

## A OBRA DE ARTE COMO PRÁXIS

Bruno Pucci<sup>1</sup>

Luiz Carlos Andrade de Aquino<sup>2</sup>

Artieres Estevão Romeiro<sup>3</sup>

“Todas as obras de arte autênticas são *tour de force*”  
Adorno

“As obras de arte são de uma solidão infinita: nada pior do que a crítica para as abordar. Apenas o amor pode captá-las, conservá-las, ser justo em relação a elas”  
Rainer Maria Rilke

**Resumo:** Este texto se propõe analisar o aforismo “Atitudes a respeito da práxis: efeito, vivência, comoção”, do livro *Teoria Estética*, de Theodor Adorno, na tentativa de se aproximar do sentido e da abrangência do conceito “a obra-de-arte como práxis”; e, por meio desse exercício teórico, dialogar com o conto de Guimarães Rosa, “A Benfazeja”, do livro *Primeiras Estórias*, investigando seu efeito social e o movimento para a maioria dos personagens e dos leitores. Serão abordados os seguintes eixos teóricos do aforismo: a relação entre a arte e a teoria na práxis; o efeito social como a relação direta da arte à práxis e o *engagement* como uma força estética produtiva; a experiência de interpretação da obra-de-arte enquanto irrupção da objetividade na consciência subjetiva e formação da consciência. Em “A Benfazeja”, à luz dos eixos teóricos expostos, serão tensionados os tópicos: a reencarnação da *hibris* do herói trágico na debilidade física da mulher sertaneja e sua sina de salvar a comunidade, sacrificando-se a si mesma; o discurso crítico do que vem de fora, narra os acontecimentos e desenvolve tentativas de formar as consciências das pessoas do lugarejo; a exortação final do narrador na esperança de que as gerações futuras rasguem o véu de Maia e enxerguem o *verum* dos fatos; a arte em “A Benfazeja” como expressão de uma práxis produtiva.

**Palavras-chave:** Obra de arte como práxis; Teoria Estética; A Benfazeja; Theodor Adorno; Guimarães Rosa.

**Abstract:** This text aims to analyze the aphorism "Attitude to praxis: effect, lived experience, 'shudder'", in the book *Aesthetic Theory*, by Theodor Adorno, in the attempt to approach the meaning and scope of the concept "the work-of-art as praxis"; and, through this theoretical exercise, dialogue to the tale "A Benfazeja", in the book *First Stories*, by Guimarães Rosa, to investigate its social effect and the movement to

---

<sup>1</sup> Professor Doutor Titular do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Metodista de Piracicaba, UNIMEP; bolsista produtividade do CNPq; Líder do Grupo de Pesquisa Teoria Crítica e Educação -- UNIMEP.

<sup>2</sup> Luiz Carlos Andrade de Aquino – Doutorando em Educação pela UNIMEP/Piracicaba - SP, Bolsista da CAPES, Docente da Universidade do Vale do Paraíba (UNIVAP) e membro do Grupo de Pesquisa Teoria Crítica e Educação – UNIMEP.

<sup>3</sup> Artieres Estevão Romeiro – Doutor em Educação, professor do Departamento de Educação da Universidade Técnica Particular de Loja (Equador) e membro do grupo de pesquisa Teoria Crítica e Educação – UFSCar.

the adulthood of the characters and readers. The following theoretical structures of the aphorism shall be addressed: the relation between art and the theory in praxis; the social effect as the direct relation between art and praxis and the *engagement* as an aesthetic productive force; the interpretation experience of work-of-art as irruption of the objectivity in subjective conscience and conscience formation. In "A Benfazeja", through the light of the theoretical structures exposed, the following topics shall be tensioned: the reincarnation of the *hibris* of the tragic hero in the physical debility of the country woman and her fate to save the community, sacrificing herself; the critical discourse of what comes from outside, narrates events and develops attempts of forming the consciences of the people from the village; the final exhortation of the narrator hoping that the future generations tear the veil of Maia and see the *verum of facts*; the art in "A Benfazeja" as expression of a productive praxis.

**Keywords:** Work of art as praxis; Aesthetic Theory; A Benfazeja; Theodor Adorno; Guimarães Rosa.

O aforismo "Atitudes a respeito da práxis: efeito, vivência, comoção" (Adorno, 2011, p. 362-370) se localiza no item "Sociedade", na segunda metade do livro *Teoria Estética*, publicado em 1970, um ano após a morte de Adorno, e no contexto de 20 outros aforismos que compõem o item, entre os quais: "A arte como modo de conduta"; "Mediação da arte e da Sociedade"; "Empenhamento"; "Opção Política" (Adorno, 2011, p. 339-392). A tentativa de analisar o aforismo citado se desenvolverá no diálogo com o item "Sociedade", bem como com os outros aforismos do livro *Teoria Estética*. O propósito deste trabalho não é desenvolver uma análise exegética de todos os detalhes e expressões do aforismo, mas deter-se em alguns de seus eixos teóricos que lançam luzes sobre o conceito "a obra-de-arte como práxis". E o primeiro a ser examinado é "a relação entre a arte e a teoria", que assim se apresenta no aforismo:

A arte necessita de permanente autocorreção deste momento ideológico. É capaz disso porque, sendo a negação da essência prática, é ao mesmo tempo também práxis, e não apenas pela sua gênese, isto é, pelo fazer, de que precisa todo o artefato. Se o seu conteúdo se move em si mesmo, se não permanece idêntico, então as obras de arte objetivadas tornam-se, na sua história, comportamentos práticos e viram-se para a realidade. A arte é aqui uma só coisa com a teoria. Repete em si, modificada e, se se quiser neutralizada, a práxis e assim toma posição (Adorno, 2011, p. 363).

