



“GRANDE SERTÃO: VEREDAS” – APROXIMAÇÕES FILOSÓFICAS
"GRANDE SERTAÕ: VEREDAS" - A PHILOSOPHICAL APPROACHES

Albeiro Mejia Trujillo¹

RESUMO: Em 2006 completaram-se cinquenta (50) anos da primeira edição de *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa e, dentre os muitos estudos que esta obra já inspirou, surgiu a idéia de realizar um cotejamento de trechos da obra do autor mineiro, com textos de filósofos clássicos. No artigo que ora apresentamos podem ser desvendadas idéias profundas sobre o eterno fluir; pluralidade de saberes; relatividade na percepção do mundo; consciência antropológica clara; conhecimento das leis sociais e da natureza que conduzem a vida humana e, tudo isso, encontra-se numa diagonal de textos filosóficos que cortam a obra literária numa tentativa dela se aproximar.

PALAVRAS-CHAVE: Conhecimento; Vida; Estética.

ABSTRACT: In 2006 had been completed fifty (50) years of the first edition of *Grande Sertão: Veredas*, of João Guimarães Rosa and amongst the many studies that this masterpiece already inhaled, the idea appeared to carry through a comparison of stretches of the work of the author with texts of classic philosophers. In the article that however we present deep ideas can be unmasked on the perpetual one to flow; plurality of know; relativity in the perception of the world; clear anthropological conscience; knowledge of the social laws and the nature that lead the life human being and everything this meets in a diagonal line of philosophical texts that cut the literary composition in an attempt of to approach.

KEYWORDS: Knowledge; Life; Esthetic.

INTRODUÇÃO

A crítica, na constituição do cânone da literatura ocidental, como expressão das diversas manifestações artísticas da humanidade, têm classificado estas, do ponto de vista estético, segundo critérios arbitrários que partem, geralmente, da posição sócio-econômica de quem as produziu. Os critérios canônicos de valorização da produção cultural das “minorias” ideológicas, políticas, econômicas, étnicas etc., estão determinados pela função social que estas manifestações pretendem desempenhar. No caso de *Grande Sertão: Veredas*, embora o autor tente mostrar que o jagunço é um sujeito humano que pensa e tem problemas existenciais, a narrativa é construída por um autor que dá a fala a uma personagem de ficção, permanecendo a mesma questão sobre literatura das minorias ou sobre minorias sociais.

¹ Albeiro Mejia Trujillo é Doutor em Literatura pela UnB e atua como Coordenador do ISE/Filosofia na Faculdade IESCO / Taguatinga-DF. E-mail: malbeiro@yahoo.com.br



Da percepção da arte como elemento fútil, inoficioso, ocioso permitido somente para a aristocracia até a descoberta da importância da mesma, nos processos de construção de uma identidade autêntica que não a do *alter*, transcorreu muito tempo e, ainda hoje, as tentativas de mudar esse quadro têm sido bastante frágeis. O reconhecimento das manifestações populares e atribuição de valor artístico é vedado pelo cânone estético, em função das técnicas, linguagem e temáticas abordadas, assim como a forma de apresentação. Da mesma forma que Bronislaw Geremek, em *Os Filhos de Caim*, afirma que a pobreza por opção religiosa era louvável (séculos XV a XVIII), a miséria por necessidade sempre foi execrável; o uso da língua popular é louvada em um autor que como Guimarães Rosa faz da fala coloquial sua marca estética. Todavia, o povo que não domina a linguagem padrão somente poderá esperar tornar-se objeto de discriminação como aparece claramente na Literatura de Cordel.

A partir de uma análise dos componentes estéticos como simples instrumentos de lazer, até a percepção dos mesmos como elementos fundamentais na luta pela igualdade e liberdade nas diversas instâncias da sociedade, houve, e ainda há, uma série de barreiras a serem transpostas. Mesmo quando se entende a arte como instrumento de luta social, geralmente quem se engaja não é o grupo, mas alguém que tem uma posição que lhe permite penetrar as estruturas canônicas, driblando os interditos ideológicos, como aparece em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha e, em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. De outro lado, quando se aceita a produção cultural das “minorias” como arte, esta é colocada como “arte menor”, “pseudo-arte” ou simplesmente é tirada do panorama artístico ignorando-a.

Existe alguma produção artística, reconhecida pelo sistema canônico sobre minorias como migrantes, mulheres, homossexuais, etnias, minorias religiosas, políticas etc., no entanto, não há grandes manifestações artísticas destas categorias sociais onde elas mesmas expressem seus sentimentos, necessidades, percepção do mundo etc. Talvez possamos dizer que as onze obras de Milan Kundera, incluindo *A Cortina* (publicada em Francês em 2005 e traduzida para o Português em 2006), seja uma das mais vivas expressões do sentimento dos migrantes escrita na perspectiva de um expatriado. Há trabalhos acadêmicos e artísticos em abundância que reproduzem o que as minorias pensam, porém, não há um espaço próprio de divulgação por motivos óbvios como o pauperismo lingüístico, falta de estímulo, tempo e condições para produzir um material permanente, interdições morais, e por isso, a produção artística das minorias encontra-se difusa, não sistematizada e, na maioria das vezes, não é avaliada como arte. Assim sendo, torna-se necessário participar da vida desses grupos para descobrir as manifestações artísticas espontâneas que eles vivenciam.



Numa época dominada pelas indefinições, a começar pelo próprio conceito de pós – moderno, torna-se fundamental reformular o conceito de estética e de artístico a partir de uma revisão da estética filosófica. Nos dias atuais o princípio estético que conduz a atividade “artística” apresenta-se difuso enquanto, de outro lado, a homogeneidade é fator preponderante na atividade da ciência do belo: belo, aliás, é um conceito que mudou radicalmente, e essas transformações na concepção do que é belo talvez estejam ligadas a mudanças de valores da sociedade. Esta aceita um padrão diferente de beleza, porque a arte é imposta e, a arte, não oferece algo distinto porque não a arte é exigido e, finalmente, os dois, arte e sociedade, são produto de uma esfera extrínseca a elas que é a esfera político-econômica. Torna-se de fundamental importância conhecer os processos de formação sócio-econômica, política e cultural e sua influência na mudança da concepção do estético para melhor compreender os sistemas discursivos que em obras como *Grande Sertão: Veredas*, podem ser aprofundados numa perspectiva de interpretação filosófica como será apresentado a seguir.

APROXIMAÇÕES FILOSÓFICAS EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

No estudo da estética filosófica, encontram-se diversas formas de valorizar a obra de arte e a atividade artística. A começar por Platão, existe uma preocupação em mostrar a inutilidade da arte para a sociedade e quanto ela é prejudicial para o indivíduo, por afastá-lo da realidade e da verdade. A tentativa de expulsar os poetas da cidade pode ser vista como luta pelo poder, uma vez que Hesíodo e Homero eram mais influentes que os próprios filósofos áticos. Estes como “amantes da sabedoria” que, segundo Platão, no mito da caverna, tendo alcançado as luzes da razão e da verdade, perderiam espaço político. Se o filósofo é a pessoa indicada para governar, ele tem de eliminar qualquer influência que venha interferir no processo de governo. Decerto, a arte tem o poder de influenciar o comportamento das pessoas: como é aceito por Platão, mesmo que negue que esta seja conhecimento. Para se livrar dessa influência, recorre ao argumento de que, a arte não tem possibilidade de conhecer a verdade e só seria aparência enganosa e falsa imitação do real.

