou, de fato, pela corrente literária, mas subsistiu e transformou-se porque havia um estrato comum na tradição dos povos do continente. O que ocorre é que houve uma simplificação da venda da alma de Fausto ao Diabo, a qual, originalmente, se dá por intermédio do pacto assinado com sangue. Também se verifica, em alguns casos, a ausência do contrato com sangue, mas a necessidade do papel escrito, como, por exemplo, em *O milagre de Teófilo*ⁱⁱ, de Gonzalo de Berceo, poeta espanhol do século XIII. Ainda segundo Arroyo,

Tais elementos foram mais tarde olvidados e simplificados, no particular, face à tendência hedonística da cultura popular, e na sua vocação de síntese: bastava apenas o apalavreado, o contrato oral, sem necessidade, como diz Riobaldo, de assinar o finco. (ARROYO, 1984, p. 226)

Nesse sentido, se se refere à ideia de que em *Grande sertão: veredas* há alusão a um pacto diabólico unicamente pelo “apalavreado”, deve-se levar em conta que Riobaldo também se reporta a um acordo por escrito, viés erudito por excelência, quando, por exemplo, diz: “E o dito — o Coxo — toma espécie, se forma! Carece de se conservar coragem. Se assina o pacto. Se assina com sangue de pessoa. O pagar é a alma” (ROSA, 1980, p. 40). Dessa forma, neste diálogo pela metade, ou “diálogo visto por uma face”, segundo a concepção de Roberto Schwarzⁱⁱⁱ, é que o Tatarana expõe para um senhor culto, de passagem por três dias pelo sertão, seu desejo excruciante de confirmar ou não a existência do demônio, e, por conseguinte, a própria materialidade do pacto. Já no início de seu relato, o ex-jagunço, agora velho fazendeiro, que

tem como empregados seus antigos homens de armas, tenta decifrar, na máscara de cachorro de um bezerro branco, as artimanhas do diabo. No entanto, nenhuma assertiva parte do personagem, e ele diz que é o “povo prascóvio” que afirma ser o “ente erroso” uma manifestação do demo. Mais adiante, apresenta a história de José Simplício, do qual comentam ter, em casa, um capeta, “miúdo satanazim”, que o ajuda a se tornar cada vez mais rico, não passando este fato, segundo o narrador, de superstição. Além disso, há o insólito relato, feito por moradores da região, de um moço que, talvez por artes do tinioso, realizou em apenas 20 minutos uma viagem que levaria, normalmente, a cavalo, um dia e meio, tendo parado, de passagem, no Andrequicé. Se tais narrativas sobre o maligno provêm do estamento popular, ou seja, daqueles que comentam ter presenciado os acontecimentos, Riobaldo continuamente põe em xeque a veracidade dos casos, quando, por exemplo, indaga, a respeito do moço do Andrequicé, se ele teria feito a viagem por “um prazido divertimento engraçado”, ou seja, por pura mangação. Assim, o confronto entre o doutor citadino e o possível pactário se estrutura, em uma de suas vertentes, pela impossibilidade de se considerar as ações do mal por um único viés, já que, no jogo contínuo onde coexistem afirmações e negações, o diabo pode ser tanto uma expressão teológica (malignidade encarnada), uma das faces do homem (seus “crespos”) ou a própria materialidade da natureza: “A mandioca-doce pode de repente virar azangada — motivos não sei; às vezes se diz que é por replantada no terreno sempre, com, mudas seguidas de manaíbas — vai em amargando [...]” (ROSA, 1980, p. 11-2).

Sob esse aspecto, se se aponta o imbricamento entre o manancial erudito e o popular na estratégia literária que conforma o tema do pacto fáustico em *Grande sertão: veredas*, com maior preponderância das raízes orais, é importante salientar o fato de que o mito de Fausto tem sua origem na História, já que este personagem, segundo atestam alguns documentos, viveu no século XVI, e se chamava Jörg Faust ou Faustus, ou somente Doutor Faust. Era conhecido como um mágico errante, que nasceu provavelmente em 1480, na cidade de Knittlingen, em Württemberg, e morreu em torno de 1540, em Staufen. Reconhecido por algumas personalidades da época, como o erudito beneditino Johannes Trithem, por ser um charlatão, Jörg Faust, também chamado Georgius Sabellicus ou Faustus Junior, se declarava adivinho, astrólogo, salmista e nigromante, ou seja, consorciado com a magia negra. Deste

contexto histórico surgirá a lenda de que Fausto teria feito um pacto com o diabo, em troca de seus poderes ocultos e da juventude. No que diz respeito a este ponto, é de suma importância atentar para o papel que Martinho Lutero, líder da reforma protestante na Alemanha, teve na constituição deste aspecto lendário, já que, em suas *Tischreden (Conversas à mesa)*, o monge agostiniano faz referência, por duas vezes, ao feiticeiro Fausto. O autor das 95 teses afixadas, em 1517, na porta da igreja do castelo de Württemberg, contra os abusos da igreja católica, tornou-se famoso por promover um implacável embate contra Satanás. É célebre o seu relato de que, num momento de furor, teria atirado um tinteiro contra a cabeça do diabo^{iv}. Na introdução do livro *Da liberdade do cristão (Von der Freiheit eines Christenmenschen)*, Roberto Romano sustenta que “Lutero e Fausto são coetâneos”, ou seja:

O segundo agarra-se ao momento (“*Verweile doch! Du bist so schön!*”), chega ao máximo do ser humano finito. O primeiro, abrindo-se ao Eterno, indica uma liberdade sublime, cujo signo é a Graça. Sem *Da liberdade do cristão*, ou desprovidos do “Fausto”, não seríamos o que somos, entes assediados pela melancolia, mas com os olhos abertos para o Absoluto, sempre esperado, que pode chegar a qualquer instante.” (ROMANO, Roberto, *in* LUTERO, 1998, p. 21)

Assim, no livro apontado, escrito pelo religioso alemão, o seguidor de Cristo não se torna justo por suas obras, mas é a fé que o torna justo, e, portanto, capaz de realizá-las: “[...] ele não será justo ou crente em função de suas obras; estas não o tornam crente, tampouco o tornam justo. Mas é a fé que o torna justo e o faz realizar boas obras.” (LUTERO, 1997, p. 55). É seguindo esta linha que Rita Iriarte, no ensaio “Fausto: a história, a lenda e o mito”, afirma que o mito fáustico tem sua origem na Reforma Protestante, e que o estatuto dado por Lutero à liberdade cristã mediante a importância da fé se afina com a emancipação de Fausto, mesmo que o monge alemão tenha sido um de seus maiores detratores, junto com o teólogo Philipp Melanchthon. Ou seja, já na primeira versão escrita e anônima do mito, o chamado *Volksbuch* ou *História do doutor Johann Faustus, celeberrimo mago e necromante, de como se entregou ao Diabo por um determinado tempo, e das estranhas aventuras e encantamentos que viu e praticou nesse tempo, até receber no final seu merecido castigo*, publicado, em 1587, pelo editor Johann Spies, em Frankfurt am Main, “a desconfiança luterana^v em relação a um saber desligado da fé e à ‘especulação sobre os elementos’ vai estar patente ao longo da obra,

culminando com a condenação de Fausto” (IRIARTE, Rita, *in* BARRENTO, 1984, p. 15). Mas será na primeira versão clássica sobre o mito, *A história trágica do Doutor Fausto*, escrita, entre 1588 e 1592, a partir de uma tradução inglesa, de P. F. Gent, do *Volksbuch, The historie of the damnable life, and deserved death of Doctor John Faustus... according to the true copie printed in Frankfort*, que Christopher Marlowe elevará a figura histórico-lendária a um dos grandes personagens do individualismo moderno, um ser titânico em busca do saber e do prazer sem limites.

Entre a Alemanha renascentista, eivada de elementos medievais, como a herança alquímica, que teria na figura de Roger Bacon um de seus maiores expoentes, e o sertão reinventado no período conhecido no Brasil como República Velha (1889-1930), pode-se perceber a presença de personalidades fáusticas, ambas envoltas pelas forças obscuras de conjurações diabólicas. No caso do Fausto de Marlowe, o palco onde se desenvolve sua trajetória é por demais ambíguo, já que, como ser danado, destinado ao inferno, ele poderia configurar-se como um *exemplum* da ortodoxia protestante, como se pode perceber de maneira evidente na primeira aparição do coro: “For, falling to a devilish exercise, / And glutted [now] with learning’s Golden gifts, / He surfeits upon cursed necromancy. / Nothing so sweet as magic is to him, / Which he prefers before his chiefest bliss^{vi}.” (MARLOWE, 1994, p. 1) Se o Doutor Fausto elege no lugar da salvação a magia, seu maior pecado seria então o orgulho de, como Deus, poder ser o arcano da natureza. Tal fato melhor se caracteriza quando o coro, ainda nesta primeira aparição, espécie de prólogo à entrada do personagem, aproxima este de Ícaro: “Till swollen with cunning, of a self-conceit, / His waxen wings did mount above his reach, / And, melting, Heavens conspir’d his overthrow^{vii}.” (*idem*) Sabe-se que o filho do arquiteto Dédalo, construtor do labirinto do rei Minos, em que se aprisionou o Minotauro, ao tentar fugir com o pai com penas de ave presas com cera nos ombros, aproximou-se por demais do sol. A cera derreteu-se e ele tombou dos céus, vindo a falecer nas águas do oceano. Sob esse aspecto, se se estabelece uma analogia entre Fausto e a *hýbris* do herói grego, ao mágico e nigromante deve ser legada a condenação irreversível por ter abandonado a teologia e a escolástica em troca do pacto com Mefistófeles, dado que se mostra ainda mais incisivo na quarta e última aparição do coro: “Faustus is gone; regard his hellish fall, / Whose fiendful fortune may exhort the wise /

Only to wonder at unlawful things, / Whose deepness doth entice such forward wits / To practise more than heavenly power permits^{viii}.” (*ibidem*, p. 56)

No entanto, se o Fausto marloweano pode apresentar este traço de uma determinada ortodoxia moralista, oriundo das célebres *morality plays* medievais, por outro lado, ele pode ser visto como uma expressão máxima do individualismo moderno, no entender de Ian Watt. Para o crítico inglês, a personagem do autor de *Dido, a rainha de Cartago*, embora ainda tenha traços bufos do *Volksbuch*, atinge uma dimensão trágica, aquela que pode ser entrevista, por exemplo, na figura do Prometeu de Ésquilo, que, ao roubar o fogo de Zeus para salvar a humanidade, atinge a desmedida, e é condenado à danação. No caso de Fausto, após abraçar, em seu gabinete, as obras de Aristóteles, Galeno, Justiniano, Jerônimo, Cornelius Agrippa, tomos de necromancia, sonha conquistar a Índia e o Novo Mundo, desejo típico do colonialismo renascentista. Conversando com seus amigos Cornélio e Valdez sobre os milagres que poderiam advir da magia, ele decide conjurar, num bosque ermo, mediante a *goécia*^{ix}, as forças de Mefistófeles, servo de Lúcifer.

