

A 'ALEGRIA': TEMA ROSIANO OU PRINCÍPIO ESTÉTICO E FILOSÓFICO?

Kathrin H. Rosenfield*

RESUMO

É bem conhecida a importância que Aristóteles atribui ao “reto prazer” – simultaneamente sensível e cognitivo – na *Poética*. Rosa transforma este elemento no tema aparentemente tão brasileiro e rosiano da “alegria”. Elucidaremos, de um lado, as estratégias com as quais Rosa se inscreve firmemente numa longa tradição filosófica e estética; do outro, seu gênio de inovador-despistador, que esconde os problemas filosóficos e funde a reflexão nas figuras concretas de suas histórias. Nelas, apanhamos apenas a lógica implícita do pensamento discursivo, que se apodera de nós com a leveza do prazer – da alegria.

Qual é a filosofia de Guimarães Rosa? Onde ela está? Como falar dela, sem destruir o que há de encantador e específico na arte do autor? É bem verdade que podemos enumerar rapidamente os problemas filosóficos que afloram na obra e, sobretudo, no romance **Grande sertão: veredas**. Na moldura dos casos e causos da vida sertaneja, o narrador trilha os caminhos de uma reflexão estética voltada para o horizonte dos temas nobres da filosofia: a questão do ser dos diálogos platônicos, conjecturas quanto às provas da existência de Deus como na *Theodiceia* de Leibniz, rumações sobre o estatuto da natureza na experiência humana – problema este que ocupava o primeiro plano na filosofia pós-kantiana e na poesia dos pré-românticos alemães (sobretudo Goethe e Hölderlin). Além disto, Guimarães Rosa coloca questões que são da ordem da filosofia política, como a questão do mal ou da “banalidade do mal”, para retomar um título de Hanna Arendt, que remete ao passado recente do holocausto contra o qual o cônsul-adjunto em Hamburgo lutou nos limites das suas possibilidades.

Contudo, Rosa jamais aborda diretamente esses problemas filosóficos, ele sempre os “filtra” e refrata o que é demasiadamente familiar em inúmeros espelhos intermediários – próximos e longínquos, familiares e estranhos. Assim, ele nunca

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

debateu realmente temas políticos ou problemas filosóficos, limitando-se a breves referências de certos autores clássicos,¹ mencionando, com muito mais frequência e insistência, os livros sagrados e os místicos que não podemos realmente considerar como “filosofia” estrito senso. O que liga Rosa à filosofia é, portanto, um tema ou, mais precisamente, uma atitude, um problema que pertence tanto ao misticismo e à religiosidade, como à teologia e à filosofia. Trata-se da temática metafísica, do problema da relação entre a realidade sensível e o domínio suprassensível, entre as coisas cognoscíveis e as incognoscíveis. É essa temática tem um grande paradigma, um modelo matricial – o “grande código” dos relatos bíblicos.

A ALEGRIA BÍBLICA, BASE POÉTICA DE CONCEITOS FILOSÓFICOS

Na obra de Rosa, reina muitas vezes a aura do *Cântico dos cânticos*: momentos de pura e intensa presença que pontuam a árdua labuta dos personagens dentro da história e do narrador em busca da representação adequada não só da história, mas da estória – da essência atemporal e incondicional: da *poiesis* pura que dá forma e medida a um estado de alma incomensurável, constituindo, assim, um elo estético entre aquilo que a religiosidade mística chamaria de êxtase e o mundo das noções e das coisas cognoscíveis.

Conceitos filosóficos distintos – a revelação e o Amor (teológico), a verdade (epistemológica), o ser (ontológico), o bem e o mal (ético) – confundem-se num tema essencialmente estético: no tema da Alegria. Fecho da obra rosiana, a alegria representa a célula fundamental da intensidade poética e está ligada à sensação efêmera de uma realidade outra do que a cotidiana e habitual, momento ínfimo da certeza do Ser, da Presença, do Amor, do Absoluto.

