



- LITER*A*TURA

ARTE E FILOSOFIA NA LITERATURA DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

Wanderley Oliveira*

Resumo: A partir da novela de Guimarães Rosa intitulada “Cara-de-Bronze”, procura-se pensar a arte como uma possibilidade de reaprender a ver o mundo e apresentar essa possibilidade como imprescindível para a unidade da personagem central da narrativa: o fazendeiro Cara-de-Bronze.

Palavras-chave: utilitarismo; mundo; admiração.

INTRODUÇÃO

■ **N**osso objeto de estudo neste texto é uma novela de Guimarães Rosa intitulada “Cara-de-Bronze”. Em sua origem, ela faz parte do conjunto de sete novelas publicadas pelo escritor em 1956, no livro: *Corpo de baile*. A partir de 1960, essa obra passou a ser editada em três volumes independentes: 1. *Manuelzão e Miguilim*; 2. *No Urubuquaquá, no Pinhém*; e 3. *Noites do sertão*. A “Cara-de-Bronze” faz parte do segundo volume: *No Urubuquaquá, no Pinhém*. É ele que utilizamos aqui, em sua terceira edição, de 1965, pela José Olympio. A partir da estória contada em “Cara-de-Bronze”, temos dois objetivos em nosso estudo: pensar a arte como uma possibilidade de reaprender a ver o mundo e apresentar essa possibilidade como imprescindível para a unidade da personagem central da narrativa: o fazendeiro Cara-de-Bronze.

A estória toda se passa em um dia. Mas como nos alerta Rosa (1965a, p. 97), “o dia de uma vida inteira”. O cenário do início da narrativa é o seguinte: estamos no meio de uma manhã de dezembro, o tempo está virado para chuva, temos uma “chusma de vaqueiros” apartando o gado; um violeiro, na varanda

* Doutor em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor associado da Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ). E-mail: woliv2@gmail.com

da fazenda, tocando sua viola; e, dentro da casa, reunidos, encontramos o fazendeiro, apelidado “Cara-de-Bronze”, e o vaqueiro Grivo, recém-chegado de uma viagem, à qual partira dois anos atrás a mando do Cara-de-Bronze. Todos os vaqueiros estão curiosos com o que se passa dentro da casa, ansiosos por “grandes novidades” (ROSA, 1988, p. 74).

Nesta breve introdução da novela, delineiam-se as quatro instâncias que queremos identificar e relacionar neste estudo. São elas: 1. aquela dos vaqueiros; 2. a do violeiro; 3. a do fazendeiro, Cara-de-Bronze; e, por fim, 4. a do vaqueiro Grivo. Identificamos as instâncias dos vaqueiros e do violeiro como dois polos: a primeira como o polo das formigas, e a segunda como o polo da cigarra. Situamos a instância do vaqueiro Grivo entre esses dois polos. É essa instância que personificará a possibilidade da arte como reaprendizado do olhar para o mundo que, entretanto, só se concretizará à luz das exigências colocadas pelo próprio Cara-de-Bronze, instância fundamental da obra. Começemos, portanto, com o fazendeiro.

O CARA-DE-BRONZE

Dono da maior fazenda de gado na região, na verdade, se chama, conforme assina em documentos, “Segisberto Saturnino Jéia Velho Filho” (ROSA, 1965a, p. 78); embora “o ‘filho’, – como nos conta o vaqueiro Tadeu – êle mesmo põe e tira: por sua mão [...]. A modo que não quer, que desgosta...” (ROSA, 1965a, p. 79). Só compreenderemos a razão desse desgosto no final deste texto.