A cena fulcral em *Grande sertão: veredas*, ou seja, a suposta conjuração de Riobaldo com o diabo, se dá num lugar conhecido como Veredas-Mortas. Depois de dialogar com seô Habão, explorador de terras no retiro do Valado, a respeito da bexiga preta que havia assolado o povoado do Sucruiú, o futuro chefe Urutú-Branco toma a resolução final de enfrentar o maligno. No entanto, o problema fundamental da personagem é saber se o diabo existe: “O diabo existe e não existe?” (ROSA, 1980, p. 11) Tal paradoxo despotencializa a própria questão de uma materialidade do mal, como, por exemplo, observamos em Marlowe. Mefistófeles^x, cujo nome diabólico, segundo Haroldo de Campos, a partir de uma leitura do posfácio de Gehart Pickerodt a uma edição do *Faust*, de Goethe, “poderia vir do hebraico, significando ‘aquele que arruína e engana’, ou do grego, ‘aquele que não ama a luz /*me-photo-philles*, ou ‘o que não ama a Fausto /*me-phausto-philes*” (CAMPOS, 1981, p. 81), é quem surge perante o doutor alemão e exige o pacto assinado com sangue. Em razão disso, caberá a Fausto, num prazo de 24 anos, ter todas as experiências de volúpia, conquista e saber. Ou seja, não se evidencia nenhuma dúvida quanto à existência do servo de Lúcifer. Riobaldo, não só no episódio das Veredas-Mortas, mas

ao longo de todo o seu relato ao senhor da cidade, expõe diversas manifestações de entidades malignas, sempre ligadas à impossibilidade de discerni-las como existentes. O demônio pode, por exemplo, agir em

[...] tortas raças de pedras, horrorosas, venenosas — que estragam mortal a água, se estão jazendo em fundo de poço; o diabo dentro delas dorme: são o demo. Se sabe? E o demo — que é só assim o significado dum azougue maligno — tem ordem de seguir o caminho dele, tem licença para campear?! (ROSA, 1980, p. 12)

Ao mesmo tempo em que afirma que as pedras são o demo, logo em seguida Riobaldo se serve de duas expressões interrogativas: “Se sabe?” e “tem licença para campear?” Assim, as marcas demoníacas parecem se inscrever em um terreno onde se realiza uma “aparição oculta”. Um fato que vem reforçar ainda mais este mecanismo é a *nominata* empregada para se designar o diabo, os chamados “nomes de rebuço”, ao todo 92 na fala do velho fazendeiro. Se, por um lado, através desta proliferação onomástica, evidencia-se o caráter icônico dado por Guimarães Rosa à sua linguagem, em que os significantes assumem muitas vezes um caráter pictural sobre as superfícies das páginas — em “*O diabo na rua, no meio do redemunho*”, o -demu- é o eixo do vórtice, torvelinho —, tal estratégia está ligada ao rico manancial da cultura popular no que diz respeito à demonologia. Em verdade, há a superstição de que o nome próprio do Espírito Maligno nunca deve ser pronunciado, servindo-se o povo de seus apodos, ou ele pode tornar-se presente. Assim, a problemática faústica de Riobaldo encontra-se enredada em determinado espírito do ceticismo que envolve, a partir do século XIX, a questão do pacto com o mal, e que tem uma de suas mais altas revelações no diálogo entre Ivã Fiódorovitch e o Diabo, em *Os irmãos Karamázovi*, de Dostoiévski. Nesta cena, o irmão de Aliócha é visitado por uma alucinação ou o próprio Mefisto, um ser de caráter nietzscheano, que lhe prega a morte do divino e a assunção do homem-deus.

Ao adentrar as Veredas-Mortas, após uma série de campanhas para caçar Hermógenes e Ricardão, responsáveis pelo assassinato do pai de Diadorim, Joca Ramiro, Riobaldo não apresenta propriamente nenhum objetivo definido para realizar este ato. Assim, a cena da conjuração diverge daquela observada em Marlowe, e, também, da versão oitocentista de

Goethe, em que Fausto procura de fato Mefistófeles e lhe exige, em termos claros, pela venda de sua alma, todas as experiências do conhecimento e prazer. Há, portanto, um contrato efetuado em termos precisos. Em *Grande sertão: veredas*, o possível “pacto” ocorre numa encruzilhada, ao entardecer, na “conacruz dos caminhos”, lugar marcado pelo vazio e pela ausência de pontos de referência claramente delimitados. À medida que Riobaldo penetra esta região, já pobre de elementos da natureza, um “cerrado mato”, como ele diz, a escuridão e o frio^{xi} o envolvem. Ao se referir ao demônio, Riobaldo emprega expressões paradoxais que revelam o enfrentamento com a própria ausência, como, por exemplo: “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.” (*ibidem*, p. 317)