Inúmeras vezes Rosa declarou – em entrevistas ou pela boca de Riobaldo, seu personagem-sócia – que jamais pretendia abordar assuntos religiosos e “metafísicos” num sentido dogmático ou escolar, nos limites de uma catequese convencional ou de uma hermenêutica acadêmica. Nas suas narrativas, ele sempre evita “inter-polações” discursivas, como por exemplo as “tiradas” teológicas que Thomas Mann embute no seu romance *Der Zauberberg*. O profundo interesse contemplativo brotava de fontes genuínas e independentes de doutrinas ou de profissões de fé: “Nós, sertanejos, somos tipos especulativos, a quem o simples fato de meditar causa prazer.”²

É este vínculo visceral com a coisa especulativa, isto é, com um saber de outra ordem – com a *mathesis pura* para além das coisas cognoscíveis – que se expressa também no modo como Rosa caracteriza seus contos. Suas narrativas, diz ele, não

¹ Na correspondência com E. Bizzarri, por exemplo, Rosa volta a insistir sobre a influência que tiveram sobre sua arte Platão e Plotino. (Bizzarri, 1981, p. 52)

² Cf. a entrevista com G. Lorenz. *Dialog mit Lateinamerika: panorama einer literatur der Zukunft*. Tübingen: H. Erdmann, 1970, p. 10, citado doravante com a sigla L, seguida do número da página.

pertencem ao *realismo mágico*. Ele se distancia do gênero “realismo fantástico”, porque sua obra seria uma “álgebra mágica” (L 525), isto é, um sistema de símbolos universalmente acessível, ou um “cálculo de símbolos que se combinam segundo leis definidas.”³ Essa afirmação de conformidade a leis e do rigor matemático da imaginação poética, junto com outros indícios terminológicos, inserem o projeto poético de Rosa no marco da estética de Goethe e de alguns dos poetas do pré-romantismo alemão. Goethe teve uma enorme influência não só sobre os jovens poetas alemães, mas, devido à sua ampla reflexão sobre assuntos científicos, filosóficos e estéticos, também sobre movimentos artísticos muito posteriores, como por exemplo, o realismo de Flaubert e, no século XX, de Musil.

Ora, Rosa utiliza, sobretudo nas entrevistas com Lorenz (p. 500-524), uma terminologia propriamente goetheana, que destoa sensivelmente dos usos e costumes dos escritores brasileiros. Ele fala, insistentemente, da “infinitude”, da “linguagem como pórtico para o infinito” e, num mesmo parágrafo, da “relação de afinidade amorosa [com a língua]” e da “tentativa de apanhar Deus e o infinito pelo cangote”. O projeto metafísico realizar-se-ia, portanto, graças ao “método científico” que Rosa pratica – mui goetheanamente – como homem religioso e como escritor. Eis a razão pela qual ele afirma também que Goethe e Dostoiowski “nasceram [como ele] no sertão” e porque ele utiliza suas línguas que captam “uma abundância excessiva de coisas intraduzíveis, sonhi-pensadas, intuitivas, que só apanhamos no tom original”. É com Goethe também que ele se iniciou “na afinidade com a metafísica da língua/linguagem”. O “tom, o sentido e a música da palavra formam um todo – eis a lição de Astúrias, Mann, Musil”. Rosa insiste na dimensão utópica da linguagem, sobre o “intocável, o infinito, o inominável” que não são da ordem do material lingüístico dado, o que exige, como coroamento de uma obra poética, que um escritor escreva um Dicionário – dicionário esse que teria a forma de uma antologia lírica.

Nessas páginas, Rosa revela – de modo cifrado e mineiro – seus princípios poetológicos. Ele os ilumina com a ênfase da afirmação: “eu amo Goethe, venero e admiro Mann, Musil e Kafka”. Em outras palavras, Rosa coloca-se na tradição não apenas metaforicamente “metafísica”, mas na linha do pensamento poetológico dos autores mais filosóficos, científicos e matemáticos dos dois últimos séculos, numa vertente da reflexão estética que transformou a noção tradicional e escolástica da “metafísica” e conciliou o metafísico com os modos de investigação científicos, matemáticos e lógicos. É bastante óbvia a afinidade da arte rosiana com as técnicas do realismo que também remetem à filosofia goetheana – em particular à influência que essa exerceu sobre Flaubert (a investigação sistemática das condições concretas sob as quais os fenômenos aparecem, pesquisa de campo, análise dos micro e macrosistemas lingüísticos, lexical, prosódico, das suas relações com os semantismos consagrados, etc.).