Por que da alcunha “Cara-de-Bronze” e de onde veio o fazendeiro, ninguém sabe ao certo. Mas o vaqueiro Tadeu, um dos mais antigos empregados da fazenda e quem melhor parece conhecer o passado do patrão, conta-nos que ele chegou por ali, vindo de “duras viagens”, ainda jovem, “moço espigo, seriozado, macambuz”. Isso “na era de oitenta-e-quatro”. Ao chegar, “endividado de ambição, endoidecido de querer ir arriba”, ele possuía de seu “uma rêde grande, de algodão, de varandas, de punhos tecidos com muito cuidado” e “já tinha também um pilhote de dinheiro” (ROSA, 1965a, p. 84). Continuando seu relato, o vaqueiro Tadeu esclarece, ainda, que não foi fácil para o Cara-de-Bronze subir na vida. Ele “respirou muito, mordeu no couro-crú, arrancou pedaços do chão com os braços”; mas, em contrapartida, “Deus deixou e remarcou para ele tôda sorte de ganho e acrescentou de dinheiro” (ROSA, 1965a, p. 85). Arrematando, completa o vaqueiro Tadeu: “não teve tarde em fazer cabeça e vir a estado. Tinha de ser dono” (ROSA, 1965a, p. 85).

Outrora, nos tempos de sua chegada, em sua juventude distante no passado, vemos o Cara-de-Bronze como moço trabalhador e ambicioso; agora, no presente da narrativa, ele é dono da fazenda mais rica da região; entretanto, está velho e doente. Vejamos como os vaqueiros o descrevem na atualidade da narrativa, em várias partes do texto: “grande e magro, [...] palidez morena [...], o alto da cara com ossões [...], orelhudo, cabano [...], testão. Cara quadrada... A testa é rugas só [...]. Cabelo corrido, mas duro, meio falhado [...] cabeça comprida” (ROSA, 1965a, p. 86). Seus olhos são pretos e tristes, “amargos de secar orvalho”; seu nariz é grande e comprido, com “ventas pequenininhas [...], beiços muito finos [...], não ri quase nunca...” (ROSA, 1965a, p. 87). O queixo é “desconforme de grande”, vem todo para frente (ROSA, 1965a, p. 87). As bochechas são “cavacadas de ôcas” (ROSA, 1965a, p. 87) e, agora, apresenta “feridas feias brotadas

no rosto” (ROSA, 1965a, p. 97). Em suas mãos grandes, os dedos estão “inchados nas juntas” e, devido ao reumatismo, ele não anda mais e tampouco sai de seu grande quarto escuro, onde não recebe visitas (ROSA, 1965a, p. 97), mas de onde dá as ordens (ROSA, 1965a, p. 76).

Pela descrição dos vaqueiros, o fazendeiro, como afirma um deles, “parece uma pessoa que já faleceu há que anos” (ROSA, 1965a, p. 88). Contudo, em contrapartida à decadência física, ao movimento do tempo, que o conduz da vida para a morte, outro movimento se processa no espírito do Cara-de-Bronze, puxando-o, impulsionando-o para a vida. Mais adiante veremos que movimento é esse. Cumpre frisar, ainda, na descrição do velho, que, embora cercado por formigas, ele tem ouvidos para a cigarra; pois, na varanda de sua fazenda, há sempre um violeiro, “pago pra não conhecer sossêgo nenhum de idéia: pra estar sempre cantando modas novas, que carece de tirar de-juízo” (ROSA, 1965a, p. 77). Lá de seu quarto, ele o escuta e se apraz (ROSA, 1965a, p. 78).

Interessante observar, aqui, que em toda a estória, o violeiro se faz presente. Do início ao fim da novela, ele aparece, entrecortando, com suas trovas, as falas e os afazeres dos vaqueiros, como que lembrando às formigas (e ao próprio leitor) que a cigarra existe, que outra maneira de ver o mundo e as coisas é possível, para além daquela pragmática ou utilitária, na qual se encontram os vaqueiros, presos pelas inúmeras preocupações e afazeres cotidianos.