Esse posicionamento de Platão contra a arte como cópia é recolocado por Hume em termos diferentes. Este não fala da reprodução e da cópia como falhas constitutivas da arte, mas como sendo uma potencialidade natural do pensamento humano. Para Hume, à primeira vista, nada pode parecer mais ilimitado do que o pensamento humano, que não apenas escapa a toda

autoridade e a todo poder do homem, mas também nem sempre é reprimido dentro dos limites da natureza e da realidade.

Formar monstros e juntar formas e aparências incongruentes não causam, à imaginação, mais embaraço do que conceber os objetos mais naturais e mais familiares. Apesar de o corpo confinar-se num só planeta, sobre o qual se arrasta com dificuldade e sofrimento, o pensamento pode transportar-nos num instante, às regiões mais distantes do universo, ou mesmo, além do universo, para o caos indeterminado, onde se supõe que a natureza se encontre em total confusão. Pode-se conceber o que ainda não foi visto ou ouvido, porque não há nada que esteja fora do poder do pensamento humano (HUME, 1992, p. 70).

Na concepção de Hume, não é o artista, mas o próprio pensamento humano, que tem capacidade ilimitada de criar e recriar, até aquilo que ainda não existe. A ficção científica serve-nos como exemplo desta capacidade ilimitada de criar que possui o homem. Ora, dizer que certo tipo de produção artística é falsa, parece valorização parcial, uma vez que muitas obras deste gênero têm servido para mostrar as grandes possibilidades de criar que o homem possui. Quando Julio Verne falava de viagens submarinas ou viagens ao fundo do mar, parecia loucura, mas, com o tempo, esta fantasia tornou-se realidade. Viagem às estrelas também parecia fantasia ou delírio, mas hoje vemos o homem viajando pelo espaço. No campo da criação lingüística, Guimarães Rosa joga com as palavras com fluente maestria, criando sentidos, transmutando a sintaxe da língua padrão, desenvolvendo conceitos lexicais e transgredindo as fronteiras morfo-vocabulares. Tudo dentro da concepção de criação apresentada por Hume, no sentido de recriar a partir de elementos já conhecidos.

Esse é um aspecto da produção artística; o outro é que a arte tem uma função específica e sua verdade não é a mesma da filosofia ou das ciências positivas. Platão estabelece como princípio, que todos os poetas são simplesmente imitadores das aparências das virtudes e dos outros temas que tratam, mas que, quanto à verdade, não chegam a atingi-la (PLATÃO, 1973, p. 228). O conteúdo das diversas ciências não é o objeto pretendido pelo artista; as informações que possui sobre elas, visam exaltar ou desmascarar os desvios destas. O artista cria uma bela obra quando recria o mundo que foi deturpado e o coloca como modelo para lembrar, à sociedade, qual é o caminho a ser seguido. A verdade da arte não é reproduzir o mundo como ele é, mas como deveria ser. A verdade do médico João Guimarães Rosa não é a mesma verdade do artista criador de Grande Sertão: Veredas e não existe a possibilidade de supervalorizar um saber em

detrimento do outro já que corresponde a universos epistêmicos diferentes, não, porém, antagônicos. Este fato específico de Guimarães contradiz a seguinte afirmação de Platão:

Certas pessoas falam que os poetas trágicos são versados em todas as artes, em todas as coisas humanas relativas à virtude e ao vício, e até mesmo nas coisas divinas; na verdade, é necessário, afirmam, que o bom poeta, se quiser criar uma bela obra, conheça os temas de que trata, pois de outra forma não seria capaz de criar. Na verdade, os poetas criam fantasmas e não realidades, porque se fossem realmente versados no conhecimento das coisas que imitam, suponho que se aplicariam muito mais a criar do que a imitar (PLATÃO, 1973, P. 224-225).

Para Platão a qualidade, a beleza, a perfeição de um móvel, de um animal, de uma ação, tendem ao uso em vista do qual cada coisa é feita (PLATÃO, 1973, p. 229). A perfeição que a arte exprime, por ser cópia da realidade, não teria, segundo ele, utilidade alguma. Só que a obra de arte também é feita com vistas a um uso e, quem a faz, sabe qual é esse uso, quais as qualidades e os defeitos da obra, atinentes à utilização que dela faz. “Sobre os temas mais importantes e mais belos que Homero empreende tratar, sobre as guerras, o comando dos exércitos, a administração da cidade, a educação dos homens (...) cabe perguntar se, na época de Homero, menciona-se alguma guerra que tenha sido bem conduzida por ele, ou se alguém lhe atribui as características de um homem hábil na prática” (PLATÃO, 1973, p. 226). A resposta a essa tentativa de mostrar a arte como inútil e o artista como inoficioso vem de Marcuse quando afirma: “A arte não pode mudar o mundo, mas pode contribuir para a mudança da consciência e impulsos dos homens e mulheres, que poderiam mudar o mundo” (MARCUSE, 1977, p. 42).

Aristóteles afirma que “não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; e, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. O historiador e o poeta não diferem por escrever verso ou prosa (pois bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que era em prosa) diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais sério e filosófico do que a história” (Aristóteles: 1973, 451). Os dados históricos podem ser manipulados conforme interesses ideológicos e são apresentados sob a aparência de verdade e objetividade própria do rigor científico, predeterminando as interpretações e condicionando as leituras. O texto literário, por sua vez, oferece-nos uma indeterminação de sentidos por seu caráter universal ou, como afirma Umberto Eco: “um texto é um universo aberto onde o intérprete pode descobrir infinitas interconexões (...) o leitor real é aquele que compreende que o segredo de um texto é seu vazio



(...) poder-se-ia dizer que um texto, depois de separado de seu autor e das circunstâncias concretas de sua criação, flutua no vácuo de um leque potencialmente infinito de interpretações possíveis” (Eco: 1993, 45/46/48). Essas considerações levam-nos a assumir uma postura de respeito para com o autor ao não forçar sentidos que supostamente este teria tido a intenção de dizer, já que não podemos desconsiderar a autonomia do texto literário, nem o papel ativo do leitor na produção de sentidos.

Para Hume, não se cria nada de novo, só se misturam os elementos já existentes para produzir híbridos. Tudo quanto se “cria” não passa de combinação dos elementos da natureza, mesmo quando se trata de ficção. Embora nosso pensamento pareça possuir liberdade ilimitada, verifica-se que ele está realmente confinado dentro de limites muito reduzidos e que todo poder criador do espírito não ultrapassa a faculdade de combinar, de transpor, aumentar ou de diminuir os materiais que nos foram fornecidos pelos sentidos e pela experiência. “Quando pensamos numa montanha do ouro, apenas unimos duas idéias compatíveis, ouro e montanha, que outrora conhecêramos” (Hume: 1992, 70). Este conceito aplica-se à atividade humana como um todo, e aí se inclui a filosofia e não só à atividade artística como pretendia justificar Platão.

