



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
FILOSOFIA**

**ADA CRISTINA FERREIRA**

**O DEVIR DAS OBRAS DE ARTE: UMA LEITURA ADORNIANA DO CONTO  
*MEU TIO O IAUARETÊ* DE GUIMARÃES ROSA**

**CUIABÁ-MT  
2020**

**ADA CRISTINA FERREIRA**

**O DEVIR DAS OBRAS DE ARTE: UMA LEITURA ADORNIANA DO CONTO  
*MEU TIO O IAUARETÊ* DE GUIMARÃES ROSA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Mato Grosso como requisito para a obtenção do título de Mestre em Filosofia, Linha de Pesquisa Filosofia Social.

Orientadora: Profa. Dra. Sara Juliana Pozzer da Silveira

**Cuiabá-MT  
2020**

### **Dados Internacionais de Catalogação na Fonte.**

F383d Ferreira, Ada Cristina.  
O DEVR DAS OBRAS DE ARTE: UMA LEITURA ADORNIANA DO  
CONTO MEU TIO O IAUARETÊ DE GUIMARÃES ROSA / Ada Cristina Ferreira.  
-- 2020  
103 f. ; 30 cm.

Orientadora: Dra. Sara Juliana Pozzer da Silveira.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de  
Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Cuiabá,  
2020.  
Inclui bibliografia.

1. devir, enigma, linguagem. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

**Permitida a reprodução parcial ou total, desde que citada a fonte.**

*Dedico este trabalho aos meus pais, Aparecida Peres e Nilson Ferreira, que diante de tantas dificuldades acreditaram em mim. Este trabalho também é para vocês.*

## Agradecimentos

Agradeço à minha orientadora, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Sara Juliana Pozzer da Silveira, que aceitou o desafio da orientação e não mediu esforços para me auxiliar na construção da dissertação;

Agradeço à Fapemat – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Mato Grosso que juntamente com a Capes proporcionaram a bolsa de estudos durante a pesquisa;

Agradeço à UFMT - Universidade Federal de Mato Grosso pelos anos de estudos e formação.

*“Uns são transformados em flores, outros são transformados em pedra, outros ainda, se transformam em estrelas e constelação. Nada com seu ser se conforma. Toda transformação exige uma explicação. O Ser, sim, é inexplicável.”* Paulo Leminski.

*“Por causa que eu nasci em tempo de frio, em hora que o sejuçú tava certinho no meio do alto do céu. Mecê olha, o sejuçú tem quatro estrelinhas, mais duas. A’bom: cê enxerga a outra que falta? Enxerga não? A outra – é eu...”* Guimarães Rosa.

## RESUMO

O presente trabalho busca decifrar os enigmas do conto *Meu tio o laualetê* de João Guimarães Rosa sob a perspectiva estética do filósofo Theodor Adorno. Para isso a análise seguirá amparada pela obra de Adorno - *Teoria Estética* afim de buscar elementos que constituem a arte autêntica e que poderão ser visualizados na obra de Guimarães. A análise foi produzida a partir da principal ideia que sustenta a estética adorniana para a constituição de uma obra de arte – sua liberdade. Tal liberdade está no *dever* da obra e no conto este elemento torna-se evidente a partir da linguagem do narrador. Por meio de um monólogo/diálogo o leitor experimenta a obra em sua completude, decifra seus enigmas e alarga a possibilidade do pensamento filosófico. Um pensamento que se expande, como uma refração luminosa, inúmeros significados possíveis a serem apreciados pelo pensamento humano.

Palavras-chave: dever, enigma, linguagem, liberdade.

## ABSTRACT

The present study aims to decipher the enigmas of the tale *Meu tio o Iauaretê* of João Guimarães Rosa under the aesthetic perspective of the philosopher Theodor Adorno. For this, the analysis will be supported by the work of Adorno - *Aesthetic Theory* in order to seek the elements that constitute the authentic art and that could be visualized in the work of Guimarães. The analysis was produced from the main idea that supports the adornian aesthetic for the constitution of a work of art - its freedom. Such freedom is in the becoming of the work and in the short story this element becomes evident from the narrator's language. Through a monologue / dialogue the reader experiences the work in its completeness, deciphers its riddles and widens the possibility of philosophical thinking. A thought that expands, like a luminous refraction, countless possible meanings to be appreciated by human thought.