Assim, os mesmos vaqueiros, que em “ladainha” (ROSA, 1965a, p. 87) e num “mutirão” (ROSA, 1965a, p. 86) descrevem o patrão como alguém que parece “que já faleceu há que anos” (ROSA, 1965a, p. 87), também vislumbram, neste homem, um espírito que não se aquieta, alguém que parece “que está pensando e vivendo mais que todos”, que “quer saber o porquê de tudo nesta vida” (ROSA, 1965a, p. 88), que “gosta de retornar contra da verdade que a gente diz” e que “acredita em mentiras, mesmo sabendo que mentira é”; um homem que “espia o fumêgo do ar nos abertos do cavalo...” e “gosta de plantas, árvores. Mandou fazer jardim de flor” (ROSA, 1965a, p. 89).

Enfim, dentro do “Jéia Velho”, que caminha para a morte, ao que parece, existe um “Jéia Filho” pulsando para nascer. Veremos adiante que a exigência da arte como possibilidade de reaprender a ver o mundo, é que possibilitará esse renascimento ou reunião do Velho com o Filho, que dará unidade ao personagem. Importante notar agora que dentro desse homem velho, que parece não gostar de nada, de ser “no mel-do-fel da tristeza prêta”, existe outro, que “gosta de tudo” (ROSA, 1965a, p. 89). Personagem ambíguo, o Cara-de-Bronze é um velho que não morreu e um novo quer reviver. Tencionado entre o presente de morte e o passado de vida, ele precisa se reunir consigo mesmo.

Confinado em seu quarto, o Jéia Velho precisa de alguém que vá ver seu antigo mundo perdido, trazendo-o de volta para si. De que modo deve ser esse olhar, ainda nos falta esclarecer. Mas digamos, por ora, que o Cara-de-Bronze vai procurar, entre os vaqueiros, alguém capaz de aprender o olhar da cigarra. Aqui, podemos nos perguntar: por que não o próprio violeiro? Em minha opinião, por que, na novela, além de signo dessa possibilidade estandardizado na varanda de onde interfere, com suas trovas, o tempo todo na estória, ele não possui a força da formiga que a missão exigirá. Então, o Cara-de-Bronze precisa de uma formiga com olhar de cigarra ou de uma cigarra com a força de uma formiga. É aqui que entrará o vaqueiro Grivo.

AS EXIGÊNCIAS DA ARTE E A EDUCAÇÃO DO ARTISTA

De início, os vaqueiros nada entenderam sobre o que o fazendeiro buscava entre eles. Pensaram que o velho tinha enlouquecido. Que sempre fora “indagador”, todos sabiam. Mas como dizem os vaqueiros: “Só que agora estava mudado. Não requeria relatos da campeação, do revirado da lida: as querências das vacas parideiras, o crescer das roças, as profecias do tempo [...]. Nem não eram outras coisas proveitosas”, o que o velho queria saber. “Agora êle indagava bobéias, como estivesse caducável” (ROSA, 1965a, p. 100).

Mas logo os vaqueiros perceberam que não era caduquice, nem doideira, nem mangação. Como eles sabiam há tempos: “Não se brincava com o Cara-de-Bronze. Duro, duro. Ferro que queria aquilo”. Mas aquilo o quê? No dizer do vaqueiro Abel: “O que não se vê de propósito e fica dos lados do rumo”. Como exemplifica outro vaqueiro, aquilo: “a rosação das roseiras. O ensol do sol nas pedras e fô-lhas. O coqueiro coqueirando. [...] A brotação das coisas” (ROSA, 1965a, p. 101).