Para Adorno, a obra de arte moderna é um ser vivo, não apenas um artefato; como um ser vivo, à semelhança de uma mônada, carrega em si uma história, a história de sua época, e, nessa dimensão, se caracteriza como a historiografia inconsciente de seu momento. É preciso fazê-la falar. E os contemporâneos de sua

aparição, pelas afinidades eletivas com o seu tempo, apresentam condições favoráveis para decifrar seu enigma, captar seu conteúdo de verdade. Mas não só isso: a obra de arte contemporânea ultrapassa seu momento monádico, mesmo sem possuir janelas; ela não permanece historicamente idêntica a si mesma; seu conteúdo, que se manifesta sedimentado na forma, se move, não permanece o que era, no contexto de novas contradições sociais, no olhar exigente de novos contempladores. É nesse mover-se na história que ela deve corrigir continuamente seus resquícios ideológicos para que possa ser ela mesma. E, assim sendo, tanto no momento histórico em que foi elaborada, quanto em momentos posteriores, a obra de arte, que proveio da sociedade, se volta para essa mesma sociedade, questionando-a, assumindo uma postura crítica, tornando-se uma práxis. Assim agindo, a arte se torna “uma só coisa com a teoria”.

No ensaio “Notas marginais sobre teoria e práxis”, escrito em 1969, diretamente relacionado à *Dialética Negativa*, destinado a um curso de verão, interrompido pelos estudantes, Adorno defende a tese de que a teoria é uma forma de ação. Diz ele: “Pensar é um agir, teoria é uma forma de práxis; somente a ideologia da pureza do pensamento mistifica este ponto. O pensar é um modo de comportamento irrecusavelmente real em meio à realidade (Adorno, 1995, p. 204-5). Para ele, o pensamento sempre quando se volta *versus* uma contradição da realidade, desenvolve um impulso prático; e a teoria, enquanto resultado de uma postura ativa e crítica do pensar, pode se converter em uma força produtiva transformadora. Ao final do ensaio, o filósofo emite um testemunho de como a teoria se tornou para ele uma práxis, uma forma de ação convincente: “Todas as vezes que intervimos de maneira direta, em sentido estrito, com visível influência prática, isso ocorreu unicamente através da teoria” (Adorno, 1995, p. 229).

E agora, em seu livro sobre a estética, aproxima de maneira íntima a arte e a teoria, no quesito referente à práxis; ambas como que se identificam enquanto uma forma de ação na *pólis*, no espaço público. Assim como o filósofo pode intervir de forma ativa na sociedade através de seus conceitos e juízos; também o artista pode intervir na sociedade, de maneira prática, através de suas imagens e de suas construções estéticas.

O segundo eixo teórico do aforismo anuncia que “a relação dialética da arte à práxis é a do seu efeito social”:

Pode duvidar-se que as obras de arte se empenhem politicamente; quando isso acontece é quase sempre de modo periférico; se elas se esforçam por tal, costumam desaparecer sob o seu conceito. O seu verdadeiro efeito social é altamente indireto, participação no espírito que contribui, por processos subterrâneos, para a transformação da sociedade e se concentra nas obras de arte; adquirem tal participação apenas pela objetivação (Adorno, 2011, p. 364).

A ação da obra de arte na sociedade, sua práxis, se processa dialética e indiretamente, e se expressa em seu efeito social. Adorno, por diferentes nuances vai mostrando o como se processa o efeito social. Anotamos algumas: a obra de arte, pela sua simples existência -- enquanto oriunda das tensões sociais e crítica dessas mesmas tensões --, é a “lembrança” de uma intervenção na realidade; ela contém na imanência de sua forma, pelo fato de ser o que é, uma “práxis latente”, que se contrapõe ao sucedâneo de “uma práxis imediata”; enquanto “modelo de uma práxis possível”, só atua na sociedade de maneira retrospectiva, a partir de sua *aparition*, de sua interpretação, do empenhamento de “um sujeito global”, quando, por exemplo, um grupo de indivíduos, em determinado momento histórico, captam sua mensagem, como uma luz que incendeia, e criam formas coletivas e contagiantes de intervenção; e, muitas vezes, as análises críticas feitas sobre o efeito social das obras de arte se referem ao que elas “encerram em sua coisalidade”, como um “tour de force”, um sistema de contradição; e não o que elas, de fato, geram. Além de que a força e a intensidade de seu “empenhamento prático” é determinado antes pelo momento histórico que por ela mesma, por sua objetividade. Seu efeito social se manifesta, paradoxalmente, como “um efeito de segunda mão; o que nele se atribui à espontaneidade depende, por sua vez, da tendência social global” (Adorno, 2011, p. 364-5).