Key words: becoming, enigma, language, freedom.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
Capítulo 1. A obra de arte em Theodor Adorno.....	13
Capítulo 2. A obra de arte literária.....	41
Capítulo 3. A arte literária de Guimarães Rosa.....	51
3.1. Aspectos gerais do conto <i>Meu tio o laualetê</i> .....	68
3.2. Uma leitura adorniana do conto de Guimarães Rosa <i>Meu tio o laualetê</i> .....	72
4. Considerações finais.....	95
5. Referências.....	97

## INTRODUÇÃO

João Guimarães Rosa publica o conto *Meu tio o laualetê* pela primeira vez na revista *Senhor* nº 25 em 1961 e posteriormente, em 1969, após a morte do autor, Paulo Rónai organiza um livro de contos e inclui *Meu Tio o laualetê* na coletânea *Estas Estórias*. Os contos publicados na coletânea atravessam um mundo pouco conhecido no interior do Brasil e acabam revelando a riqueza de significados que atrai o leitor para o interior das histórias. A aproximação de homem e natureza, marca registrada no conto ora estudado, revela a importância dos saberes sertanejos e a inquietação psicológica de um homem solitário que habita um rancho no meio do sertão bruto. Na obra de Guimarães Rosa encontramos o mistério e o suspense sem esperar ou prever o resultado de toda a trama que o autor desenha.

Em 1970, é publicado o livro de Adorno – *Ästhetische Theorie*<sup>1</sup> (Teoria Estética). O livro expõe a complexidade estética da obra de arte e investiga seus elementos históricos, apontando assim para sua principal característica, a liberdade. Uma liberdade que se traduz no *devenir* da obra de arte retomando um diálogo constante e participativo com seu leitor. Será neste cenário que investigaremos, sob o olhar da estética adorniana, o conto de Guimarães Rosa, *Meu tio o laualetê*.

Os capítulos foram organizados a fim de atender a uma leitura didática do texto de Adorno, uma vez que por ser uma obra póstuma e escrita em forma de ensaio, a *Teoria Estética* é considerada uma obra de difícil compreensão. Tentaremos elucidar, da melhor forma possível, os elementos que compõem uma obra de arte na visão de Adorno incluindo a análise de poesias, música e pinturas citadas pelo próprio autor e outras como elementos que nos auxiliarão na compreensão sobre os temas. Nos últimos capítulos a pesquisa se volta para a obra *Meu Tio o laualetê*, que têm a finalidade de demonstrar como uma obra de arte autônoma se comporta no seu *devenir*, isto é, na sua liberdade. A partir da leitura adorniana, demonstraremos como o conto quebra as barreiras da temporalidade e garante uma leitura imanente e transcendente, aberta a uma

---

<sup>1</sup> ADORNO, Theodor W. **Ästhetische Theorie**. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970. Para esta pesquisa utilizaremos a versão em espanhol *Teoría Estética* da editora Akal edição espanhola de 2004, devidamente referenciada no final desta dissertação.

análise filosófica. Uma viagem ao interior do sertão mineiro e principalmente ao interior do pensamento humano.

O capítulo um, “A obra de arte em Theodor Adorno”, será uma explanação no sentido de orientar o leitor para os principais elementos tratados no livro *Teoria Estética*. Tal análise não tem a pretensão de esgotar o tema que envolve a estética de Adorno, mas tratar de alguns elementos que são imprescindíveis para a compreensão da arte e seu envolvimento com o sujeito e a sociedade. Estes elementos formarão a base para que possamos entender uma obra de arte. Princípios como a constelação, a mônada, a forma estética, a refração entre outros, como veremos, terão papéis fundamentais para desenvolver o contato do indivíduo com o objeto artístico. Sua principal característica está na liberdade, tema principal da obra e a base em que se concentra o *devoir* artístico. Será mediante esta liberdade que a obra poderá dialogar com o sujeito e se expandir em possibilidades interpretativas.

No capítulo dois, “A obra de arte literária”, analisaremos detidamente cada elemento descrito por Adorno a fim de compreendermos melhor o significado do *devoir* e da liberdade da obra. Cada princípio apresentado pelo autor irá compor nosso entendimento para análise posterior do conto de Guimarães Rosa. Aprofundaremos nossa análise no conceito de enigma buscando compreender como este aparece e captura a atenção do leitor na arte literária. Como este se entrelaça à forma estética e consegue atrair para o conto movimentos possíveis apenas pela construção conceitual da linguagem. Uma construção sensível que transcende o universo da palavra escrita. É como se a narrativa explodisse em imagens, aromas, sons, e sensações, muitas vezes indescritíveis pelo leitor. Buscaremos compreender como a obra de arte, conceituada como mônada, fechada em si, carrega o conteúdo social histórico e consegue, pela refração estética, comunicar ao indivíduo um leque de possibilidades interpretativas que exige do leitor um diálogo que envolva a filosofia e seu caráter profundo de reflexão crítica.