Agora, para o fazendeiro, tudo tinha de ser visto “numa claridade diferente [...], conversação nos escuros, se rodeando o que não se sabe”, tateando em busca do “*quem das coisas*”. E para aprender tal olhar, explica-se Rosa, dando a voz ao vaqueiro Abel, era preciso: “Não-entender, não-entender, até virar menino” (ROSA, 1965a, p. 101, grifo do autor), até, como afirma o poeta Valéry (1991, p. 100), libertar “a criança que habita em nós e que sempre quer ver como pela primeira vez”, ou “ver – como o pintor Cézanne gostava de dizer – como quem acaba de nascer” (CAHN et al., 1995, p. 88). Só assim seria possível resgatar a admiração do olhar que vê este mundo de todos os dias como um mundo sempre novo, uma brotação continuada, “tudo nascendo”, como “Nhininha”, a santinha da estória “A menina de lá”, do livro *Primeiras estórias*, gostava de falar (ROSA, 1988, p. 22-26).

Mas para que essa possibilidade, de ver tudo “numa claridade diferente” (ROSA, 1965a, p. 101), se concretizasse, o Cara-de-Bronze impunha ainda uma outra exigência: além de “virar menino”, era preciso “tirar a cabeça, nem que seja por uns momentos [...], para fora do dôido rojão das coisas proveitosas” (ROSA, 1965a, p. 105). De olho no útil ou no proveitoso, as coisas sempre nos aparecem como ponto de aplicações de nossas possíveis ações e interesses, ou seja, como coisas úteis em nossos projetos práticos, sem nunca manifestarem o que são, mas, sempre, para que servem.

Para as coisas aparecerem no que são, seria preciso romper com o “circuito do uso” (BLANCHOT, 1987, p. 222), abandonar o olhar de formiga; ou, como ordena o próprio Cara-de-Bronze, tirar “nem que seja por uns momentos [...] a cabeça para fora do dôido rojão das coisas proveitosas” (ROSA, 1965a, p. 105). Só assim, o olhar da formiga pode vir a ser um olhar de cigarra, converter-se “no lugar vazio” (BLANCHOT, 1987, p. 50), no qual o mundo se afirma e se revela a nós em “outras retentivas” (ROSA, 1965a, p. 106), numa “claridade diversa diferente” (ROSA, 1965a, p. 101), como um mundo que, até então, não víamos, um mundo desconhecido. E não parece ser este o dever da arte nessa novela de Rosa? Isto é: “ensinar-nos [...] que não havíamos visto o que vemos” (VALÉRY, 1991, p. 145), reeducar o olhar, tirando-o do vício da visão pragmática, preconcebida ou utilitarista?

Abriendo aqui um parêntese, uma boa ilustração, para o que acaba de ser dito, é a fotografia dita de arte. Como explica Waelhens (1951, p. 374-375),

[...] ela só começou a existir enquanto obra de arte e reveladora do real a partir do momento em que as perspectivas e posições do objeto do qual ela fazia uso a destruiu como documento de informação prática, “fauseando” o objeto, retirando-o do mundo pragmático.

A esse respeito, podemos nos indagar ainda se o léxico da prosa Roseana tanto quanto sua sintaxe não se assemelham às distorções na pintura de Cézanne, não seriam, nos dois casos, dois modos de tornar presente o mundo, tal como ele se apresenta, originariamente, à experiência de cada um? Quanto à prosa Roseana, é pertinente lembrar ainda as palavras de Merleau-Ponty (1969, p. IV), quando afirma que:

[...] toda grande prosa é também uma recriação do instrumento significante, daí por diante, manejado segundo uma sintaxe nova [...]. A grande prosa – prossegue o filósofo francês – é a arte de captar um sentido, que até então não tinha nunca sido objetivado, e torná-lo acessível a todos aqueles que falam a mesma língua.

Mas, persistindo com Merleau-Ponty (1960, p. 94), só se alcança essa prosa se, abaixo da “linguagem falada”, descobrimos a “fala falante” (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 229). A “fala falada” (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 229) é aquela que nos remete aos atos de fala já sedimentados na linguagem instituída, aquela da comunicação cotidiana ou da prática conceitual da linguagem, na qual contamos com um estoque de palavras com significados estabelecidos, ao qual podemos recorrer oportunamente para comunicar nossas intenções. A “fala falada” (MERLEAU-PONTY 1945, p. 229), como afirma Mallarmé (apud MERLEAU-PONTY, 1960, p. 56), faz da palavra “a moeda gasta que colocam em silêncio na minha mão”, faz da linguagem um “meio ou um código” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 24) para pensamentos já possuídos.