As nuances acima descritas sobre a manifestação do efeito social das obras de arte atestam que seu empenho político, quando acontece, se dá “quase sempre de modo periférico”, indireto, “por processo subterrâneos”, enquanto “uma participação do espírito (...) para a transformação da sociedade”. E essa participação do espírito se relaciona à intervenção de contempladores privilegiados, pois para captar sua energia são necessários pressupostos, que poucos os têm. E elas expressam esse potencial crítico e político a partir de sua simples existência na sociedade e do desafio que lançam a seus atentos contempladores. Adorno, em outro momento da *Teoria Estética*, já tinha feito essa observação: “Quanto mais o contemplador se entrega

tanto maior é a energia com que penetra na obra de arte e a objetividade que ele percebe no interior” (Adorno, 2011, p. 266).

A partir das conotações acima sobre o efeito social indireto das obras de arte, Adorno, no aforismo, critica o programa de Brecht de criar “obras de arte” com a finalidade de provocar a reflexão do espectador, forçando o seu efeito social e político. Utilizar-se da atitude reflexiva para tentar conhecer objetivamente o conteúdo de verdade que as obras de arte têm a oferecer aos que delas se aproximam é uma atitude adequada na interpretação; porém forçar seu efeito social é uma afronta à autêntica obra de arte e à sua potencialidade crítico-política. Neste detalhe, o “*gestus* didático” de Brecht, seu pragmatismo partidário, é intolerante e autoritário. Pois, “quando muito, as obras de arte exercem um efeito prático numa transformação da consciência dificilmente apreensível”, mas não enquanto esse efeito é exigido (Adorno, 2011, p. 365). Se elas são forçadas a produzir tal efeito, “costumam desaparecer sob o seu conceito”.

O *engagement* é um momento da práxis objetiva da obra-de-arte e uma força estética produtiva, escreve Adorno no aforismo seguinte ao que estamos analisando, cujo título é “Empenhamento” (Adorno, 2011, p. 370-373). No entanto, o *engagement* é, antes, expressão de “um grau de reflexão mais elevado” sobre a obra de arte do que fruto de sua tendência histórica; visa não apenas aprimorar algumas situações e sim “a transformação das condições conjunturais”, inclinando-se para o “em-si” da obra de arte, para a sua essência. “A imanência das obras – diz Adorno –, a sua distância quase apriorica da empiria, não existiria sem a perspectiva de um estado realmente transformado pela práxis consciente de si mesma” (Adorno, 2011, p. 371). Isso por que a práxis não é um efeito externo das obras, mas brota *de profundis* de seu conteúdo de verdade e, nessa perspectiva, “o *engagement* pode-se tornar uma força estética produtiva”. É o que o frankfurtiano vislumbra na análise do efeito social de *Os sofrimentos do Jovem Werther*, de Goethe:

Obras sem tendência como o *Werther*, contribuíram consideravelmente para a emancipação da consciência burguesa na Alemanha. Ao apresentar o choque entre a sociedade e o sentimento daquele que se sentia mal amado até à sua aniquilação, Goethe protestava *eficazmente* contra o espírito pequeno-burguês endurecido, sem o nomear” (Adorno, 2011, p. 372; grifo nosso).

E, novamente, em crítica ao didatismo de Brecht, aproxima dialeticamente dois conceitos paradoxais, que se friccionam na práxis estética: “Hoje o *engagement* e o

hermetismo convergem na recusa do *statu quo*” (Adorno, 2011, p. 373). É essa ambiguidade presente no em-si da obra de arte autêntica que constitui seu elemento vital, sua força produtiva social.

No ensaio “Notas marginais sobre teoria e práxis”, Adorno já tinha feito observação símile em relação à teoria: “Precisamente aquelas teorias que não foram concebidas com vistas à sua aplicação são as que têm maior probabilidade de serem frutíferas na prática” (Adorno, 1995, p. 228).

O terceiro eixo de análise destaca a experiência de interpretação da obra-de-arte enquanto irrupção da objetividade na consciência subjetiva e formação da consciência. Diz a citação:

A experiência da arte enquanto experiência da sua verdade ou inverdade é mais do que uma vivência subjetiva: é a irrupção da objetividade na consciência subjetiva. Ela é mediatizada por aquela precisamente onde a reação subjetiva é mais intensa” (Adorno, 2011, p. 368).