No capítulo três, “A arte literária no conto de Guimarães Rosa”, adentraremos em alguns aspectos históricos das obras de Guimarães para demonstrar o diálogo constante que a obra faz com a história e a sociedade. A estrutura do texto e a linguagem utilizada por Guimarães alcança o surpreendente

efeito de explorar os sentidos do leitor, dialogando com este e, assim, explicitando os aspectos fundamentais de uma obra de arte, apresentados por Adorno. Ao desvelar o enigma do conto o leitor tem a possibilidade de experimentar o pensamento filosófico e a liberdade de alcançar uma interpretação que se constitui no *devir* da obra.

## Capítulo 1 – A obra de arte em Theodor Adorno

Apesar de ser uma obra póstuma, a *Teoria Estética* do filósofo Theodor Adorno é de grande importância dentro dos estudos sobre a Filosofia da Arte e Estética do século XX. Em forma de ensaio, os escritos de Adorno buscam investigar o objeto artístico, sua manifestação em um mundo racionalizado e o diálogo que este objeto faz com seu interlocutor. Será a partir da análise destes temas que pousaremos nossa atenção. Tomando como obra principal a *Teoria Estética*, procuraremos investigar os elementos que constituem uma obra de arte e suas manifestações artísticas, bem como a relação entre a obra e o seu interlocutor. Alinhada a esta investigação procuraremos percorrer os caminhos descritos pelo autor sobre a historicidade da arte, o que nos permitirá construir, dentro de um universo adorniano, um significado possível de obra de arte, nos permitindo investigar a partir daí as obras literárias e seu universo dentro da filosofia da literatura.

Já nas primeiras páginas da *Teoria Estética* Adorno aponta para a incerteza da arte que se iniciou com o processo de “desumanização” da sociedade (ADORNO, 2004, p. 9), ou seja, a sociedade, que se torna cada vez menos humana, proporciona à arte um momento de incerteza em relação ao *todo* da arte. Não se pode afirmar se a aproximação entre sujeito e objeto artístico seria possível de acontecer no atual momento em que vivemos, mesmo com seus elementos de autenticidade que são irrevogáveis na arte autônoma. Este caráter de incerteza, que iniciou-se de maneira mais evidente após os movimentos artísticos de 1910 em que a arte, livre de forma particular como expressividade do

artista e do momento histórico, não conseguiu alcançar a liberdade da arte como um todo. Neste período ela se atrofia quanto a sua possibilidade de assumir um caráter crítico junto aos seus leitores. A atividade intelectual, por sua vez, fica resumida, mas seu significado se torna amplo devido aos diversos movimentos que surgem na época e perde-se na liberdade particular que lhe é dada pelo período. Adorno adverte que a ampla “liberdade particular”, ou seja, o que ela expressa para seu autor ou para os afetados por ela, terá, neste sentido, uma determinação estética, um fim estético, que resulta em estreitamento da própria reflexão e constrói, no próprio movimento artístico da época, novos tabus. Tabus estes que apontam para novas determinações artísticas que surgem para a arte, como a promessa de reflexão estética baseada na liberdade dos novos movimentos que colocam em contradição o próprio conceito de arte que surge no período.

Apesar dos movimentos em meados de 1910 serem importantes para compreender o sentido da “incerteza” da arte descrita pelo autor, a obra jamais perde sua autonomia, pois para Adorno “(...) a autonomia da arte é irrevogável”<sup>23</sup> (ADORNO, 2004, p. 9). No entanto, precisamos ter uma melhor compreensão do significado da arte, repensar suas possibilidades em relação a seu caráter autônomo. Afastar dela concepções que prescrevem um conceito fechado e compreender, a partir do objeto artístico, que a arte autônoma procura nos transmitir uma nova forma de pensamento que conduz à autonomia do próprio sujeito. Sua autonomia faz progredir o pensamento e a faz caminhar pela história, sempre num possível aberto. Ou seja, uma abertura para a reflexão e nascimento de novos significados do próprio objeto artístico. O que garante sua autonomia é a irrevogabilidade do caráter transcendente e imanente do objeto autônomo da arte. Uma obra permanece no tempo independente de fatos e demandas sociais. A intromissão do mercado capitalista e dos monopólios do poder não conseguem injetar na obra suas forças a ponto de transformá-la em produto, ou mesmo fazê-la perder sua autenticidade. Ao contrário, obras comerciais, por exemplo, que buscam atingir uma clientela, com objetivo único do agrado, estão destinadas ao esquecimento, não contribuem para a autonomia do ser humano e assim deixam

---

<sup>2</sup> (...) la autonomía del arte es irrevocable.