O homem, ao projetar seu pensamento, cria coisas reais, sejam materiais ou ideais. Estas últimas podem vir a formar-se com base na estrutura das coisas materiais pelo homem conhecidas, mas que não são reais; toda criação humana não ultrapassa o âmbito da combinação de elementos já existentes. Foi assim como Empédocles entendeu o vir-a-ser do mundo a partir de quatro elementos pré-existentes. Esta teoria foi aceita pela filosofia escolástica, mas ainda fica a pergunta: de onde vêm esses quatro elementos (água, terra, fogo e ar) que, ao se misturarem, deram origem ao vir-a-ser; isto é, à vida? A questão continua para saber se estes elementos são eternos ou se têm origem. No último caso, qual é esta origem? E se não têm origem, poder-se-ia acreditar em um Deus absoluto, onisciente, criador de tudo e não criado por nada? A resposta é que esse tal Deus não criou *ex-nihilo* (do nada), mas com as coisas, o que equivale a dizer que não criou nada; só misturou os elementos como faz o homem para obter um produto novo que tem as mesmas características dos elementos precedentes e que, aos poucos, vai perdendo sua essência original e sofrendo mutações que constituem o dinamismo característico das espécies vivas e que, de outro lado, são necessárias para o aperfeiçoamento da vida. Já Guimarães dizia: “O senhor ... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando” (Rosa: 2001, 39). Se não fosse assim, o mundo viveria sem viver, pois o estatismo leva à morte, enquanto que o dinamismo produz um desgaste gerador.



Quais as coisas que existem e quais as que nós conhecemos? “Esses homens! Todos puxavam o mundo para si, para o concertar concertado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo” (Rosa: 2001, 32/3). Se, para Platão, os filósofos conhecem a verdade, para Anselmo, as coisas existem de modo distinto ao modo como são em nosso conhecimento. A pretensão de possuir a sabedoria, a luz da razão e a verdade e, a negação da possibilidade de que outras manifestações da razão humana possam se aproximar desta verdade é desmascarada na afirmação de Anselmo. Se nós conhecemos de um modo distinto de como as coisas são realmente, o próprio filósofo conhece só aparências e isso invalidaria a crítica Platônica da arte. “Também, o que é que vale e o que é que não vale?” (Rosa: 2001, 160).

Seja com a idéia de conhecimento aparente desenvolvido na época moderna (fenômeno kantiano) ou de saber intuitivo dos escolásticos (o homem deduz a verdade das aparências sensíveis), o homem depara-se com algo que tem existência real e é dessas coisas reais que o homem fala. Seu pensamento gira em torno de entes materiais ou ideais, sendo que os segundos têm sua origem nos primeiros. A mente humana nem sempre reflete sobre si mesma, mas sempre se recorda de si mesma e é claro que quando pensa em si mesma, seu verbo nasce da memória, memória que ele tem do que já conhece. Por isso podemos dizer que o *homo loquens* fala do que pensa, pensa naquilo que vivencia e vive o que existe; mas pelo fato de falar do que vivencia, o homem expressa cada coisa com um subjetivismo tal que impede mostrar as coisas do seu mundo como são. “Com que entendimento eu entendia, com que olhos era que eu olhava? Eu conto. O senhor vá ouvindo” (Rosa: 2001, 163).

Cada homem vê com seus olhos e expressa seu pensamento sobre as coisas que ele capta de modo diferente: “Eu estou contando assim, porque é o meu jeito de contar” (Rosa: 2001, 114). Estamos falando do impacto com que cada homem recebe uma informação e da capacidade de assimilar as informações recebidas o mais neutralmente possível. Segundo Anselmo, na mente do homem, quando ele pensa algo que está fora de seu pensamento, a palavra da coisa pensada, não nasce da própria coisa, porque esta se acha ausente da vista do pensante; ao contrário, nasce alguma semelhança ou imagem que se encontra na memória da pessoa que pensa ou, no momento em que pensa, é retirada da coisa presente e introduzida no pensamento pelos sentidos corpóreos: “Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data” (Rosa: 2001, 115).

A subjetividade com que o homem expressa o que vivencia remete-nos a Platão quando afirma ser indispensável que o usuário de uma coisa seja o mais experimentado, e que é este que possui a ciência das coisas (Cf. Platão: 1973, 229). Como, então, conciliar subjetividade, com



ciência e experiência? A ciência, quando influenciada pela subjetividade, perde a neutralidade – se é que se pode falar de neutralidade científica – e a verdade torna-se relativa. A experiência nunca alcança a plenitude do ser (da coisa concreta) e, por isso, não pode ter o caráter de verdade absoluta, quando muito alcança uma verdade parcial e fragmentária. O pensamento filosófico é tão imitativo quanto o artístico. A diferença entre um e outro nível de conhecimento está na finalidade que cada um se propõe. Os objetivos são diversos, mas isso não torna um pensamento melhor ou mais verdadeiro do que o outro. Para Platão, a negação da arte constitui a apologia da filosofia e a exaltação do filósofo como “conhecedor da verdade” e “possuidor da luz da razão”, para justificar que é ele quem deve governar o Estado. Em síntese, o posicionamento platônico sobre a arte é um posicionamento ideológico. A humildade que falta a Platão a encontramos em *Grande Sertão: Veredas*, quando a personagem Riobaldo afirma que “a luzinha dos santos – arrependidos se acende é no escuro ... teve grandes ocasiões em que eu não podia proceder mal, ainda que quisesse. Por que? Deus vem, guia a gente por uma légua, depois larga” (Rosa: 2001, 160).

Se as coisas definem-se pelo valor de uso e este uso é determinado pela experiência do usuário, não podemos deixar de perguntar quem é o usuário da arte. O artista é fabricante e usuário? Se o artista não é usuário, mas proponente de uso, ainda assim o usuário sabe mais do que o fabricante? O artista acumula as duas funções: a de criador e a de usuário. Como criador, ele combina elementos já existentes. A liberdade e a criatividade com que ele produz, vai determinar a grandeza de sua criação. O filósofo não pode argumentar que o artista é imitador de terceira ordem, porque ele mesmo utiliza os procedimentos do artista no processo de enunciação da “verdade”, isto é, um processo de combinação de categorias lingüísticas já existentes.

Como usuário, o artista serve-se da obra por ele criada para mostrar uma realidade determinada, como ela é hoje, e como deveria ser; para posicionar-se ora a favor de um grupo social, ora a favor de outro; para mostrar as possibilidades do espírito humano de criar e recriar o mundo; pela arte denuncia, critica, propõe alternativas, molda uma sociedade para aceitar qualquer padrão que venha a ser estabelecido; sensibiliza para a justiça, o amor, a fraternidade, ou desperta a voracidade, a concupiscência, a vontade de poder, etc. O artista cria como usuário de sua própria criação.

O artista como usuário-criador possui a experiência e a ciência que o habilitam para ser proponente do uso que deverá ser dado à obra de arte. Este uso pode ser político, ideológico, religioso, didático, educacional, lúdico, etc. O usuário leigo tem de aprender, com o usuário criador, os diversos usos do objeto utilizado e, assim, teremos de aceitar que o usuário não



necessariamente possui a ciência nem sabe mais que o fabricante como pretende justificar Platão (Cf. Platão: 1973, 229). Na área das ciências aplicadas, por exemplo, o usuário imagina o tipo de instalação elétrica de que precisa, no entanto não é ele que possui a ciência para fazer ditas instalações. Quem domina esses conhecimentos é o Engenheiro Eletricista que, no caso, seria o fabricante e, não, o usuário. A visão platônica apresenta-se como relativa e passível de contestação.