Neste sentido, faz-se pertinente apontar o ensaio de Kathrin Holzermayr Rosenfield, “O pacto fáustico em *Grande Sertão: veredas*”, em que se salienta a desconstrução rosiana da ideia de pacto, onde a cena da conjuração se distingue de outras do universo de Fausto, como no caso de Christopher Marlowe. Para a crítica austríaca, no contexto da obra de Rosa, o contrato se apresenta, “[...] 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” (ROSENFELD, 2007, p. 243) Em Marlowe, o pacto com Mefistófeles dá a Fausto o poder da invisibilidade no gabinete particular do Papa, em que este é vítima de toda sorte de traquinadas; ele visita a corte de Carlos V e realiza o desejo do imperador de vislumbrar Alexandre Magno e sua amante Roxane; presenteia a duquesa de Vanholt com uvas trazidas, do longínquo Oriente, por um veloz espírito; apresenta aos seus colegas letrados Helena de Troia, segundo ele a mais admirável dama de todos os tempos. Após esta aparição, Fausto pede a Mefistófeles que lhe sacie a ânsia erótica, qual seja, ter nos braços a formosa Helena^{xii}, símbolo do *Eterno Feminino*. Diante desta figura fantasmática, ele diz: “Was this the face that launch’d a thousand ships, / And burnt the topless towers of Ilium? / Sweet Helen, make me immortal with a kiss^{xiii}.” (MARLOWE, 1994, P. 52). O mago erudito quer se igualar a Páris, sacar não Troia, mas Wüttemberg, unir-se à presença da esposa de Menelau. No entanto, a filha de Leda e Zeus não passa de um *éidolon* (corpo insubstancial), artimanha

mefistofélica que se desfaz em nuvens. No capítulo “Os fantasmas de *Eros*”, do livro *Estâncias*, Giorgio Agamben, a partir de um minucioso estudo do fantasma na cultura do Ocidente, demonstra que esta questão estaria ligada a uma “análise da forma emblemática e do αivoç da Esfinge, um modelo de significar que escapasse da posição primordial do significante e do significado que domina toda reflexão ocidental sobre o signo”. (AGAMBEN, 2007, p. 14). Para o pensador italiano, tal ideia, que aparece entre os poetas do amor do século XIII, ressurgiu na Inglaterra Isabelina, e pode estar associada, intrinsecamente, à “topologia do irreal”. Sob o ponto de vista de Agamben,

Ainda devemos habituar-nos a pensar o “lugar” não como algo espacial, mas como algo mais originário que o espaço; talvez, de acordo com a sugestão de Platão, como pura diferença, a que corresponde o poder de fazer com que “algo que não é, de certa maneira seja, e aquilo que é, por sua vez, de algum modo não seja”. Só uma topologia filosófica, semelhante àquela que na matemática é definida como *analysis situs* [análise da posição], em oposição à *analysis magnitudes* [análise das grandezas mensuráveis], seria adequada ao *tópos outopos* [lugar não-lugar] cujo “nó borromeu” aqui se procurou configurar. Assim, a exploração topológica está constantemente orientada sob a luz da utopia. (*ibidem*, p. 15)

Dessa forma, se o anseio amoroso do Fausto inglês o leva ao *tópos outopos*^{xiv} do fantasma, em seu intercurso amoroso com Helena de Troia^{xv}, no que diz respeito a Riobaldo — não um sábio erudito, mas um jagunço que aprendeu rudimentos de gramática com Mestre Lucas, na Fazenda do Curralinho, e foi professor de Zé Bebelo —, é em Diadorim, donzela-guerreira que “nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor” (ROSA, 1980, 458), que a questão fantasmática pode ser evidenciada, e, de certa forma, interligar-se ao próprio episódio luciferino nas Veredas-Mortas. Retomando uma vez mais Agamben, haveria na natureza do fantasma uma “dúplíce polaridade, demônico-mágica e angélico-contemplativa.” (AGAMBEN, 2007, p. 52). Na face de Reinaldo / Diadorim, o antigo menino que Riobaldo encontrou pela primeira vez, por acaso, às margens do de-Janeiro, e que dividiu, como ele diz, sua vida em duas partes, se inscreve a estampa tanto do diabo quanto de Nossa Senhora da Abadia. De certa maneira, mas sem nunca poder ser apreendido como um real objetivo que impulsionasse o possível pacto, Diadorim parece pairar naquele “funil de final”, “ró-ró girado mundo a fora”, em sua dupla natureza erótica e fantasmagórica: “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. 320). Se o lugar da conjuração se destaca, como já anteriormente apontado, pela constante presença de elementos ligados ao nada, tanto em palavras como *não*, *nem*, quanto no prefixo *des-* (“despresenciei”, “desmedir”)^{xvi} — ou em Lúcifer, que, apesar de não existir, e ser um “falso imaginado”, aparentemente ouviu a invocação de Riobaldo —, ao mesmo tempo se mostra como um local da maternidade, do feminino. À medida que o pactário vai-se afastando de seu centro, surgem a garoa da madrugada, a claridadezinha das estrelas, um bebedouro de veados e onças. Intensa sensação de frio o assaca, e, segundo suas próprias palavras, o “ermo do lugar ia virando visível” (*idem*). Do oco das Veredas-Mortas, onde o Careca dança, desponta a vegetação, um pé de breu-branco, ao qual a personagem se agarra, e depois enuncia: “Senhor, senhor — o senhor não puxa o céu antes da hora! Ao que digo, não digo?” (*idem*)