<sup>3</sup> Todas as traduções são da autora.

de existir na história. O autor observa que as obras, a partir do mundo empírico em que saem à luz (nascem, vivem) e constroem um mundo à parte, constroem seu conceito que abrange o processo histórico, abarcam o que a arte foi e o que ela pode vir a ser, ou seja, um *devenir*. Seu conteúdo não pode ser deduzido pela origem, e seu conceito tem se transformado com o movimento da história. Conforme descreve Adorno, “a arte tem seu conceito na constelação de momentos que vão se modificando historicamente”<sup>4</sup> (ADORNO, 2004, p.10).

O significado do termo “constelação” é benjaminiano. O autor Walter Benjamin utiliza-o como metáfora para explorar a abrangência do significado de ideias e fenômenos. Ele busca explicitar a palavra como ideia, buscando nesta o sentido máximo de sua abrangência. Assim, promove o enriquecimento da relação entre ideia e fenômeno, uma vez que as ideias podem alcançar os fenômenos por meio da apresentação objetiva destes. Em suas palavras, “as ideias se relacionam aos fenômenos, como as constelações às estrelas” (BENJAMIN, 1984, p. 56). Para Benjamin (1984) a constelação é composta por um conjunto de conceitos a fim de apresentar uma ideia. Tais ideias não incluem os objetos que apreendem e não são determinadas por conceitos, coisas ou leis. Trêmulas, as estrelas parecem vivas no céu e mesmo que seu objeto, às vezes desfocado pela distância, venha nos transmitir a ideia de unicidade pelo seu brilho, a constelação chega até nós por meio do agrupamento de estrelas. Neste sentido, a analogia de Benjamin cria a possibilidade de visualizarmos as ideias desgarradas de seus conceitos. Ou seja, as ideias não são os conceitos, tampouco determinam sua existência, assim como a constelação não permite ser o conceito de estrela, as ideias não são o conhecimento dos fenômenos e, segundo Benjamin (1984, p.56), não servem como critério de existência das ideias.

(...) as ideias não são nem os conceitos dessas coisas, nem as suas leis. Elas não servem para o conhecimento dos fenômenos, e estes não podem, de nenhum modo, servir como critérios para a existência das ideias. (BENJAMIN, 1984, p. 56-57).

A imagem que formamos da constelação, a partir da exposição de Benjamin, elucida e aloca nossas ideias aos fenômenos, que são como imagens

---

<sup>4</sup> El arte tiene su concepto en la constelación de momentos que va cambiando historicamente.

capturadas no tempo histórico em diferentes épocas. Tais imagens são projetadas como estrelas e que estão, em sentido de proximidade e distância, unidas em um contexto constelacional. Elas estabelecem relações com o todo e formam, dessa maneira, um conjunto constelar que se renova continuamente.

A constelação, no sentido adorniano, busca dar à obra de arte movimento, ela oportuniza reflexões acerca de seu *dever* artístico e articula sentido para a obra de arte. Para Eduardo Neves, o termo pode ser entendido enquanto *procedimento*, que abarca propriedades teóricas, como uma constelação de conceitos, entendida como um *princípio de composição*, que visa abarcar um conjunto de exposição constelatória. Os objetos de análise passam a guardar em si aquilo que buscam interpretar (NEVES, 2006, p. 84). A partir deste pensamento, Adorno nos permite refletir a coisa, o objeto artístico, desde ele mesmo, deixando com que a construção do pensamento seja feita de forma livre pelo interlocutor da obra.

O objeto abre-se para uma insistência monadológica que é a consciência da constelação na qual ele se encontra: a possibilidade de uma imersão no interior necessita desse exterior. No entanto, uma tal universalidade imanente do singular é objetiva como história sedimentada. Essa história está nele e fora dele, ela é algo que o engloba e em que ele tem seu lugar. Perceber a constelação na qual a coisa se encontra significa o mesmo que decifrar aquilo que ele porta em si enquanto algo que veio a ser. Por sua vez, o *chorismos*<sup>5</sup> entre fora e dentro é condicionado historicamente. Somente um saber que tem presente o valor histórico conjuntural do objeto em sua relação com os outros objetos consegue liberar a história no objeto; atualização e concentração de algo já sabido que transforma o saber. (ADORNO, 2009, p. 141-142).