Produz a arte todos os seus efeitos mediante a intuição e a representação sendo-nos, completamente indiferente, saber de onde provém este conhecimento, se de situações e conteúdos reais, se simplesmente de uma representação que nos é dada pela arte. “Aire, me adoçou tanto, que dei para inventar, de espírito, versos naquela qualidade. Fiz muitos, montão (...) Mas reproduzia para as pessoas, e todo mundo admirava, muito recitados repetidos. Agora, tiro sua atenção para um ponto: e ouvindo o senhor concordará como que, por mesmo eu não saber, não digo. Pois foi – que eu escrevi os outros versos, que eu achava, dos verdadeiros assuntos, meus e meus, todos sentidos por mim, de minha saudade e tristezas” (Rosa: 2001, 137/8). O importante é que o conteúdo que temos perante nós, desperta-nos sentimentos, tendências e paixões, sendo irrelevante que quaisquer informações nos sejam dadas pela representação ou que as conheçamos por uma intuição que tivemos na vida real (Cf. Hegel: 1983, 105/6). Depreende-se do trecho hegeliano que as leituras de *Grande Sertão: Veredas* nos trazem informações e produzem em nós sentimentos que escapam à possibilidade de estabelecer a autoria do discurso, isto é, não sabemos quando fala Guimarães Rosa; quando fala Riobaldo ou qualquer outra personagem.

“Para uma porção de coisas, não exijamos contas a Homero, nem a qualquer outro poeta; não lhes perguntemos se um dentre eles foi médico, e não apenas imitador da linguagem dos médicos, quais as curas atribuídas a um poeta qualquer, antigo ou moderno, do mesmo modo a propósito de outras artes, não os interroguemos, que fiquem em paz” (Platão: 1973, 225). O artista não é médico nem utiliza as informações da medicina para curas físicas, ou o Direito para advogar perante um juiz. Sua cura e sua defesa são de outro nível, que só exige boas informações a respeito dessas ciências. Estas informações são o instrumental de que se vale o artista para realizar a cirurgia social. Ele não precisa de um estetoscópio, bisturi ou fio cirúrgico. Estes instrumentos são para o médico o que as informações sobre as diversas ciências são para o artista. Platão parece mais positivista que o próprio Comte, só que, diferentemente deste, aplica a positividade na arte, mas não na filosofia, já que o caráter apologético do seu discurso o impede de ver as próprias limitações dos “amigos da sabedoria”.



A literatura como um componente da fenomenologia histórica apresenta-se como processo epistemológico nas esferas científica e estética. A dualidade que torna inconciliáveis o mundo da lógica e o mundo da percepção, fez com que ao interior da própria estética surgisse a dicotomia artístico *versus* não artístico; o belo e o feio; as “grandes obras” por oposição às “obras menores”; o conhece-te socrático como elemento de individuação, em contraposição ao uno coletivo do mundo dionísíaco. Tal panorama levou a que Nietzsche, em *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*, tecesse duras críticas à racionalidade ocidental encarnada no pensamento helênico. Nietzsche utiliza a seguinte figura para falar do modelo de racionalidade implantado com o socratismo:

Em algum remoto rincão do universo cintilante (...) havia uma vez um astro, em que animais inteligentes inventaram o conhecimento. Foi o momento mais soberbo e mais mentiroso da história universal: mas também foi somente um minuto. Passados poucos fôlegos da natureza congelou-se o astro, e os animais inteligentes tiveram de morrer. Assim poderia alguém inventar uma fábula e nem por isso teria ilustrado suficientemente quão lamentável, fantasmagórico e fugaz, quão sem finalidade e gratuito fica o intelecto humano dentro da natureza (NIETZSCHE, 1991, p. 45).

Guimarães Rosa com relação a essa sensação de impotência diante do universo de conhecimentos nos alerta assim: “A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam (...) de cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa” (Rosa: 2001, 114 – 115). Nietzsche continua dizendo que:

(...) houve eternidades em que ele (o homem) não estava; quando de novo tiver passado, nada terá acontecido, pois não há para aquele intelecto nenhuma missão mais vasta, que conduzisse além da vida humana (...) não há nada tão desprezível e mesquinho na natureza que, com um pequeno sopro daquela força do conhecimento, logo não transborda-se como um odre; e como todo transportador de carga quer ter seu admirador, mesmo o mais orgulhoso dos homens, o filósofo, pensa ver por todos os lados os olhos do universo telescopicamente em mira sobre seu agir e pensar. É notável que justamente o intelecto que foi concedido apenas como meio auxiliar aos mais infelizes, delicados e percíveis dos seres, para firmá-los um minuto na existência, juntando a altivez ao conhecer e sentir, tenha jogado nuvens de cegueira sobre os olhos e sentidos dos homens, enganando-os, pois, sobre o valor da existência, ao trazer em si a mais lisonjeira das estimativas de valor sobre o próprio conhecer (NIETZSCHE, 1991, p. 46).



O conhecimento como elemento problematizador utilizado por Nietzsche para questionar a tradição filosófica ocidental cria um embate com o pensamento grego que se instaura como paradigma unívoco de qualquer episteme. O filósofo alemão contesta vinte e cinco séculos de dominação e imposição de uma racionalidade que se apresenta como “única via para alcançar a verdade”, caminho indefectível do saber. O posicionamento nietzscheano sobre o conhecimento apresenta certo paralelismo com a idéia que Guimarães Rosa defende a esse respeito através de sua personagem Riobaldo: “O senhor por ora mal me entende, se é que no fim me entenderá. Mas a vida não é entendível (...) Esta vida é de cabeça–para– baixo, ninguém pode medir suas pêrdas e colheitas”. (Rosa: 2001, 156 e 161).

A alternância da criação e a destruição; da alegria e do sofrimento; do bem e do mal leva Nietzsche à convicção de que não mais seria possível procurar o ideal de um conhecimento verdadeiro como o fizeram os filósofos antigos e medievais. Agora o caminho novo a percorrer consiste em interpretar e avaliar todas as coisas no mundo. É preciso tirar os véus que encobrem a humanidade há mais de dois mil anos, os véus da religião, dos valores falsos; é preciso agora encontrar a vida. As distinções entre mito e razão; mentira e verdade; divino e profano; essência e existência são apresentadas por Nietzsche como a invenção de um mundo que, XXV séculos depois continua inalterada, é a cultura do logos que nega a metade da essência cósmica. Se a moral constitui a vontade da negação da vida, ela é um instinto secreto de aniquilamento, princípio de ruína e decadência, o começo do fim e, foi esse impulso à moral que causou a morte da tragédia, o socratismo da moral, da dialética, da ponderação e da serenidade do homem.

Se a invenção do conhecimento como instrumento dos mais fracos marcou o início da decadência grega e o mito trágico representou o ponto mais alto entre os gregos, devemos nos perguntar com Nietzsche: “de onde viria a tendência, o ‘desejo horrível’, a sincera e acre inclinação dos primeiros helenos para o pessimismo, o mito trágico, a representação de tudo quanto há de terrível, de cruento, de misterioso, de aniquilante, de fatal no fundo de tudo quanto é vivo – donde viria a tragédia? Tal vez mesmo da ‘alegria’, da força, da saúde exuberante, do excesso de vitalidade”. Em *A Origem da Tragédia*, Nietzsche tem no ‘trágico’ a primeira experiência do ser, e encontra o cristianismo como seu oposto; é que num mundo trágico não há redenção, entendida como salvação de um existente finito na sua finitude; há apenas o declínio de tudo aquilo que surgiu do fundo do ser na existência individualizada daquilo que se separou da corrente da vida universal. De fato, o mito grego na sua essência é negado pela constituição de sistemas religiosos dogmáticos, sendo que em *Grande Sertão: Veredas*, a religiosidade aproxima-se mais de uma visão panteísta da vida, aceitação de todas as crenças e nenhuma em particular:

(...) Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio ... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque. Mas, quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles (...) Maria Leôncia, longe daqui não mora, as rezas dela afamam muita virtude de poder. Pois a ela pago todo mês – encomenda de rezar por mim um terço, todo santo dia (...) (ROSA, 2001, p. 32).