A partir da experiência na encruzilhada onde diabo e deus assumem posições lábeis, pois ambos são forças atuantes — “Eu queria ser mais do que eu. Ah, eu queria, eu podia. Carecia. ‘Deus ou o demo’ — sofri um velho pensar.” (*ibidem*, p. 318), Riobaldo sente não só uma força incomum possuí-lo, contrabalançada por atos de insegurança, mediante um jogo de afirmações e indagações^{xvii}, quando desapossa Zé Bebelo da liderança do bando em busca de Hermógenes e se sagra chefe Urutú-Branco. Hermógenes, por sinal, pode ser um “positivo pactário” ou tal fato fazer parte da superstição popular. O assassino de Joca Ramiro é o ser proteico que se apresenta como um redemoinho de animais: irara, suindara, cavalo, jiboia, cachorro grande, tigre, caramujo de sombra, jumento velho. Tomando o lugar de Zé Bebelo, Riobaldo consegue atravessar o Liso do Sussuarão, depois da primeira tentativa frustrada de Medeiro Vaz, geografia que, se antes apresentava as marcas do inferno, agora se revela como um lugar paradisíaco, que nem por isso deixa de entremostrear, na face de Treciziano, um dos membros do bando, o rosto do demônio. Imagem esta que, a um só tempo, é posta em dúvida, pois seu desafiante se indaga: “E ele endireitou pontudo para sobre mim, jogou o cavalo... O demo?” (*ibidem*, p. 387). Morto Treciziano a golpe de faca, o Urutú-Branco termina a travessia do liso, destrói a fazenda do Hermógenes e faz da mulher deste refém, toma estadia no Verde-Alecrim, terra das hetairas Maria-da-Luz e *Ageala* Hortênsia, atinge a Fazenda Carimã, posse de Timóteo

Regimildiano da Silva, vulgo *do Zabudo*, desfere a batalha no Tamanduá-tão, e, finalmente, nas paragens do Paredão, Hermógenes e Diadorim se enfrentam num duelo de morte. O que resta a Riobaldo é presenciar a fulgência de Eros no corpo morto de Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins, a qual, despida de suas vestes jagunças, mostra a possibilidade do amor no impossível.

Unidos no universo da perda de seus objetos amorosos, o Fausto de Marlowe e o Fausto rosiano divergem, no entanto, como já foi explanado, pela própria matéria-prima do pacto. No fim da peça do autor inglês, o mago erudito se reúne com alguns de seus companheiros de estudos e anuncia sua imperdoável punição: “But Faustus’ offenses can never be pardoned: the serpent that tempted Eve may be sav’d, but not Faustus^{xviii}.” (MARLOWE, 1994, p. 53) Aludindo à serpente que tentou Eva, de certo modo o dramaturgo inglês faz referência a uma outra personalidade que poderíamos considerar como faustiana, Adão, que, ao provar do fruto da árvore do conhecimento, desafia Deus. Se ele é condenado com a expulsão do Paraíso, não deixa de afirmar sua individualidade. Nesse sentido, Christopher Marlowe constrói um caráter fáustico que transita numa dupla vertente, em que não se elide o seu aspecto ambíguo: mediante o castigo com a punição infernal, ele pode mostrar-se como vítima da moral protestante, ou se afirmar, por meio de seu desmedido desejo de ultrapassar os limites da natureza, de alguma maneira como um daqueles sábios da Casa de Salomão, na *Nova Atlântida*, de Francis Bacon, cujo fim seria “o conhecimento das causas e dos segredos dos movimentos das coisas e a ampliação dos limites do império humano na realização de todas as coisas que forem possíveis.” (BACON, 1973, p. 268) Riobaldo, por seu lado, é um homem de rara instrução, acossado por seus impulsos mais vitais, que quer, como utopia do sertão, desmarcar seus fechos, de maneira que o bem possa estar apartado do mal, o certo do incerto, o preto do branco. Porém, é sob o signo da mistura, da “matéria vertente”, que no caos sertânico se enraíza a inexistência de pontos demarcados, ou seu desregramento. O chefe de jagunços adentra o vazio das Veredas-Mortas e, a partir daí, vem a exterminar o próprio jaguncismo. Só que, agora fazendeiro, em sua conversa com o senhor, não deixa de comentar que o aparente estado de apaziguamento nas terras cultivadas pelos seus meeiros, ex-jagunços, pode, a qualquer momento, ser rechaçado por uma nova barbárie. Em seu discurso desalinhavado,

repleto de aporias insolúveis, Guimarães Rosa, em *Grande sertão: veredas*, no entendimento de Paulo César de Oliveira

[...] quer mostrar que, por um movimento contrário à lógica do mundo, novos saberes, novas críticas, novas interpretações seguirão seu curso, haverá produção incessante de diferenças, de diferenças de diferenças, que passam pela língua, pela linguagem apátrida da escritura.” (OLIVEIRA, 2010, 134)

Para o crítico, tal hipótese, em que se solapa a racionalidade interpretativa e compreensiva, é que ele nomeia como uma “poética da distensão”, através da qual se rejeita “a acepção corrente de que o que importa é o indivíduo por detrás das palavras, o pai, criador, a *phoné*, o *logos*, a razão, ou qualquer nome atribuído no percurso epocal” (*ibidem*, p. 161). Nesta linha de pensamento heideggeriana e derridiana pode-se delinear um dos núcleos fundamentais insertos na aventura de Riobaldo, o pacto fáustico. Mediante uma revisitação da temática sertanista na literatura brasileira — em que se destaca, por exemplo, o romance *O sertanejo* (1875), de José de Alencar, onde se encontra, ainda que de maneira tênue, a questão da ambiguidade quanto ao vaqueiro Arnaldo, dotado de força sobre-humana, ser ou não enredado nas artes demoníacas —, bem como do mito de Fausto, que tem em Marlowe uma de suas grandes expressões, Rosa descentraliza a própria ideia do sujeito faustiano, que tem seu nascedouro clássico nos palcos ingleses. Unindo o erudito e o popular, com maior preponderância deste, haja vista a série de pautas ou casos paradigmáticos que se disseminam ao longo da narrativa — as estórias de Pedro Pindó e Valtêi, Davidão e Faustino, Maria Mutema —, Rosa exhibe os conflitos de um Fausto agreste^{xix} que, em mais um de seus enigmas, desfere a máxima ao doutor da cidade: “Digo ao senhor: tudo é pacto” (ROSA, 1980, p. 237).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias; a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

ALMEIDA, Leonardo Vieira de. O pacto social em *Grande sertão: veredas*: a ética do provisório. *Itinerários: revista de literatura*. Araraquara, n^o 25, 2007.