Talvez inspirado por Benjamin, o filósofo frankfurtiano tensiona, no aforismo, os conceitos de experiência (*Erfahrung*) e de vivência (*Erlebnis*) no ato de contemplação/interpretação da obra de arte e se utiliza de imagens incisivas e de metáforas persuasivas para, de forma mais elaborada, expressar os conceitos. Konder, leitor de Benjamin, expõe com clareza a especificidade dos dois termos: “*Erfahrung* é o conhecimento obtido através de uma experiência que se acumula, (...), que se desdobra, como numa viagem; (...). *Erlebnis* é a vivência do indivíduo isolado, é a impressão forte, que precisa ser assimilada às pressas” (Apud BENJAMIN, 1995, Nota de Rodapé n. 12, p. 146). Ramos-de-Oliveira complementa sutilmente as anotações de Konder, nos fazendo ver que *Erlebnis* está ligado a *leben*, em Português, viver; *Erfahrung* remonta ao verbo *fahren*, que se traduz como conduzir. *Erlebnis* é a atitude de quem passa a vida como um espectador, que reage a estímulos; *Erfahrung* é a atitude de quem vive com certo grau de reação consciente. “Tem *Erfahrung* quem é capaz de extrair da vida uma experiência, uma compreensão; trata-se de alguém (...) que extrai da experiência pessoal seu sumo à luz do legado cultural, que o enriquece e a que ele enriquece” (Ramos-de-Oliveira, 1998, p. 31).

É nessa inspiração benjaminiana que Adorno avança em suas análises sobre a experiência de contemplação da obra de arte. Deixa claro, de início, que quem se

coloca objetivamente perante uma obra de arte, dificilmente se deixará entusiasmar pelo seu apelo imediato; e que os sentimentos dos intérpretes são apenas um momento parcial do processo e não o mais decisivo: “A vivência é apenas um momento de tal experiência e um momento falível”; em que o receptor “se esquece e desaparece na obra”. A experiência da contemplação plena, porém, é muito mais que uma vivência, é a “irrupção da objetividade na consciência subjetiva”. Supõe, sim, instantes de profundas emoções, em que o contemplador “deixa de sentir o chão debaixo de seus pés”; e “a possibilidade da verdade que encarna na imagem estética torna-se, para ele, física” (Adorno, 2011, p. 366-369). E, continua de forma mais entusiasmada:

Semelhante imediatidade na relação com as obras, no pleno sentido da palavra, é função da mediação, de uma experiência considerável e englobante; esta intensifica-se no instante e para isso precisa da consciência total e não de estímulos e reações pontuais (Adorno, 2011, p. 368)

E o filósofo vai mais a fundo na descrição intensa dessa experiência estética. Esse experimentar plenamente a intimidade da obra de arte exige do contemplador uma decisão, um julgamento, um conceito: que sua experiência seja relatada através de ideias e de juízos; que ele se torne o porta-voz daquela que se desnudou a seu olhar demorado e persuasivo. E Adorno, tão comedido na exposição de suas análises, não se contém, e apresenta de forma expressiva sua experiência de contemplador:

O abalo intenso, brutalmente contraposto ao conceito usual de vivência, não é uma satisfação particular do eu, e é diferente do prazer. É antes um momento da liquidação do eu que, enquanto abalado, percebe os próprios limites e finitude. Esta experiência é contrária ao enfraquecimento do eu, que a indústria cultural promove. (...). A arte é assim, para o sujeito, metamorfoseada no que ela é em si, porta-voz histórico da natureza oprimida e, em última análise, crítica perante o princípio do eu, agente interno da opressão. A experiência subjetiva oposta ao eu é um momento da verdade objetiva da arte (Adorno, 2011, p. 369-370).

A “irrupção da objetividade na consciência subjetiva” só pode se transformar em uma práxis na *pólis*, só pode ser um momento ímpar na formação da consciência daquele que viveu essa experiência considerável; ele, à semelhança do que escapou das trevas da caverna e contemplou plenamente a luz, a verdade, vai ter que voltar até os seus e expressar eficazmente a sua felicidade; como um privilegiado imerecido foi

tocado internamente por uma imensa responsabilidade e como que, por procuração, se sentirá alegremente impelido a compartilhar sua experiência com os outros.

\* \* \* \* \*

A análise do aforismo “Atitudes a respeito da práxis: efeito, vivência, comoção”, nos seus três eixos -- a relação entre a arte e a teoria na práxis; o efeito social como a relação direta da arte à práxis e o *engagement* como uma força estética produtiva; a experiência do contemplador da obra-de-arte enquanto irrupção da objetividade na consciência subjetiva e formação da consciência --, não foi apenas um exercício de interpretação textual; ele continha em si, desde sua escolha, uma intencionalidade: lançar luzes sobre o conto de Guimarães Rosa, “A Benfazeja”, dialogar criticamente com essa obra de arte, investigando seu efeito social e seu movimento para a maioria dos personagens e dos leitores. É o que vamos tentar fazer, a seguir.