³ Cf. o verbete *Algebra* do Oxford Universal Dictionary.

É, neste contexto, que Rosa pode, com toda razão, considerar seus contos maravilhosos como “contos críticos” (L 497), isto é, como relatos que não desafiam a lógica, mas atêm-se firmemente a um criterioso conhecimento dos dados da experiência.

É bastante clara a referência velada à tradição goethena, isto é, o apreço pelo método matemático e crítico que Goethe introduziu no pensamento e nas técnicas artísticas que marcarão a modernidade dos séculos XIX e XX (Goethe, 1986, p. 10-34). Desenvolvi este assunto da “tradição goetheana” – que não terei tempo de expor no curto espaço de tempo do qual agora disponho – num capítulo sobre a transformação da metafísica e da estética através da leitura que Goethe faz da *Ética* de Espinoza.⁴ É nesta linha de pensamento que se inserem as declarações nas quais Rosa salienta a racionalidade da sua arte, embora esta tenha como horizonte o absoluto, isto é, uma inteligência que não é ‘racional’ nem ‘irracional’, porém radicalmente outra, inominável na linguagem e no pensamento à nossa disposição. A arte rosiana coloca-se, assim, num campo de tensão entre dois termos (fé e conhecimento, religião e ciência) que se tornaram “polares” e opostos numa época relativamente recente – oposição essa que se torna particularmente relevante para a criação artística no século XVIII, quando o conhecimento científico se defronta com os sentimentos religiosos e as obscuras convicções espirituais.

Toda a obra de G. Rosa é animada pela tensão entre uma temática profundamente atemporal – os anseios do mágico, do místico e do metafísico – e uma forma de expressão moderna. “Moderno” significa na literatura a liberação de símbolos e alegorias meramente *convencionais* e o reconhecimento de que a imaginação é o próprio fundamento não só da arte, mas do conhecimento científico, do pensamento teórico e dos juízos estéticos. Eis a razão porque Rosa procura conciliar na sua linguagem artística dicções totalmente heterogêneas: poesia e prosa, o lírico e o discursivo, o romanesco e o ensaístico, a comunicação cotidiana e a solenidade religiosa de atos de fala extraordinários que remetem a uma realidade totalmente outra, alheia à vivência normal. Estas combinações oximoréticas refletem-se também na associação incomum de temas tradicionais (causos etc.) com técnicas (livre associação, discurso indireto livre) que distorcem a sintaxe narrativa dos núcleos temáticos.

Rosa restabelece o equilíbrio entre a modernidade e as formas do pensamento tradicional, entre o entendimento dos “simples” iletrados e o dos instruídos, entre os místicos e os realistas, entre a ingenuidade e a sutileza intelectual, entre a observação científica e o saber metafísico. Por isto, é algo problemático derivar a identidade artística rosiana diretamente dos modernos como Joyce, Borges e Gadda. Essas aproximações perdem um pouco o equilíbrio entre as diversas facetas da obra. As semelhanças com a “universalidade” cosmopolita de Borges são tênues (o que é notável nas traduções e na recepção do autor brasileiro no estrangeiro); o paralelo

⁴ Cf. meu ensaio *Literatura e imaginação entre religião e ciência* nas atas do colóquio “Deus e Ciência no mundo de hoje”, Pelotas, no prelo.

com as experiências lingüísticas joyceanas restam parciais, uma vez que Rosa “inova” recuperando um registro lingüístico arcaico e regional (desconhecido pelo menos no que diz respeito à sua versatilidade imaginária e ao seu potencial intelectual), assumindo, assim, plenamente um papel de “curador” e “conservador” de uma dimensão imaginária esquecida. Daí a afinidade com Platão, a genial mesclagem da inovação e da conservação terminou expondo o autor às críticas de praticar um regionalismo retrógrado – *reproche* que jamais se lançara contra Joyce. Além disso, o conflito existencial dos heróis joyceanos e rosianos toma formas tão díspares nas respectivas obras que pouco sobra do paralelo.