ANÓNIMO. *Historia del Doctor Johann Fausto*. Madrid: Siruela, 2003.

ARROYO, Leonardo. *A cultura popular em Grande sertão: veredas*; filiações e sobrevivências tradicionais, algumas vezes eruditas. Rio de Janeiro: J. Olympio; [Brasília]: INL, 1984.

BACON, Francis. *Novum Organum ou as verdadeiras indicações acerca da interpretação da natureza e Nova Atlântida*. São Paulo: Abril, 1973.

BARRENTO, João, org. *Fausto na literatura europeia*. Lisboa: Apáginastantas, 1984.

BÍBLIA. São Paulo: FTD; Petrópolis [RJ]: Vozes, 1982.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BRANDÃO, Junito de Souza de. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis [RJ]: Vozes, 1991. v. 1.

CAMPOS, Haroldo. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. *Os irmãos Karamázovi*. São Paulo: Abril, 1970.

COUTINHO, Eduardo, org. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; [Brasília]: INL, 1983.

ÉSQUILO; SÓFOCLES; EURÍPIDES. *Prometeu acorrentado / Ajáx / Alceste*. Trad. de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

GALLE, Helmut & MAZZARI, Marcus. *Fausto e a América Latina*. São Paulo: Humanitas, 2010.

GASSNER, John. *Mestres do teatro I*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

LAUAND, Jean. “ ‘El milagro de Teófilo’ de Gonzalo de Berceo”. Disponível em: <http://www.hottopos.com/mp2/berceo.htm#> Data de acesso: 27/12/2005.

LUTERO, Martinho. *Da liberdade do cristão (1520): prefácios à Bíblia*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1998.

MANN, Thomas. *Doutor Fausto: a história do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

MARLOWE, Christopher. *A história trágica do Doutor Fausto*. São Paulo: Hedra, 2011.

----- . *Dr. Faustus*. Mineola [NY]: Dover Thrift Ed., 1994.

NUÑES, Carlinda Fragale Pate et alii, org. *O teatro através da história: teatro ocidental*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, 1994. v. 1.

OLIVEIRA, Paulo César. *Poética da distensão; entre a transcrição da paisagem e a escritura do caminho: crítica e desconstrução no Grande sertão: veredas*. Manaus: Muiraquitã, 2010.

POLE, Kristen. *Dr. Faustus and reformation theology. Early modern English drama: a critical companion ed. G. A. Sullivan et al.* (Oxford, 2006) Disponível em: <http://people.virginia.edu/~jdk3t/DrFaustusPooleEss.pdf> Acessado em: 25/12/2013.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. O pacto fáustico em *Grande Sertão: veredas*. Ciênc. let., Porto Alegre, n. 42, p. 241-250, jul./dez. 2007. Disponível em: <http://www1.fapa.com.br/cienciaseletras/pdf/revista42/KathrinHolzermayrRosenfeld> Acessado em: 12/01/2014.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robson Crusoe*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

Como citar este artigo:

ALMEIDA, Leonardo Vieira de. Entre o Popular e o Erudito: conjurações fáusticas em Guimarães Rosa e Christopher Marlowe. **Palimpsesto**, Rio de Janeiro, n. 18, jul.-ago. 2014, p. 197-212. Disponível em: <http://www.pgletas.uerj.br/palimpsesto/num18/estudos/palimpsesto18estudos08.pdf>. Acesso em: *dd mmm. aaaa*. ISSN: 1809-3507

ⁱ A história de Simão Mago (At. 8, 9-24) consta dos “Atos dos Apóstolos”, que integram a *Bíblia Sagrada*. A hipótese mais evidente é que este livro tenha sido compilado, a partir da tradição oral ou escrita, por Lucas, autor do terceiro evangelho. Simão, que enganava o povo de Samaria por meio de artes mágicas, ao presenciar os apóstolos Pedro e João, vindos de Jerusalém, imporem suas mãos sobre os novos fiéis e estes receberem o Espírito Santo, oferece dinheiro aos promulgadores dos ensinamentos de Cristo, de modo que também usufrua desse poder. Pedro o amaldiçoa, pelo fato de querer comprar o dom de Deus com o dinheiro, ou seja, a simonia. Harold Bloom, em *O cânone ocidental*, aproxima a figura de Fausto das

possíveis origens da heresia cristã no primitivo gnóstico Simão Mago de Samaria, que, antes de sua ida a Roma, adotara a alcunha de Fausto, “o favorecido”. Ainda segundo o teórico norte-americano, Simão encontrara, em Tiro, uma prostituta, Helena, “a quem proclamara o Pensamento de Deus decaído e, numa de suas encarnações anteriores, Helena de Troia”. Como se verá, o motivo de Helena constitui o núcleo fundamental do intercuro amoroso no Fausto de Christopher Marlowe. (cf. BLOOM, 2010, p. 282)