Por sua vez, a “fala falante” nos remete ao uso fecundo da linguagem. O que nela está em jogo é o uso criativo da linguagem, seu “valor heurístico” e sua “função conquistadora” (MERLEAU-PONTY, 1968, p. 22). Nela, buscamos a palavra autêntica, para além da mera escravidão aos signos preestabelecidos, a palavra “que significa, que torna presente a ‘ausência de todos os buquês’ e liberta o sentido cativo da coisa” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 56). Fechando aqui o parêntese, é essa fala que o próprio Rosa buscou em sua obra e é dela que o Cara-de-Bronze carece se quiser libertar e reaver seu mundo preso no passado.

Daí a necessidade do fazendeiro de encontrar alguém capaz de “tirar a cabeça [...] para fora do doido rojão das coisas proveitosas” (ROSA, 1965a, p. 105). Sem isso, não se sai do mundo das coisas úteis, não se é capaz de vê-lo sempre com “uma única emoção [...]: o sentimento de estranheza,” e com “um único lirismo: o da existência sempre recomeçada” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 23). Alguém capaz de aprender esse olhar era o que o Cara-de-Bronze precisava descobrir. Olhar que deixa as coisas serem: “Estou que fiquei lá, respirando para as árvores” (ROSA, 1965a, p. 105); que as escuta: “Buriti está tocando” (ROSA, 1965a, p. 105); enfim, que se entrega às coisas, deixando-as se apresentarem em sua individualidade concreta, sob uma perspectiva que até então nunca tínhamos visto: “a beleza do sapo, a regra do passarinho [...], a sisudez da rosa, o brinquedo dos espinhos” (ROSA, 1965a, p. 71). Alguém capaz de aprender esse olhar para o mundo, era o que o Cara-de-Bronze precisava descobrir.

Primeiro, o velho separou sete vaqueiros. Um, “logo não serviu, porque vivia sem cabeça: já andava virado para amôres, em namoração de noivado...”; depois, rejeitou mais três (ROSA, 1965a, p. 104-105). Sobraram os vaqueiros Mainarte, José Uéua e Grivo. Começou, então, a pedagogia da arte nos ensinamentos do velho:

[...] carecia de se abrir a memória! E ver o que no comum não se vê [...]. O velho mandava os três, nos mesmos lugares. No voltar, cada um tinha de dar relato a êle, separado [...]. Até o cheiro de plantas e terras se espiritava [...]. Tudo tinham de transformar, de ter em outras retentivas (ROSA, 1965a, p. 106).

O vaqueiro Grivo foi o único que deu para isso. “Qual que sabia, aprendeu” (ROSA, 1965a, p. 102). “Aprendeu porque já sabia em si, de certo. Amadureceu...”¹ (ROSA, 1965a, p. 103). O Grivo estava educado. “O Velho escolheu o Grivo” (ROSA, 1965a, p. 106) e o mandou partir.

A VIAGEM DE GRIVO: FORMIGA COM OLHAR DE CIGARRA

Ele, o Cara-de-Bronze, “rico e feito [...], podendo dar beija-mão a seus quarenta vaqueiros”, agora, na iminência da morte e “com culpas em aberto”, escolheu um deles para o redimir. O “Jéia Velho” queria morrer renascido no “Jéia Filho”, o Cara-de-Bronze “tinha uma gôta-d’água dentro do seu coração” (ROSA, 1965a, p. 98-99). Assim, num dia com “arobas de chuva”, Grivo, montado no melhor cavalo do Cara-de-Bronze, saiu em viagem, sem que ninguém soubesse “aonde êle ia, ao que ia”, “que é que êle foi trazer?” (ROSA, 1965a, p. 106).