“A Benfazeja” é um dos 21 contos compactos de *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa, publicado em 1962. O conto se desenvolve em forma de diálogo entre o narrador e os moradores do lugarejo a respeito de uma mulher, Mula-Marmela, que, de acordo com os relatos, teria assassinado seu marido Mumbungo, sujeito perverso, e teria sido responsável pela cegueira e, depois pela morte, de seu enteado, Retrupé, de quem era guia em seu perambular pelo lugarejo e que reproduzia as atrocidades do pai. O narrador, que veio de fora, um observador atento e crítico, analisa a trajetória da envelhecida e alquebrada mulher, que, mesmo amando e sendo amada pelo seu marido, e cuidando como se fosse mãe, e sendo respeitada pelo seu enteado, assassinara a ambos para livrar a comunidade dos malefícios dos dois facínoras. Ele, em contraposição aos moradores, se propõe a destacar a face benfeitora de Mula-Marmela, sua sina histórica, e questionar o desprezo, o não reconhecimento do vilarejo por ela. O conto termina com mais uma ação benfazeja de Mula-Marmela – ao se retirar para sempre do lugar onde vivia, leva consigo um cão em decomposição para livrar os moradores dos perigos da pestilência – e com a esperança do narrador de que os filhos dos moradores, ao conhecerem a verdadeira história da mulher, resgatem a sua imagem singela e altruísta.

O primeiro elemento a ser destacado, no conto, é a reencarnação da *hibris* do herói trágico na debilidade física da mulher sertaneja e sua sina de salvar a

comunidade, sacrificando-se a si mesma. Adelaide Cézar (2003), em seu artigo, “A presença do trágico em “A Benfazeja”, de João Guimarães Rosa”, apresenta três mensagens do conto que comprovam essa constatação. Logo no primeiro questionamento do narrador aos moradores do lugarejo, após uma rápida descrição de Mula-Marmela, ele pergunta: “Vocês todos nunca suspeitaram que ela pudesse arcar-se no mais fechado extremo, no domínio do demasiado?” (2005, p. 161). Para Cézar,

Apresentar Mula-Marmela, (...), como alguém situado ‘no domínio do demasiado’, significa colocá-la na ordem antiga dos personagens que creem em seus valores e por eles lutam incondicionalmente, sem recorrerem nunca a qualquer espécie de negociação que lhes propiciem a fuga do destino. Antígona, Édipo, Ajax, Agamenon, entre muitos heróis gregos, caracterizam-se pela *hybris*, pela desmedida, sendo, por tal especificidade, eliminados da comunidade grega, ainda que com muita dignidade (Cézar, 2003, p. 77-78).

Mula-Marmela, assumindo sua sina trágica, é eliminada da comunidade, no entanto sem o reconhecimento dos benefícios que a ela proporcionou.

Uma segunda mensagem que caracteriza a aproximação do conto à tragédia grega se dá no terceiro parágrafo, quando o narrador, após o questionamento: “E nem desconfiaram, hem, de que poderiam estar em tudo e por tudo enganados?” retruca: “Rica, outromodo, sim, pelo que do destino, o terrível” (Rosa, 2005, p. 161-162). E, no transcorrer do conto, há outras passagens que atestam a determinação prévia de seus atos. No sétimo parágrafo, o que narra, comentando o amor e o temor de Mumbungo à sua mulher, afirma: “Queria-lhe, e temia-a – de um temor igual ao que agora incessante sente o cego Retrupé. Soubessem, porém, nem de nada. A gente é portador”. Mula-Marmela carregava no imo de seu franzino ser uma terrível incumbência. No décimo parágrafo, a violência do intento de ir contra ela mesma para cumprir uma determinação, se expressa de forma direta e cruel. Assim se posiciona o narrador:

Se eu disser o que sei e pensam, vocês inquietos se desgostarão. Nem consentam, talvez, que eu explique, acabe. A mulher tinha de matar, tinha de cumprir por suas mãos o necessário bem de todos, só ela mesma poderia ser a executora — da obra altíssima, que todos nem ousavam conceber, mas que, em seus escondidos corações, imploravam. Só ela mesma, a Marmela, que viera ao mundo com a sina presa de amar aquele homem, e de ser amada dele; e, juntos, enviados. Por quê? Em volta de nós, o que há é a sombra mais fechada — coisas gerais. (...). Só ela poderia matar o homem que era o seu, ela teria de matá-lo. Se não

cumprisse assim (...) ela enlouqueceria? (Rosa, 2005, p. 164).

Comenta Cézár: “Trata-se da não-escolha da escolha, trata-se da necessidade que sobrecarrega e sobredetermina o ato” (2003, p. 78).

Uma última referência ao trágico grego se apresenta no derradeiro parágrafo, quando o narrador, como que, descreve o exílio para sempre de Mula-Marmela:

E ela ia se indo, amargã, sem ter de se despedir de ninguém, tropeçante e cansada. Sem lhe oferecer ao menos qualquer espontânea esmola, vocês a viram partir: o que figurava a expedição do bode — seu expiar. Feia, furtiva, lupina, tão magra. Vocês, de seus decretantes corações, a expulsaram (Rosa, 2005, p. 169).