Oferece-nos a arte, em um de seus aspectos, a experiência da vida real, transportando-nos a situações que nossa pessoal existência não nos proporciona nem proporcionará jamais, situação de pessoas que ela representa, e assim, graças a nossa participação no que acontece a estas pessoas, ficamos mais aptos a sentir profundamente o que se passa em nós próprios (Hegel: 1983, 105). É na visão trágica do mundo que se encontram confundidas a vida e a morte (o uno e o eterno retorno), a ascensão e a decadência de tudo quanto é finito: “Viver é muito perigoso ...” (Rosa: 2001, 32). O sentimento trágico da vida é antes a aceitação da vida, a jubilosa adesão ao horrível e ao medonho, à morte e ao declínio. A aceitação trágica mesmo do declínio da própria existência nasce do conhecimento fundamental de que todas as formas finitas são apenas ondas temporárias na grande maré da vida, de que o declínio do existente finito não significa a destruição pura e simples, mas o regresso ao fundo da vida do qual surgiram todas as coisas individualizadas. “O senhor ouvia, eu lhe dizia: o ruim com o ruim, terminam por as espinheiras se quebrar (...) O senhor rela faca em faca – e afia – que se raspam. Até as pedras do fundo, uma dá na outra, vão-se arredondinando lisas, que o riachinho rola (...) Deixa: bobo com bobo – um dia, algum estala e aprende: esperta” (Rosa: 2001, 33).

O patético trágico alimenta-se do saber que “tudo é uno”. Vida e morte são irmãs gêmeas arrastadas num ciclo misterioso. “Se eu fosse filho de mais ação, e menos idéia, isso sim, tinha escapulado, calado, no estar da noite, varava dez léguas, madrugava, me escondia do largo do sol, varava mais dez, passava o São Felipe, as serras, as Vinte-e-Uma-Lagoas, encostava no São Francisco bem de frente da Januária, passava, chegava em terra cidadã, estava no pique. Ou me pegassem no caminho, bebelos ou hermógenes, me matassem? Morria com um bé de carneiro ou um áu de cão (...)” (Rosa: 2001, 200). Quando uma coisa sobe outra desce; enquanto se compõem formas, outras desagregam-se; quando uma coisa vem à luz, outra tem de se afundar nas trevas; no entanto, luz e trevas, formas, formas infernais, ascensão e declínio constituem apenas faces do



mesmo espectro da vida. “A luzinha dos santos – arrependidos se acende é no escuro” (Rosa: 2001, 160). A luz dissipa a escuridão que esconde a luz em um constante ir e vir.

Se Platão se empenha em rejeitar a arte e bani-la da sociedade por ser imitação falsa da realidade, Aristóteles vale-se dela para, com uma classificação arbitrária, fundamentar e justificar a divisão de classes:

(...) todas as artes imitam com o ritmo, linguagem e a harmonia, usando estes elementos separada ou conjuntamente. Como os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole, necessariamente também sucederá que os poetas imitem homens melhores, piores ou iguais a nós, como o fazem os pintores: Polignoto representava os homens superiores, Pauson, inferiores; Dionísio representava os iguais a nós. A mesma diferença separa a tragédia da comédia; procura, esta, imitar os homens piores, e aquela, melhores do que eles ordinariamente são (ARISTÓTELES, 1973, p. 443-444).

Essa classificação da tragédia e da comédia, a partir da classe social do indivíduo imitado, é altamente ideológica, uma vez que, não é pelo fato de imitar a classe social alta que uma obra é grande do ponto de vista artístico. Essa classificação da obra a partir do grupo social que imita cria rótulos preconceituosos, como afirma o próprio Platão: “a vontade de fazer rir que sofreavas pela razão, no temor de granjear uma reputação de bufonaria, tu a expandes então, e quando lhe infundiste vigor, escapa-te às vezes que, entre teus familiares, te abandonas a ponto de te tornares autor cômico” (Platão: 1973, 237). É possível que esse pré-conceito tenha contribuído com o pouco desenvolvimento da comédia no período clássico da arte e, de modo particular, da literatura.

Platão não estabelece diferença entre o autor de tragédias e o autor de comédias; para ele, imitador é tudo a mesma coisa. O imitador procura o caráter irritável das pessoas, porque se presta a numerosas e variadas imitações. “É evidente que o poeta imitador não é levado por natureza a imitar o caráter tranqüilo e prudente, sempre igual a si mesmo, porque não é fácil de imitar. Ao contrário, é levado ao caráter irritável e diverso, porque é fácil de imitar” (Platão: 1973, 234). Bergson, desenvolve sua teoria sobre o riso nesta mesma linha. Ele vê o riso pelo prisma da rigidez e dos automatismos corporais: “não é a mudança brusca de atitude o que ocasiona o riso, mas o que há de involuntário na mudança, é o desajeitamento” (Bérgson: 1983, 14). Só começamos a ser imitáveis quando deixamos de ser nós mesmos, isto é, só se pede de nossos gestos o que eles têm de mecanicamente uniforme e, por isso mesmo, de estranho a nossa



personalidade viva. Imitar alguém é destacar a parte do automatismo que ele deixou introduzir-se em sua pessoa (Bérgson: 1983, 25). Importante destacar o aspecto sério que possui a obra *Grande Sertão: Veredas*, pois toda a narrativa pauta-se no conhecer e reconhecer o agir das personagens, sendo que não é possível encontrar no texto de Guimarães Rosa trechos que evidenciem uma tendência cômica. O riso é um elemento quase inexpressivo na narrativa e mesmo com toda a teoria mimética de Aristóteles as personagens comportam-se como representantes de uma vida real constituída por altos e baixos, alegrias e sofrimentos, mas nunca pessoas ridículas merecedoras da crítica do riso.

Aristóteles não vê a imitação em si como algo negativo; o negativo ou a inferioridade estão determinados pelo tipo de sujeitos imitados: “a poesia toma diferentes formas, segundo a diversa índole particular dos poetas. Os de mais alto ânimo imitam ações nobres e das mais nobres personagens; e os de mais baixas inclinações voltaram-se para as ações ignóbeis, compondo, estes, vitupérios, e aqueles, hinos e encômios” (Aristóteles: 1973, 445). Se, em Platão, não se estabelece diferença entre tragédia e comédia, e o que copia o imitador é a fragilidade de qualquer pessoa, em Aristóteles a mesma fragilidade ou torpeza – ou rigidez, como a classifica Bergson – é atribuída a uma classe social particular, a baixa: “a comédia é imitação do homem inferior – escravo – não, todavia, quanto a toda espécie de vícios, mas só quanto a aquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente” (Aristóteles: 1973, 447).