Rosa sempre teve uma atitude discretamente irascível contra o ceticismo intelectual e contra os hábitos automatizados da crítica ideológica, ele abominou as facilidades da arte engajada com seu ingênuo otimismo progressista. Enfim, é bem conhecida a distância que Rosa manteve em relação ao modernismo e à modernização institucional, econômica e política brasileiras. Todas essas atitudes lembram não só Goethe, o moderno-e-clássico poeta de Weimar, mas também um outro autor igualmente difícil de classificar no quadro das “correntes” e dos “movimentos” literários e ideológicos. Refiro-me a Dostoïevski, que teme, como Rosa, o espírito crítico, as ideologias politizadas e a arte engajada do seu tempo. Ambos resistiram àquela agitação intelectual, política e estética que Rosa resume na metáfora “megeira cartesiana” e que invadiu a Rússia um século antes de chegar nos trópicos. Há nisso um esforço de seriedade filosófica que leva Rosa de volta aos projetos artísticos abrangentes de Goethe e de Dostoïewski.⁵ Estes julgam como totalmente inadequada a transferência, para um país profundamente agrário, patriarcal e religioso (mais do que “atrasado”) de idéias liberais, geradas nas metrópoles de países que, há muito, fizeram a experiência da laicização e da politização das antigas estruturas sociais e religiosas.

Não se trata de um rechaço passional ou ideológico da modernização, trata-se, antes, de uma avaliação extremamente diferenciada de um amplo leque de aspectos que vêm à tona nos momentos de crise e de reestruturação: o que interessa Rosa (como a todos os escritores sensíveis à realidade estética) são as inúmeras acomodações e desajustes dos momentos de crise, as feridas imaginárias e espirituais, as perdas afetivas, religiosas e morais que acompanham até as transformações mais positivas. Assim, ele concebe a escritura como um intenso trabalho de luto que as transformações históricas – e até reformas bem-sucedidas – exigem no imaginário coletivo. Essa avaliação diferenciada repercute no plano formal da obra rosiana: na associação híbrida de formas de expressão inauditas e chocantes para o senso comum com temas tradicionais que aparentemente permaneceram à margem da modernidade. As técnicas modernas (*stream of consciousness*, livre associação, acasos⁶ fono-

⁵ Cf. a correspondência reunida no prefácio da edição francesa de *Les démons*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1955.

⁶ Referimos, evidentemente, ao “acaso” poético que não é, segundo Musil, um evento, mas “uma conexão de eventos” (cf. R. Musil, *Tagebücher*, 2 vol., Rowohlt, 1976, vol. I, 470) – conexão esta, que exige precisão e disciplina, treino e trabalho.

semânticos) não ofuscam a que ponto toda a obra de Rosa gira em torno de uma idéia nuclear cujos elementos constitutivos e cuja constelação estão muito mais próximos de Dostoïevski e de Goethe do que de Joyce ou de Virginia Woolf. Numa extraordinária metamorfose poética, Rosa transfigurou o pensamento filosófico dos seus modelos admirados, transpondo para o sertão todas as grandes linhas do “romance dos romances” de Dostoïewski, **Os demônios**. Em ambos os romances encontramos – metamorfoseadas – as desordens familiares e sociais de uma sociedade com fracas instituições que se afundam lentamente na decadência e nas inúmeras formas de corrupção. Os filhos dessas impuras alianças individuais e coletivas (casamentos informais ou sem nenhuma sustentação interna, uniões políticas porosas, ocasionais e interesseiras) geram seres híbridos: demônios aos quais não falta um lado angelical, figuras com uma extraordinária duplicidade, cujas ânsias malélicas (fáusticas) esgotam o que é humanamente possível e indicam onde estão as portas do fundo em direção ao paraíso. Na frieza infernal de personagens como Stavrogine brilha, apesar do horror que inspira, uma autêntica aspiração ao absoluto e ao infinito – eis o tema principal que Rosa metamorfoseou e reincarnou nas figuras da “matéria vertente” dos seus personagens duplos: Diadorim – avesso angelical de Hermógenes, nos quais o atormentado Riobaldo reconhecerá as terríveis e encantadoras facetas de sua própria alma.