Para Cézár, a palavra “bode”, assim como “desmedida”, leva, de imediato, ao universo trágico. O termo tragédia parece conter em sua história a dança dos sátiros em torno do bode sacrificado; um ritual de expiação, de catarse. E o narrador compara a saída de Mula-Marmela da cidade como a “expedição do bode”; uma expedição que é, ao mesmo tempo, uma forma de expiação e uma liberação (2003, p. 77-78). A “feia, furtiva, lupina Mula-Marmela, que, em cumprimento a uma determinação do imponderável, sacrificou a si mesma para proteger a *pólis* dos riscos dos facínoras, agora, após beneméritas ações, tropeçante, cansada e amargurada, se sente obrigada, moralmente, a deixar o povoado como expiação pelos crimes que cometeu, e para alívio dos moradores. É alegórico Marmela, em sua despedida, levar consigo um cão que apodrecia!

Um segundo elemento em análise é o discurso crítico do que vem de fora, narra os acontecimentos e desenvolve tentativas de formar as consciências das pessoas do lugarejo e livrá-las do ódio e do preconceito contra a velha mulher. Nos 20 parágrafos que compõem a estória, ele, à semelhança de Sócrates, está dialogando reflexiva e eticamente com os moradores:

- . lançando-lhes questões sobre aquela frágil, mas enigmática mulher;
- . perguntando e ouvindo os relatos sobre o trio: Mumbungo, Mula-Marmela e Retrupé, apelidos pejorativos criados pelas pessoas do local para caracterizar o marido, a mulher e o filho/enteado;
- . nomeando as mentiras e as calúnias que tinham criado sobre aquela temida pessoa: “Não diziam, também, que ela ocultava dinheiro, rapinicado às tantas esmolas que o

cego costumava arrecadar?” (Rosa, 2005, p. 161); e, mais adiante: “Diziam que, em outro tempo, ao menos, entre eles teria havido alguma concubinação. (...). Vocês sabem que isso é falso; e como a gente gosta de aceitar essas simples, apaziguadoras suposições” (Rosa, 2005, p. 168);

. apontando a ambivalência do comportamento dos moradores, que, de um lado, culpavam-na pelos crimes cometidos; de outro lado, sentiam-se aliviados pelos crimes terem acontecidos;

. questionando-os por jogarem em cima dela “o ódio que deveria ir só para os dois homens”;

. admoestando-os de suas ações: “Dizem-na maldita: será; é? Porém, isto, nunca mais repitam ...” (Rosa, 2005, p. 165); e, mais adiante: “E vocês ainda podem culpar esta mulher, a Marmela, julgá-la, achá-la vituperável?” (Rosa, 2005, p. 167);

. acusando os moradores de terem expulsado do lugarejo a benfazeja.

Enfim, um diálogo crítico, ético, com os moradores do local, problematizando seus valores, tentando persuadi-los a irem além das aparências. Ele mesmo, no parágrafo sétimo, diz: “Sou de fora”. Talvez o fato, de não ser um aborígine, de não ter sido contaminado pelos costumes e boatos do lugarejo, lhe tenha dado melhores condições de enxergar as pessoas e os acontecimentos de maneira diferente. No início do primeiro parágrafo do conto, antes mesmo de apresentar Mula-Marmela, tenta entender a miopia dos moradores, mas não justifica a permanência dos preconceitos. Diz ele:

Sei que não atentaram na mulher; nem fosse possível. Vive-se perto demais, num lugarejo, às sombras frouxas, a gente se afaz ao devagar das pessoas. A gente não revê os que não valem a pena. Acham ainda que não valia a pena? Se, pois, se. No que nem pensaram; e não se indagou, a muita coisa. Para quê? (Rosa, 2005, p. 161).

O narrador, fundamenta suas intervenções sociais nas informações trazidas pelos próprios moradores, como respostas às suas perguntas e à necessidade que sente de querer ir mais a fundo no conhecimento das coisas. Expressões como as que seguem: “vocês nunca suspeitaram ...” (Rosa, 2005, p. 161); “Apanhem-lhe o andar em ponta ... . Seja-se exato” (p. 161); “Lembrem-se bem, façam um esforço” (p. 162); “Vocês nunca pensaram nisso, e culpavam-na. Por que hão de ser tão infundados e poltrões, sem espécie de perceber e reconhecer?” (p. 164) ... destacam seu empenho

reflexivo na tentativa de convencer os moradores a desenvolverem uma postura ética em relação aos dessemelhantes. Cito a observação perspicaz de Iolanda Cristina dos Santos sobre o narrador do conto:

Narrador onisciente, seu olhar é profundo e consegue captar o que ninguém viu. Sua sabedoria vem justamente deste olhar, que não conhece apenas o presente da personagem, mas todo o processo pelo qual ela passou. Somente ele consegue ter um olhar perscrutador, benevolente e cúmplice, porque conhece as sutilezas da alma humana (Santos, p. 3).