A tragédia é a imitação dos homens superiores, de ações de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e apresentada por atores que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções (Aristóteles: 1973, 447). A opção por uma classe ou grupo social representa o engajamento do artista. Isso não quer dizer que o artista proveniente da classe baixa tente reproduzir seu próprio mundo. Seu engajamento com a classe alta, na verdade, não constitui senão o engajamento consigo mesmo na luta pela sobrevivência. Se os pintores medievais pintavam para a elite da sociedade, era porque essa elite os sustentava mediante o sistema do mecenato. A opção do artista nem sempre depende dele, por estar sujeito às condições socioeconômicas de existência. No caso de João Guimarães Rosa, não era um autor que dependesse da sua produção artística para sobreviver por pertencer a uma elite intelectual e profissional (Médico) e a sua obra *Grande Sertão: Veredas*, embora falando de pessoas do povo, com temáticas que retratam o cotidiano de um momento histórico e geográfico, de forma alguma pode ser considerada uma obra para qualquer leitor, pelo contrário, é um livro que exige um alto nível de conhecimento e disciplina acadêmica para poder “enfrentá-lo”.



A poética horaciana concebe o gênero literário como conformado por uma determinada tradição formal, na qual avulta o metro; por uma determinada temática e por uma determinada relação que, em função dos fatores formais e temáticos, se estabelece com os receptores. O poeta, segundo Horácio, deve adotar, em conformidade com os temas tratados, as convenientes modalidades métricas e estilísticas. A infração desta norma, que em termos de gramática do texto poderíamos considerar como reguladora da coerência textual, desqualificaria radicalmente o poeta. Em particular, não se deve expor um tema cômico em versos de tragédia, nem, por outro lado, se deve exprimir um tema trágico em versos próprios da comédia, isto é, que cada gênero bem distribuído ocupe o lugar que lhe compete. Horácio concebia os gêneros literários como entidades bem diferenciadas entre si, configuradas por distintos caracteres temáticos e formais, devendo o poeta cuidar de mantê-los separados evitando qualquer hibridismo entre gêneros (Cf. Silva: 1996, 347).

Grande Sertão: Veredas, constitui a anti-poética horaciana, haja vista que o autor transgide todos os preceitos formais dos diferentes gêneros literários e até dos estilos de época, já que falando do povo constrói uma grande obra literária; utilizando uma linguagem popular alcança um alto nível de estilização; representa a tragédia da vida com profundo lirismo, passando de um sentimento épico à banalidade hodierna; pertencendo temporalmente ao modernismo, encontram-se em Guimarães traços do classicismo, barroco, romantismo, realismo, simbolismo; estruturalmente a obra segundo a classificação kunderiana é um romance com elementos históricos, filosóficos, sociológicos, antropológicos, psicológicos, místicos, lingüísticos de surpreendente profundidade.

A filosofia enquanto forma de vida, assim como enquanto determina a forma e o conteúdo da criação literária, é sempre o sintoma de uma laceração entre o interior e o exterior, significativa de uma diferença essencial entre o eu e o mundo, de uma não adequação entre a alma e a ação. “(...) Assim eu ouvi, era tão singular. Muito fiquei repetindo em minha mente as palavras, modo de me acostumar com aquilo. E ele me deu a mão. Daquela mão eu recebi certeza. Dos olhos. Os olhos que ele punha em mim, tão externos, quase tristes de grandeza. Deu alma em cara. Adivinhei o que nós dois queríamos – logo eu disse: - ‘*Diadorim... Diadorim!*’ – com uma força de afeição. Ele sério sorriu. E eu gostava dele, gostava, gostava (...)” (Rosa: 2001, 172). A paixão é a vida pré-determinada pela razão para a perfeita adequação de si próprio e, a partir da loucura, falam os sinais enigmáticos, mas decifráveis de uma força transcendente que, de outro modo, ficaria votada ao silêncio.



Enquanto a alma parte em busca de aventura e as vive, ignora o tormento efetivo da busca e o perigo real da descoberta; nunca se põe em jogo; não sabe ainda que pode perder-se e não imagina nunca que lhe é necessário procurar-se. Tal é a idade da epopéia e não é o caso das personagens de *Grande Sertão: Veredas*, cheias de incertezas, em constante transformação operada pela instabilidade da própria vida “O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo quando vier, que venha armado! (...) O senhor sabe: o perigo que é viver ...” (Rosa: 2001, 35). O círculo metafísico no centro do qual vivem os gregos é mais estreito do que o nosso; é por isso que lá nunca poderíamos encontrar o nosso lugar; descobrimos que o espírito é criador e é por isso que para nós os arquétipos perderam definitivamente a sua evidência objetiva.

Não há totalidade possível do ser senão no ponto em que tudo é já homogêneo antes de ser investido pelas formas, senão onde as formas não são sujeição, mas a simples tomada de consciência, nasce de tudo aquilo que, no seio de tudo o que deve receber forma, dormitava como obscura aspiração. Aí onde o saber é virtude e a virtude felicidade, aí onde a beleza manifesta o sentido do mundo. Este é o mundo da filosofia grega. Mas este pensamento só nasceu no momento em que a substância já começava a se desfazer. A topografia transcendental do espírito helênico é essencialmente diferente da nossa. Os gregos responderam antes de ser ter interrogado.

Do mesmo modo que a realidade da essência traiu a perda da sua pura imanência irrompendo na vida e engendrando-a simultaneamente, é na filosofia que, pela primeira vez essa perspectiva problemática da tragédia se manifesta e se torna problema. O dever ser mata a vida e o herói trágico cinge os atributos simbólicos da vida. Contrariamente as personagens da epopéia devem viver sob pena de arruinar o próprio elemento que as apóia, as alimenta e as circunda. O verso da tragédia é cortante e duro; isola e cria distância; veste os heróis com toda a profundidade que implica para eles uma solidão nascida da forma; não deixa subsistir entre eles outras relações que não sejam as da luta e do aniquilamento. Esse verso nunca permite, como acontece na prosa romanesca, que se instaure um entendimento puramente humano e psicológico entre as personagens; nunca permite que, por vaidade psicológica, a alma tente sondar os seus abismos e que se admire de a si mesma com complacência no espelho de sua própria profundidade. “O Hermógenes: ele estava de costas, mas umas costas desconformes, a cacunda amontoava, com o chapéu raso em cima (...) As calças dele como que se enrugavam demais da conta, enfolipavam em dobrados. As pernas muito abertas; mas, quando ele caminhou uns passos, se arrastava – me



pareceu – que nem queria levantar os pés do chão (...) Sempre me lembro dele, me lembro mal, mas atrás de muitas fumaças.” (Rosa: 2001, 132/3).