Não há tempo aqui para aprofundar este liame que permite uma aproximação entre autores tão díspares quanto Rosa, Kafka e Musil, mas que desenvolveram, de modos diversos, uma temática filosófica e um problema artístico que destaca a obra de Dostoïewski: o da “teodicéia romanesca”, da experiência mística que se perfila como o horizonte de uma poderosa sensibilidade *estética*. Como eles, Rosa dá forma *poética* a um saber obscuro sobre o bem e o mal – de um mal interior, da própria degradação para a qual os males objetivos são espelhos, reverberações do desespero e do sofrimento subjetivos – é o acesso “negativo” à convicção interior, na qual se esboça a (remota) possibilidade de concretização do absoluto: epifânico retorno da *Alegria*. Essas tensões fundamentais da obra de Dostoïevski encontram-se também na narrativa rosiana. As disposições contraditórias e polares dos principais caracteres, suas reviravoltas do excesso malélico em fervorosa aspiração ao absoluto, o verter do bem e do mal num mesmo personagem ou na complementaridade de “duplos” – todos esses traços que marcam a gestação dos romances dostoiévskianos (particularmente visíveis nos esboços do **Idiota** e em **Os demônios**) formam também o núcleo da obra rosiana. O que Dostoïewski disse dos seus esboços romanescos para *A vida de um grande pecador*, esboço que se transformará em **Os demônios**⁷ – “O problema essencial que será tratado em todas as suas partes é o problema que me atormentou consciente ou inconscientemente durante toda a minha vida [...] Trata-se da existência de Deus” – expressa perfeitamente o tormento de Riobaldo. As mis-

⁷ Carta a Maikow, 25 de março de 1870. Cf. *Les démons*, loc. cit., p. XXVI.

teriosas irrupções do mal – na frieza e na depravação, na indiferença e no orgulho, na perda de sentimentos e do calor vital, nas diferentes formas do medo e do ódio – foram tão habilmente transpostas para o imaginário e a dicção sertaneja que não se percebem mais os nítidos paralelos. Como os heróis de Dostoïevski, os personagens rosianos sempre refletem destinos nos quais o abandono e a negligência do(s) pai(s) expõem direta ou indiretamente o filho (ilegítimo) a testemunhar ignomínias, a ter amizades equívocas que predispõem a inúmeros deslizes para crimes objetivos ou subjetivos. Mas um e outro se recusam a qualquer elaboração psicológica ou psicanalítica, deixando subsistir apenas os elementos “superficiais”, os componentes que podem vir a configurar os mais diversos destinos e desdobram-se em vidas tão diferentes quanto as de Miguilim e de Patori, de Riobaldo e de Diadorim, de Hermógenes e de Joca Ramiro.

ABSTRACT

This article deals with Rosa's "philosophy" in its cyphered, metaphorical and indirect forms of expression, paying special attention to the relationship with Dostoïevski's novel **The Demons** and Goethe's reflexion on scientific and mathematical knowledge in its relationship with arts.

Referências bibliográficas

- BIZZARRI, Edoardo. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1981.
- DOSTOÏEVSKI, Fedor M. *Les démons*. Paris: Gallimard, 1955.
- GOETHE, J. W. von. *Allgemeine Naturlehre: Sämtliche werke*. Deutscher Klassiker Verlag, 1986. v. 14.
- LORENZ, G. *Dialog mit Lateinamerika: panorama einer literatur der Zukunft*. Tübingen: H. Erdmann, 1970.