O terceiro elemento em análise no conto é a exortação final do narrador na esperança de que as gerações futuras rasguem o véu de Maia e enxerguem o *verum* dos fatos. Mas, antes, outros três destaques merecem ser alçados em favor daquela que era tida como maldita e que, na visão dos moradores, merecia o final que lhe foi dado. O primeiro traduz a percepção sensível do narrador sobre a violência que Mula-Marmela impetrou contra ela mesma, ao assassinar Mumbungo, o amor de sua vida, e as consequências psicossomáticas pessoais desse empreendimento social. Diz ele, dirigindo-se a seus ouvintes:

Mas não a recompensaram, a ela, a Mula-Marmela; ao contrário: deixaram-na no escárnio de apontada à amargura, e na muda miséria, pois que eis. Matou o marido, e, depois, própria tremeu, forte demais, o pavor que se lhe refluiu, caída, dado achaque, quase fria de assombro de estupefazerimento, com o cachorro a uivar (2005, p. 164).

O segundo destaque diz respeito ao olhar detalhista e benevolente do narrador, que observa nuances no comportamento de quem, mesmo tratada com desdém, retribui com atitudes do bem. Aqui, mais uma vez, ele está questionando os moradores, por não se interessarem por ela, por não notarem como anda, como vive: “Repararam como olha para as casas com olhos simples, livres do almadiçoamento de pedidor? E não põe, no olhar as crianças, o soturno de cativo que destinaria aos adultos. Ela olha para tudo com singeleza e admiração” (Rosa, 2005, p. 165).

O terceiro e comovente destaque retrata a relação de Mula-Marmela com seu enteado, o cego Retrupé. Por assim dizer, acompanhava-o *pari passu* nas andanças pelo lugarejo no ato de pedir esmola, ou melhor, de exigir esmola; acompanhava-o gentilmente nas visitas íntimas às mulheres; não o deixava tomar cachaça, embora essa atitude deixava Retrupé raivoso. Mas um dia, o cego se enfureceu, tomou de seu facão, avançou às doidas tentando golpeá-la. “E ela, erguida, onde estava,

permaneceu, não se moveu, não se intimidava?”. Frustrado por não conseguir atingi-la e pelo ato que tinha feito, o cego tremeu, o facão lhe caiu da mão, gemeu, chorou e implorou : —“*Mãe ... Mamãe ... Minha mãe!*”, caindo no chão e “tremia estremecidamente, feito os capins do pasto”. Mula-Marmela se aproximou, sem falar nada, apanhou o chapéu no chão, limpou-o, colocou-o na cabeça dele; trouxe também o facão e recolocou-o na bainha. “Diz-se que ela teria lágrimas nos olhos; que falou, soturna de ternuras terríveis: - “*Meu filho ...*” (Rosa, 2005, p. 169). Esse relato de sensibilidade extrema entre os dois personagens levou até o comentador às lágrimas; porém os moradores do lugarejo não tinham olhos e nem coração para admitirem momentos de comiseração para com os marginalizados andarilhos esmoleiros.

Como se pode notar, nem mesmo esses momentos de maior ternura e altruísmo de Mula-Marmela foram eficientes na tentativa de convencer os moradores a superarem o ódio e o preconceito e tratem a velha mulher com um mínimo de respeito e dignidade. O narrador tentou, com todas as artimanhas de sua retórica, com todas as fibras de seu coração e de seu pensar, a persuadir os moradores de seus enganos, de seus falsos testemunhos. Mas não obteve êxito. Tentou ser um narrador persuasivo, convincente, mas não o foi; pelo menos para os moradores do lugarejo. Talvez para seus leitores o foi. E então, no último parágrafo, faz um derradeiro apelo aos moradores, uma quase intimação:

E nunca se esqueçam, tomem na lembrança, narrem a seus filhos, havidos ou vindouros, o que vocês viram com esses olhos terríveis, e não souberam impedir, nem compreender, nem agraciar. De como, quando ia a partir, ela avistou aquele um cachorro morto, abandonado e meio já podre, na ponta-da-rua, e pegou-o às costas, o foi levando: — se para livrar o logradouro e lugar de sua pestilência perigosa, se para piedade de dar-lhe cova em terra, se para com ele ter com quem ou quê se abraçar, na hora de sua grande morte solitária? Pensem, meditem nela, entanto (Rosa, 2005, p. 170).

A esperança do narrador persistente era que, com a apresentação desse gesto extremado de altruísmo à comunidade, realizado por aquela mulher da própria comunidade, os moradores adultos do amanhã pudessem resgatar a velha senhora dos olhares maldosos e mal-agraçados dos contemporâneos e se fizesse justiça àquela que, na realidade, era a benfeitora da comunidade.

Os três tópicos de “A Benfazeja” – a reencarnação da *hibris* do herói trágico na debilidade física da mulher sertaneja; o discurso crítico do que vem de fora, narra os acontecimentos e desenvolve tentativas de formar as consciências dos moradores; a exortação final do narrador na esperança de que as gerações futuras enxerguem o *verum* dos fatos – foram selecionados e analisados à luz do aforismo “Atitudes a respeito da práxis: efeito, vivência, comoção”, na perspectiva de compreender “A Benfazeja” como expressão de uma práxis produtiva. É nossa incumbência, agora, ao final do escrito, um retorno ao conto para explicitar o objetivo deste empreendimento: se o efeito social de “A Benfazeja” aponta na direção da maioria dos personagens e dos leitores.