Toda grande obra deve possuir três momentos que precisam surgir de sua estrutura interior: a peripécia, o reconhecimento, e a catástrofe. Peripécia é a mutação dos sucessos no contrário e esta inversão deve produzir-se, verossímil e necessariamente. Assim, no Édipo, o mensageiro que viera no propósito de tranquilizar o rei e libertá-lo do terror que sentia em suas relações com a mãe, descobrindo quem ele era, causou o efeito contrário (Cf. Aristóteles: 1973, 452). Situação de mutação verifica-se em *Grande Sertão: Veredas*, com a inversão de posição da personagem Riobaldo como veremos a seguir:

Mal a gente se tocou, para a Cachoeira do Salto, e esbarramos com tropa de soldados (...) Fugimos. (...) Volteamos. Sobre aí, me senti pior de sorte que uma pulga entre dois dedos. No formato da forma, eu não era o valente nem mencionado medroso. Eu era um homem restante trivial. A verdade que diga, eu achava que não tinha nascido para aquilo, de ser sempre jagunço não gostava. Como é, então, que m se repinta e se sarrafa? Tudo sobrevém. (p. 82) / Dentro de mim eu tenho um sono, e mas fora de mim eu vejo um sonho – um sonho eu tive. O fim de fomes. Ei, boto machado em toda árvore. Eu caminhei para diante. Em, ô gente, eu dei mais um passo à frente: tudo agora era possível. (...) Não exclamei, não pronunciei; só disse. – ‘Ah, agora quem aqui é que é o Chefe?’. Só perguntei. (...) De forma nenhuma eu não queria afrontar ninguém. Até com preguiça eu estava. A verdade, porém, que um tinha de ser o chefe. Zé Bebelo ou João Goanhá. Um para o outro olharam. – ‘Agora quem é que é o Chefe?’ (...) – ‘A rente, Riobaldo! Tu o chefe, chefe, é: tu o Chefe fica sendo ... Ao que vale!...’ (...) O Chefe Riobaldo. Aos gritos, todos aprovavam. (ROSA, 2001, p. 82/451-454).

A segunda parte e o Reconhecimento que constitui a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens. A mais bela de todas as formas de reconhecimento é a que se dá juntamente com a peripécia, como no *Edipo* (Aristóteles: 1973, 453). Uma das passagens de *Grande Sertão: Veredas* em que o reconhecimento para amizade das personagens, torna-se evidente é o seguinte:

– ‘Riobaldo, pois tem um particular que eu careço de contar a você, e que esconder mais não posso... Escuta: eu não me chamo Reinaldo, de verdade. Este é nome apelativo, inventado por necessidade minha, carece de você não me perguntar por quê. Tenho meus fados. (...) – ‘Você era menino, eu era menino... Atravessamos o rio na canoa... Nos topamos naquele porto. Desde aquele dia é que somos amigos.’ Que era, eu confirmei. E ouvi: - ‘Pois então: o meu nome, verdadeiro, é Diadorim... Guarda este meu segredo. Sempre, quando sozinhos a gente estiver, é de Diadorim que você deve de me chamar,



digo e peço, Riobaldo...’ (...) E ele me deu a mão. Daquela mão, eu recebi certezas. Dos olhos. (ROSA, 2001, p. 171-172).

A terceira parte da ação é a catástrofe. Esta é uma ação perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes (Aristóteles: 1973, 453). Embora o universo da arte esteja permeado pela morte, a arte repudia a tentação de lhe dar um significado a esta. Para a arte, a morte é uma infelicidade constante, uma ameaça constante mesmo nos momentos de felicidade, triunfo e realização. Todo sofrimento se torna doença de morte – embora a doença em si se possa curar. “A morte dos pobres pode bem ser libertação; a pobreza pode ser abolida. No entanto, a morte permanece a negação inerente à sociedade, à história. É a lembrança final das coisas passadas e a última lembrança de todas as possibilidades abandonadas, de tudo o que podia ser dito e não foi, de cada gesto e cada carinho não realizado: a morte também lembra a falsa tolerância, a pronta submissão à necessidade da dor” (Marcuse: 1977, 74).

(...) – ‘E a guerra?!’ – eu disse. – ‘Chefe, Chefe, ganhamos, que acabamos com eles!...’ (...) – Quem falou foi o João Curiol. Morto... Remorto... O do Demo... Havia nenhum Hermógenes mais. Assim de certo resumido – do jeito de quem cravado com um rombo esfaqueante se sangra todo, no vão-do-pescoço: (...) Agradei ao Alaripe, mas virei para os outros nossos; perguntei: - ‘Mortos, muitos?’ – ‘Demais...’. Ah, e a Mulher rogava: - Que trouxessem o corpo daquele rapaz moço, vistoso, o dos olhos muito verdes... Eu desguisei. Eu deixei minhas lágrimas virem, e ordenando: - ‘Traz Diadorim!’ – conforme era. – ‘Gente, vamos trazer. Esse é o reinaldo...’ – o que o Alaripe disse. (...) Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dor não pode mais do que a surpresa. (...) Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremei, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos. E a Mulher estendeu a toalha, recobrando as partes. Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. Adivinhava os cabelos. Cabelos que cortou com tesoura de prata... (...) Eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo: - ‘Meu amor!...’ Foi assim. (ROSA, 2001, p. 612/615).

Por meio do belo artístico, o homem refaz e recria o mundo natural, com suas próprias mãos e idéias. Constrói e reconstrói quantos mundos a imaginação lhe permitir ou, segundo Hume, quantas misturas puder executar. A diferença entre o belo artístico e o belo natural não é uma simples diferença quantitativa. “A superioridade do belo artístico provém da participação no espírito (...) só como espiritualidade existe o que existe, o belo natural, será, assim, um reflexo do



espírito” (Hegel: 1985, 86). Na estética marxista, a inversão da ordem dispõe que é o espírito que é reflexo da natureza.

O respeito e a admiração pela arte e a análise dela feita de que fala Hegel tem passado por um processo de apatia e indiferença que alcançam as diferentes esferas artísticas. Com a reprodução tecnológica, a arte vem se transformando em mercadoria, produto de consumo supérfluo; o usuário (consumidor) de arte, tende a quer comprar aquilo que os *mass media* lhe oferecem como sendo necessário:

A maioria das necessidades predominantes de descanso, lazer, atitudes, consumo segundo os anúncios de amar e odiar o que outros amam e odeiam, pertencem à categoria de falsas necessidades, cujo conteúdo e função social estão determinados por poderes externos sobre os quais o indivíduo não tem controle algum: não importa que o indivíduo se identifique com eles, continuam sendo produtos da sociedade que são utilizados como meios de repressão. As únicas necessidades que de fato podem reivindicar serem satisfeitas são as vitais: alimento, moradia, vestido (MARCUSE, 1969, p. 35).

Nos tempos da reprodutibilidade tecnológica, embora a arte se encontre mais próxima e acessível ao consumidor, tornou-se algo muito distante enquanto comunicação – “a importante e correta ênfase na natureza comunicativa da arte erra quando esquece que toda grande obra existe também como incomunicabilidade, como frustração da comunicação” (KOTHE, 1981, p. 95). Grande parte da arte produzida hoje não diz nada pela sua indizibilidade e incomunicabilidade inerente, mas porque o interlocutor é surdo ou, então, não quer ouvir e porque o próprio nível da obra que hoje se reproduz é de vacuidade.

O surgimento de novas ciências e a própria evolução tecnológica da sociedade, permitiram que Hegel elaborasse o conceito de “morte da arte”. Só que esta morte não tem o sentido de fim da existência, mas de ocaso. Este conceito representa um pôr-se, para, de novo, se reerguer em outro lugar e em outras circunstâncias. Esse seria um processo natural e necessário para revitalizar a própria existência. O ocaso da arte é a possibilidade desta se reestruturar, em face das mudanças da sociedade, para poder continuar existindo. Pretendendo que a imitação constitua o fim da arte; que esta consista numa fiel imitação do que já existe; coloca-se a lembrança na base da produção artística e, assim, poder-se-ia pensar que a arte seria privada da liberdade e do poder de exprimir o belo. Todavia, a lembrança nunca é a reconstituição do mesmo: “Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso.” (ROSA, 2001, p. 200). No mundo romanesco, o ato de recordar nos permite trazer para o presente, um



passado cheio de vivências, percepções confusas com maior ou menor exatidão e, inclusive reconstruir uma história meramente ficcional.