ⁱⁱ O tema (história ou *leyenda*) de Teófilo provém da esfera popular, já que, no século IX, a partir de um original grego de Eutichiano (século VI), o clérigo napolitano Paulo o traduziu ao latim. Em verdade, esta peça integra um volume maior, *Los milagros de Nuestra Señora*. Em *O milagre de Teófilo*, este, chanceler do bispo, é um homem culto e douto, que ajuda os pobres e ensina aos pecadores o caminho da retidão. Após a morte do bispo, por doença, o clero e o povo rogam que Teófilo assumo o episcopado, mas ele, com humildade, solicita que outro se coloque neste papel. Porém, após a assunção do novo bispo, o personagem principal começa a ser corroído pela inveja, e, com a ajuda de um famoso judeu, é levado a uma encruzilhada, onde, por ordem de Satanás, renega a Cristo e a Santa Maria, e assina uma carta. A partir daí, sua posição na chancelaria começa a atrair uma atenção cada vez maior do povo. No entanto, por intermédio de Nossa Senhora, o pacto consegue ser desfeito, Teófilo recebe a absolvição, demite-se do cargo, divide seus bens entre os pobres e parte para a vida eterna. Importante salientar o fato de que, segundo Jean Lauand, responsável pelo estudo introdutório de sua tradução da peça de Berceo, suas características são praticamente idênticas às da literatura de cordel no Brasil, “[...] na simplicidade da cadência e das rimas [...], na sequência narrativa absolutamente linear e de imediata compreensão, na nitidez das características dos heróis e vilões, no apelo às emoções que tocam o povo etc”. (cf. LAUAND, 2005, p. 1)

ⁱⁱⁱ Em seu importante ensaio, o crítico paulista usa a expressão “diálogo pela metade” para evidenciar que, em *Grande sertão: veredas*, a narrativa se estrutura a partir de um “monólogo *inserto* em situação dialógica”, em que o homem da cidade, diante do sertanejo semiletrado, tem “sua presença patente apenas pelo reflexo no relato de Riobaldo”. (cf. SCHWARZ, Roberto, *in* COUTINHO, 1983, p. 379)

^{iv} Tal episódio será aproveitado por Thomas Mann numa das cenas centrais do romance *Doutor Fausto*, em que o músico alemão Adrian Leverkühn, na cidade italiana de Palestrina, após ter contraído sífilis com a prostituta Esmeralda, terá o suposto encontro com Satã — produto alucinatório de sua loucura ou materialização do mal? —, que lhe diz: “Esse mundo que nos reúne agora é tão íntimo, tão familiar, é uma autêntica Kaisersaschern, é a boa atmosfera tedesca do ano de 1500, aproximadamente pouco antes do dr. Martinus, que teve para comigo relações ao mesmo tempo rudes e cordiais e me atirou na cabeça um pãozinho, não um tinteiro, muito antes do divertimento dos Trinta Anos.” Nesse sentido, percebe-se que a obra de Mann, de 1947, recupera elementos da atmosfera germânico-renascentista que daria origem ao *Volksbuch*, o *Livro popular*, relato com profunda influência luterana. (cf. MANN, s.d., p. 271)

^v Dada esta dimensão de Martinho Lutero no que toca ao papel de Fausto, segundo Rita Iriarte é interessante assinalar como o protestantismo assume suas marcas na Inglaterra, na época do teatro de Marlowe. Sob o ponto de vista de Kristen Pole, em seu ensaio “Dr. Faustus and reformation theology”, não são ideias teológicas luteranas que dominam o século XVI inglês, mas calvinistas, particularmente em seu período final, ainda sob o governo da Rainha Elizabeth. De acordo com a teologia da predestinação de João Calvino, Deus, ao criar o mundo, determinou um certo número de eleitos para receber a graça dos céus, e um certo número de condenados às penas do inferno. Assim, nenhum ser humano poderia alterar, sob qualquer hipótese, os desígnios divinos. Tal pressuposto, contido em sua obra máxima *A instituição da religião cristã*, enfatiza a terrível majestade de Deus, rompendo em definitivo com o sistema religioso baseado no purgatório, boas obras e pregações. No caso do *Fausto* de Marlowe, percebe-se que as súplicas do personagem a Deus sempre são frustradas pela interseção de Mefistófeles e outras entidades demoníacas, o que ratifica sua danação irremissível e acentua a suposição de um traço calvinista presente nesta obra. (cf. POLE, 2006, p. 100)

^{vi} Na tradução de A. de Oliveira Cabral: “Pois artes praticando diabólicas, / dos áureos frutos do saber repleto, / Se abarrota em danada nigromancia. / Nada tão caro lhe é, como a magia, / Que antepõe ao mór bem, a salvação!” (MARLOWE, 2011, p. 30)

^{vii} Na tradução de A. de Oliveira Cabral: “Até que, de saber e orgulho inchado, / Suas asas de cera demais sobem, / Derretem-se, e os Céus tramam-lhe o mau fim.” (MARLOWE, 2011, p. 29-30)

^{viii} Na tradução de A. de Oliveira Cabral: “Fausto morreu. Que o seu caso infernal, / E desgraça, oh, prudentes, vos exortem / A ficar pela mera admiração / Perante o proibido, cujo abismo / Aos audazes, como ele, incita a mente / A fazer mais, que o jus do Céu consente.” (MARLOWE, 2011, p. 117-118)