Talvez a metáfora mais expressiva de Adorno na descrição da experiência da obra de arte como práxis, no aforismo analisado, seja a “irrupção da objetividade na consciência subjetiva”. Esse juízo caracteriza com argúcia e pertinência a forma como a obra de arte, à semelhança da teoria, age como uma força viva e luminosa no espírito dos que dela se aproximam com respeito, paciência e persistência. A irrupção é como que a explosão de algo vivo que vem de dentro, atinge com intensidade seu contemplador, e lhe propicia o contato íntimo como o conteúdo de verdade que ela carrega em suas entranhas. É evidente que a “erupção da objetividade”, esse *tour de force*, é fruto de um intenso esforço de imersão e de emersão, exige pressupostos, se faz através de múltiplas tentativas, reconfigura experiências, transforma-se em um impulso prático da consciência.

A experiência de “A Benfazeja” ser captada como a “irrupção da objetividade na consciência subjetiva” pode se tornar uma verdade nos exercícios de se perder em suas linhas e entrelinhas; no acompanhar, de coração aberto, a trajetória sinuosa de Mula-Marmela e ajudá-la a carregar o cão apodrecido; no prestar atenção aos questionamentos do narrador insistente; no acreditar, à semelhança dele, que o impossível em um determinado momento, pode se tornar possível em outro, e não desistir nunca.

Se Mula-Marmela desenvolve uma ação eminentemente política a partir de suas atitudes radicais, eliminando dois homens perigosos que não tinham condições de viver no lugarejo e realizando outras ações benfazejas na comunidade; o narrador, por sua vez, desenvolve outro tipo de práxis, através de sua intervenção teórica e

questionadora, mesmo não obtendo resultados imediatos. Ele sabe, à semelhança de Adorno, que o possível efeito social de sua práxis, só atuará na comunidade de maneira projetiva. Então, prepara o terreno e lança sementes que poderão brotar com as novas gerações

Há no conto um movimento para a maioria dos personagens? Do narrador, certamente sim, pois à medida que faz a estória se desenvolver, cada vez mais se sente parte dela, e se mostra extremamente crítico em relação aos fatos e, ao mesmo tempo, benfazejo e compreensivo em relação à Mula-Marmela. Ele cresceu espiritualmente com o desenrolar do conto. Os moradores do lugarejo, não, continuaram com seus olhares enviesados. Por sua vez, há no conto um movimento para a maioria dos leitores, particularmente daqueles que se lançaram a fundo perdido nos meandros de suas tensões, no confronto contra os preconceitos dos moradores, na solidariedade à mulher espezinhada e tentaram acompanhar Mula-Marmela até o fim. Esses leitores/contempladores entenderam a mensagem ética do narrador e aceitaram seu convite de olharem para si mesmos, de procurarem se desfazer dos olhares empedernidos; eles se comoveram com a velha mulher, guia do cego Retrupé, que olhava para tudo “com singeleza e admiração”.

A imanência de uma autêntica obra de arte não existiria sem a projeção de continuamente potencializar seu efeito em direção ao social, do qual brotou. O *engagement* enquanto uma força estética produtiva faz parte de sua essência íntima; não é um efeito externo. É preciso desentranhá-lo. O artífice bem como o contemplador, seus criadores, no esforço permanente de ajudá-la a se tornar cada vez mais ela mesma, desenvolvem uma efetiva práxis política. Contribuem para que a experiência estética se torne mais densa e formativa.

#### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:**

ADORNO, T. W. Teoria estética. Trad. de Artur Morão. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2011.

\_\_\_\_\_. Notas marginais sobre teoria e práxis. In: ADORNO, T. W. *Palavras e Sinais: Modelos Críticos 2*. Petrópolis: Vozes, 1995.

BENJANIN, W. Sobre Alguns temas em Baudelaire. In: BENJANIN, W. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Obras Escolhidas; v. 3. Trad. de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989, p. 103-150.

CÉZAR, A. C. A presença do trágico em ‘A Benfazeja’, de João Guimarães Rosa. In: *Contexto*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal do Espírito Santo. N. 10 (2003), p. 77-82.

RAMOS-DE-OLIVEIRA, N. Reflexões sobre a educação danificada. In: PUCCI, B.; ZUIN, A. A. S; RAMOS-DE-OLIVEIRA, N. (Orgs.). *A Educação Danificada: contribuições à Teoria Crítica da Educação*. Petrópolis/São Carlos: Editora Vozes/Editora da UFSCar, 1997, p. 13-44.

ROSA, J. G. A Benfazeja. In: *Primeiras Estórias*. ROSA, J. G. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 161-170.

SANTOS, I. C. O narrador persuasivo: um olhar benfazejo. In: *Revista Garrafa*. Faculdade de Letras – UFRJ, Vol. I, N. 11, 2006. Disponível em: <<http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa11/v1/iolandacristina.html>>. Acesso em 13 jun. 2015.