A ambição do artista pode bem ser a imitação; não é essa, porém, a função da arte. Ao realizar uma obra artística, o homem obedece a um interesse específico, é impelido pelo anseio de exteriorizar um conteúdo particular. O fim da arte não consiste na imitação meramente formal daquilo que existe, imitação de que só resulta artifício técnico sem nada de comum com uma obra de arte. A natureza e a realidade são fontes que a arte não pode dispensar, como não pode dispensar a idéia que não é algo de nebuloso, de geral, de abstrato (HEGEL, 1983, p. 104-105).

A grande obra não se caracteriza só pela precisão da forma nem só pelo conteúdo que ela exprime, mas pela maneira como ela resolve a contradição entre estes dois elementos. A obra de arte é síntese de forma e conteúdo e sem um destes elementos não há obra. A forma é imitação do que já existe e o conteúdo é a projeção daquilo que o espírito pretende ressaltar, é a recriação do mundo a partir da própria experiência e das exigências concretas da vida. A arte apresenta suas denúncias e soluções (seu conteúdo) através de uma forma estética, por isso, “engana-se a arte quando acha que o seu engajamento não está na sua dimensão artística” (KOTHE, 1981, p. 55). Arte sem a dimensão estética não é arte e, o engajamento do que não é estético pode ser política, ideologia, religião, documento sociológico, etc. “A forma estética não se opõe ao conteúdo, nem mesmo dialeticamente. Na obra de arte, a forma torna-se conteúdo e vice-versa” (MARCUSE, 1977, p. 50).

Descreve-se a moralização como uma das finalidades da arte, e Nietzsche não vê a moral como processo natural, mas como um longo e dolorido processo de adestramento. A este respeito, Hobbes vê o processo moralizador como mecanismo de auto-preservação que o homem aceita, mas não chega a transformar sua natureza má, este só muda seu comportamento enquanto houver leis para puni-lo; na ausência destas, continua tão ruim quanto no estado natural.

O homem moral teria consciência dos deveres, da lei universal que subordinaria suas decisões e que seria arvorado em sua máxima. Decidir-se-ia de acordo com o dever, como dever, em nome da lei geral, da máxima que seria a razão determinante dos seus atos. A lei, o dever pelo dever, é o universal, o abstrato que tem, na natureza, a contrapartida nos sentimentos naturais, nas inclinações, na vontade natural, no coração, na alma. Graças a esse ponto de vista, encontra-se formada a oposição da vontade, no que tem de completamente geral, com a vontade particular,



natural, oposição que é estabelecida de modo a indicar que a ação moral deve combater permanentemente a vontade natural, que a moral, até por sua essência, é uma luta travada para dominar, para vencer decisivamente o natural (HEGEL, 1983, p. 108).

As qualidades radicais da arte, ou seja, sua acusação da realidade estabelecida e sua inovação da bela imagem, da libertação, baseiam-se nas dimensões em que a arte transcende sua determinação social e se emancipa a partir do universo real do discurso e do comportamento, preservando, no entanto, sua presença esmagadora. O mundo formado pela arte é reconhecido como uma realidade suprimida e distorcida na realidade existente. A lógica interna da obra de arte termina na emergência de outra razão, outra sensibilidade, que desafiam a racionalidade e a sensibilidade incorporadas nas instituições sociais dominantes. Como aparece ao longo da obra *Grande Sertão: Veredas*, a transformação estética é conseguida através de uma remodelação da linguagem, da percepção e da compreensão, de modo a revelar a essência da realidade em sua aparência: as potencialidades reprimidas do homem e da natureza.

CONCLUSÕES

O papel moralizador da arte torna-se mais evidente em umas obras do que em outras. A moralização como processo de educação, modelagem e inculcação de “valores” está presente de modos diversos nas obras de diferentes gêneros e espécies. O sistema social privilegia aquelas obras cuja forma e conteúdo permite uma apropriação mais fácil em função do objetivo educativo (ideológico) e, para isso, cria um cânone nacional que exalta as obras artísticas “de maior valor” para suas finalidades e que não são necessariamente as melhores do ponto de vista estético.

O fato de uma obra representar, verdadeiramente, os interesses ou a visão do proletariado ou da burguesia não faz dela uma verdadeira obra de arte. Esta qualidade “material” pode facilitar seu acolhimento, pode torná-la mais concreta, mas de nenhum modo é constitutiva. A universalidade da arte não pode radicar no mundo e na imagem do mundo de determinada classe social, pois a arte visiona uma humanidade concreta, universal, que não pode ser personificada por uma classe particular. O fato de o artista pertencer a um grupo privilegiado não nega nem a verdade nem a qualidade estética de sua obra. O caráter progressista da arte, sua contribuição para a luta pela libertação não se pode medir a partir das origens do artista nem pelo horizonte ideológico de sua classe. Tampouco pode ser medido pela presença ou pela ausência da classe



oprimida em suas obras. Os critérios do caráter progressista da arte são dados apenas na própria obra como um todo: no que diz e no modo como diz.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- BAKHTINE, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 1988.
- _____. **A cultura popular na Idade média e no Renascimento**. São Paulo/Brasília: Hucitec/ Editora Universidade de Brasília, 1987.
- BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BERGSON, Henri. **O riso**. 2 ed., Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- FREUD, Sigmund. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- HEGEL, Friedrich. **Fenomenologia do espírito**, Petrópolis, Vozes, 1992.
- _____. **Estética**. 3 ed., Lisboa: Guimaraes, 1983.
- _____. **Poética**. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947.
- HUME, David. **Investigação acerca do entendimento humano**: 5ª ed., São Paulo: Nova Cultura, 1992.
- JAMESON, Frederic. **Marxismo e forma: Teorias dialéticas da literatura no século XX** (Adorno, Benjamin, Bloch, Lukacs, Marcuse, Sartre), São Paulo: 1985.
- KOTHE, Flávio René. **Literatura e sistemas intersemióticos**. São Paulo: Cortes, 1981.
- LUKÁCS, Georg. **La Teoría de la novela**. Buenos Aires: Grijalbo, 1975.
- MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1977.
- _____. **El hombre unidimensional**. 2 ed., Barcelona: Seix Barral, 1969.
- NIETZSCHE, F. **La génealogie de la morale**. Paris: Mercure de France, s.d.
- _____. **L' Origine de la Tragédie**. Paris: Mercure de France, s.d.
- PLATÃO. **A República**. Rio de Janeiro: Globo, 1964.
- PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992.
- RICOEUR, Paul **Tempo e narrativa**. (tomos 1,2 e 3), Campinas: Papirus, 1994.
- ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. 19 ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SHELLING, Friedrich. **Filosofia del arte**. Buenos Aires: ed. Nova, 1949.
- SILVA, Vitor Manoel de Águiar. **Teoria da literatura**. 8 ed., Coimbra: Alucedina, 1996.



STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. 2 ed., Rio de Janeiro: tempo brasileiro, 1993.

WELLEK, René. **Teoria literaria**. 3 ed., Madrid: Gredos, 1962.

WELLMER, Albrecht. **Modernidad y postmodernidad**. Madrid: Alianza editorial, 1988.