Em sua viagem, sempre “no gerais sem fim” (ROSA, 1965a, p. 109), Grivo passou por desertos, “com uma lepra de relva [...]. Água, nem para se lavar o corpo de um defunto [...]. Campinas, chapadas e chapadões”. Subiu serras, “o sol por cima. Terras tristes, caminho mau...” (ROSA, 1965a, p. 109). Cigarras, queimadas, solidão. Sol, tanto suor que sufocava. Caatingas, com rios e lagoas secos, onde a roupa, que não fosse de couro, esbagaçava. “Poeirões diversos...”. Sujeira do corpo, até se acostumar (ROSA, 1965a, p. 112). Vento, “rajadas de ventanias” e o frio na “volta da madrugada”, que mais o fazia sofrer (ROSA, 1965a, p. 113). Mas o Grivo seguia caminho, sem pensar em desistir. “Eu estava seguindo a lei”, afirma ele. E “de ver, ouvir e sentir. E escolher. Seus olhos não se cansavam” (ROSA, 1965a, p. 113).

E Grivo prossegue a narrativa de sua viagem, falando ainda daquilo que viu. O povo pobre do sertão, a bela moça que para ele sorriu, os homens que só falavam de seus trabalhos, as pessoas que lhe pediam notícias de alguém e para quem ele “mentia uma caridade gentil, dizendo que lá no Urucúia aquêle-um certo e com bôa saúde estava” (ROSA, 1965a, p. 119). Quando, finalmente, o Grivo concluiu sua narração, todos os vaqueiros indagavam, sem conseguir entender, o que ele foi fazer, o que foi buscar e se tinha ido à terra natal do Cara-de-Bronze. Havia ido, mas o que trouxe, os vaqueiros não conseguiam ver. Seria preciso “vir aquê”, enxertar atrás do nariz (ROSA, 1965a, p. 125, grifo do autor), para ver o que o Grivo foi buscar.

Ê, então, neste momento, que a intervenção do vaqueiro Tadeu torna mais

1 Impossível não lembrar da Paidéia platônica, na qual aprender não é introduzir em si um saber estranho, mas tomar consciência de um saber latente, desenvolver um saber implícito. Aprender não é outra coisa que relembrar (MOREAU, 1972).

claro o sentido da missão de Grivo e o mistério do passado do Cara-de-Bronze. O velho Tadeu nos faz saber de um moço, ainda filho, “que teve que fugir para muito distante de sua terra”, por que pensava ter matado o próprio pai. É que “o pai deu um tiro nêle, então, por se defender, êle também atirou... [...], viu o pai cair [...], não esperou mais, fugiu” (ROSA, 1965a, p. 125-126). Mais de quarenta anos se passaram e, só então, ele soube que não havia matado ninguém, que o pai caíra de bêbado. “Com tantos anos assim passados, a môça que era namorada do rapaz já tinha casado com outro, tido filhos... Uma neta dessa môça, que se disse, era de tôda e muita formosura...” (ROSA, 1965a, p. 126).

Mas “favas fora, que foi que foi, então?” (ROSA, 1965a, p. 125), isso, os vaqueiros e, até mesmo, o violeiro ainda ignoravam (ROSA, 1965a, p. 98). “Dislas! Remondiolas...” (ROSA, 1965a, p. 126). Como diz Riobaldo, no *Grande Sertão*, “quem mói no asp’ro, não fantaseia” (ROSA, 1965b, p. 11), por outras palavras, quem só vive para o trabalho não tem tempo para sonhar, presos no circuito do uso, atados à visão do útil, aos vaqueiros interessavam saber apenas no que iam lucrar: “Tu vai enricar de repente”, diz ao Grivo, o vaqueiro Doim. “[...] de agora vai mudar? Sobrar alguma gratificação, p’r’ a gente?”, quer saber o vaqueiro Cícica. Até mesmo o vaqueiro Tadeu afirma com esperança: “Alguma coisazinha, a gente também aproveita...” (ROSA, 1965a, p. 126).