^{ix} Na Introdução da tradução portuguesa de *Dr. Faustus* há uma descrição deste procedimento de invocação do mal: “Fausto desenha o círculo de proteção com a representação dos astros e dos signos zodiacais; escreve anagramas do nome de Jeová; utiliza fórmulas que parodiam os usos da missa sagrada, e em latim; conhece os nomes dos demônios e os utiliza na invocação. No século XVI, o uso tão preciso desse temido ritual não poderia senão causar penetrante horror.” (cf. MANN, s.d., p. 14)

^x No parecer de Ian Watt, Mefistófeles “[...] é uma versão levemente ambígua do ajudante de mágico dos contos folclóricos, o que, uma vez mais, reforça o estreito diálogo entre as esferas popular e erudita do mito fáustico”. (cf. WATT, 1997, p. 132)

^{xi} Em *A história trágica do Doutor Fausto*, a questão do frio associado ao momento do pacto também é presente. Fausto, após ferir o braço com um punhal e começar a escrever os termos do contrato, diz a Mefistófeles: “Ay, so I will. [Writes.] But, Mephistophilis, / My blood congeals, and I can write no more”. (cf. MARLOWE, 1994, p. 21)

- ^{xii} No capítulo 59 do *Volksbuch*, Fausto tem um filho com Helena de Troia, mas estes desaparecem com a morte do nigromante alemão.
- ^{xiii} Na tradução de A. de Oliveira Cabral: “Foi esta a face que lançou mil naves / Ao mar, queimou de Troia as altas torres? / Faz-me mortal co’um beijo, doce Helena!” (MARLOWE, 2011, p. 110)
- ^{xiv} De modo a reforçar este ponto de vista, vale a pena destacar a opinião de Jobst Welge quanto à cena do encontro de Fausto com a heroína da Grécia, em Marlowe, já que a figura da bela Helena, enquanto desejo erótico, se apresenta, antes de tudo, como “a invocação de um ideal literário e que, outra vez, põe em cena o movimento de oscilação entre concreção e imaginação.” Para o teórico alemão, “Portanto, assim como o inferno pode ser materializado e corporificado no quarto de estudos de Fausto, também os lábios de Helena podem ser uma morada celestial — céu e inferno são metaforizados e, com isso, (aparentemente) desmaterializados.” (cf. WELGE, Jobst, in GALLE & MAZZARI, 2010, p. 96-97)
- ^{xv} No parecer de Junito de Souza Brandão, “Helena (*Ελενη*) proviria da raiz indo-europeia *suel*, ‘brilhar’, como se poderia ver pelo grego *σελας* (*sélas*), ‘brilho’, luz.” Helena teria sido, a princípio, “uma deusa luminosa”, irmã dos Dioscuros Castor e Pólux, acompanhantes de Aurora, tendo-se depois convertido em deusa da vegetação. Ainda segundo o helenista, “Pretendeu-se ligar-lhe o nome a *Ελενιον* (*helénion*), planta que a filha de Zeus manipulava não apenas como anestésico e amnésico, mas ainda como antiofídico. [...] tais tentativas etimológicas são, não raro, de origem popular”. (cf. BRANDÃO, 1991, p. 499). Seguindo esta linha, poder-se-ia aventar a hipótese de uma aproximação do mito clássico de Helena e Diadorim, *eidolon*, feminilidade oculta sob vestes jagunças, que ensina a Riobaldo “as quisquilhas da natureza”, tais como os encantamentos da flora. Além disso, neste nome, pode-se captar a partícula *Dia-*, correspondente ao brilho, luminescência diurna. Ainda deve-se destacar a frase emblemática que liga o objeto de desejo em Marlowe, sob o viés do fantasma, à donzela-guerreira em *Grande sertão: veredas*: “Diadorim é a minha neblina”.
- ^{xvi} Augusto de Campos aproxima a estratégia rosiana do uso da partícula *des-* e dos jogos timbrísticos em *n*, como nas palavras *nonada*, *demônio* e *redemunho*, aos projetos joyceano e mallarmaico, respectivamente em suas obras *Finnegans Wake* e *Um lance de dados*. Para o teórico, “A inteligência de Guimarães Rosa está justamente em saber explorar as consequências ou os efeitos de tal conflito, servindo-se da ambivalência para multiplicar, coerentemente, os níveis de significado. *No nada* é bem o estado vivencial de Riobaldo, recolhido à calma situação de barranqueiro do Rio São Francisco, após ter experimentado a sua proeza épica e lírica. Em lugar da incerteza do fazer, a paz anuladora do *não-fazer*. *Nonada*. *No nada*.” (cf. CAMPOS, Augusto de, in COUTINHO, 1983, p. 333)
- ^{xvii} Quanto ao aspecto de indeterminismo que marca a luta de Riobaldo para assumir a chefia de Zé Bebelo, ligado a um determinado ceticismo que se “apresenta como conflito no interior da própria linguagem”, ver ALMEIDA, 2007.
- ^{xviii} Na tradução de A. de Oliveira Cabral: “Mas as ofensas de Fausto nunca poderão ser perdoadas: a serpente que tentou Eva pode ser redimida, mas Fausto não.” (MARLOWE, 2011, p. 113)
- ^{xix} Quanto a esta questão, vale a referência ao ponto de vista de Bernardo Gersen: “Guimarães Rosa utiliza-se das sugestões de um mito universal, de um dos altos temas de nossa civilização intelectual — Fausto — para um assunto regional, para enriquecer com seus ecos criaturas aparentemente simples, agrestes e que existem sobretudo no nível dos instintos vitais.” (cf. GERSEN, Bernardo, in COUTINHO, 1983, p. 351)