CONCLUSÃO

E o que mesmo o Grivo foi buscar? Apenas palavras. “Palavras de voz. Palavras muito trazidas” (ROSA, 1965a, p. 124), “palavras-cantigas” (ROSA, 1965a, p. 126), palavras de poesia, capazes de recriar mundos e fazer renascer homens. E o Grivo foi, “viu e aprendeu como é tudo [...]. Jogou a rêde que não tem fios” e trouxe para o Cara-de-Bronze as palavras que ele queria ouvir: que a noiva, filha de sua antiga noiva, que nunca foi sua mulher, “tem olhos gázeos...” (ROSA, 1965a, p. 125), e que a rede, “que môça nôiva recebe”, quando se casa, é “uma rêde grande, branca, com varandas de labirinto...” (ROSA, 1965a, p. 126). Igual àquela mesma rede que o Jéia, ainda “filho”, enamorado sem seu amor, possuía, entre os poucos de seus pertences, quando por ali chegou.

O fato é que essa é a estória, “a estória da môça que o Grivo foi buscar, a mando de Segisberto Jéia. *Sim, a que se casou, mas que é também a outra*” (ROSA, 1965a, p. 98, grifo do autor), aquela que traria à presença do Jéia Velho, o Filho e jovem que ele havia sido. Após sua conversa com o Grivo, tudo havia sossegado. Novamente, tudo estava em ordem (ROSA, 1965a, p. 124). O que o Jéia Velho havia deixado para trás, agora ele o tinha de volta. O Jéia Velho voltara, de novo, a ser “Segisberto Saturnino Jéia *Velho, Filho*” (ROSA, 1965a, p. 78, grifo nosso). A arte, como esta possibilidade de reaprender a ver o mundo, o reuniu, novamente, com esta ausência de si mesmo, o próprio mundo que ele havia abandonado, mas que era, entretanto, parte integrante da essência de seu ser.

REFERÊNCIAS

- BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CAHN, I. et al. *L'ABCdaire de Cézanne*. Paris: Flammarion, 1995.
- MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard, 1945.
- MERLEAU-PONTY, M. *Signes*. Paris: Gallimard, 1960. .
- MERLEAU-PONTY, M. *Résumés de cours: Collège de France (1952-1960)*. Paris: Gallimard, 1968.
- MERLEAU-PONTY, M. *La Prose du monde*. Paris: Gallimard, 1969.
- MERLEAU-PONTY, M. Le doute de Cézanne. In: MERLEAU-PONTY, M. *Sens et non-sens*. Paris: Gallimard, 1996. p. 13-33.
- MOREAU, J. Platon et l'éducation. In: CHATEAU, J. *Les grands pédagogues*. Paris: P.U.F., 1972. p. 13-24.
- ROSA, J. G. Cara-de-Bronze. In: ROSA, J. G. *No Urubuquaquá no Pinhém*. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1965a. p. 71-128.
- ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. 4. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1965b.
- ROSA, J. G. *Primeiras estórias*. 22. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- VALÉRY, P. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- WAELEHENS, A. *Une philosophie de l'ambigüité*. Louvain: PUL, 1951.

OLIVEIRA, W. Art and philosophy in the works of João Guimarães Rosa. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 139-146, 2012.

Abstract: Taking as our text Guimarães Rosa's novella "Cara-de-Bronze", we endeavour to think art as a possibility of a new learning of how to see the world, and present this possibility as indispensable to see the unity of the protagonist in the narrative, the farmer Cara-de-Bronze.

Keywords: utilitarianism; world; admiration.

Recebido em abril de 2012.
Aprovado em junho de 2012.