O sentido de constelação em Adorno está intrinsecamente relacionado à historicidade da obra de arte. Assim mantém uma dialética entre objeto e sociedade, reinventando o significado do próprio objeto artístico. Tal objeto, no sentido constelacional e monadológico<sup>6</sup>, tem um significado em si mesmo, apresenta-se no sentido constelacional algo que está externo à mônada, mas que também atrai um sentido para ela. Abrangendo assim um significado que compõe

---

<sup>5</sup> Do grego: separação, cisão. (N.T.)

<sup>6</sup> O conceito de mônada é desenvolvido na obra de Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) – no livro *Monadologia*, devidamente referenciado no final deste trabalho. Adorno o utiliza no sentido metafórico para apontar a obra como algo em si fechada.

o que está externo, no sentido histórico, mas que condiciona seu valor dentro da mônada. Pensar na constelação é pensar em uma continuidade histórica, e a obra, neste sentido, acompanha este processo de construção. Saber desta relação entre o objeto e seus movimentos é saber de seu processo enquanto construção na história. O conhecimento de algo é entendido, dessa forma, como um fazendo-se, como possibilidades construtivas de significados. É a construção e combinação de fatos e momentos dentro da história constelacional com o intuito de formar conceitos a partir da viabilidade da expressão do pensamento.

O conhecimento do objeto em sua constelação é o conhecimento do processo que ele acumula em si. Enquanto constelação, o pensamento teórico circunscreve o conceito que ele gostaria de abrir, esperando que ele salte, mais ou menos como os cadeados de cofres-fortes bem guardados: não apenas por meio de uma única chave ou de um único número, mas de uma combinação numérica (ADORNO, 2009, p. 142).

A constelação é um modelo de reflexão filosófica que o sujeito faz sobre o objeto artístico. É um processo construtivo que abrange princípios teóricos, mas também combina aspectos concretos, como descreve Adorno, vai para além do próprio conceito, ultrapassa a mera definição. Neste sentido, o objeto é expresso por meio da linguagem, mas a linguagem, segundo Adorno, não possui o objeto, não o classifica, não define conceitos. “Essa constelação ilumina o que há de específico no objeto” (ADORNO, 2009, p. 140), ou seja, não deve ser vista como um sistema de signos para as funções do conhecimento, pois ela não é a própria coisa, mas é a expressão específica do objeto. Ela se torna apresentação enquanto linguagem, ferramenta que apresenta os conceitos expressos na coisa. Possibilita a comunicação e interpretação dos objetos, formando um todo coerente na obra. Neste processo, Adorno descreve que “a constelação altera-se na dinâmica da história” (ADORNO, 2009, p. 255). Isso significa que, assim como o agrupamento de estrelas que forma as constelações no céu está suscetível à mudanças, as constelações utilizadas pela analogia de Adorno também tendem à modificações de acordo com o desenvolvimento da história. A constelação adorniana porta o *dever* da obra, ela não propõe uma identidade imediata de um conceito acabado, mas utiliza deste para fazer emergir um novo conceito, “somente os conceitos podem realizar aquilo que o conceito impede” (ADORNO, 2009, p. 53). Dessa forma, as reflexões obtidas do objeto artístico, dentro do



modelo constelacional, transmitem a possibilidade de alteração do conceito do objeto. Os elementos que constituem uma obra de arte, suas inclinações à liberdade só são possíveis na perspectiva da constelação. O conceito isolado não consegue dar conta dos objetos que compõem nossa reflexão.

Se as obras de arte, entendidas em movimento, contam fatos, atravessam fenômenos e nos mostram a verdade, a arte mantém-se em um elo na cadeia de acontecimentos na história. E para entendê-la da melhor maneira, precisamos, portanto, observar seu movimento e seus momentos históricos. Sua definição e sua essência originária devem ser pensadas em fenômenos que ocorrem em constelação. Ela estará relacionada ao que um dia foi ou mesmo ao que ela poderá vir a ser. Alcança a verdade a partir destes movimentos.

A arte tem seu conceito na constelação de momentos que vão se transformando historicamente; se nega à definição. Sua essência não pode ser deduzida de sua origem (...).

A definição do que é a arte é sempre marcada por aquilo que a arte foi, mas somente se legitima mediante o que a arte tem chegado a ser e está aberta a que a arte quer (e talvez pode) chegar a ser. (ADORNO, 2004, p. 11)<sup>78</sup>.

Neste sentido, a constelação desafia a intenção sistemática de modelos fixos e tende a uma dinâmica de movimento e possibilidade de expressão de suas categorias. Na obra de arte será o apanhado dos momentos históricos nos quais se desenvolve a arte, sem indicar para uma totalidade arbitrária, descrevendo tanto aspectos teóricos quanto aspectos concretos ou modos de ser da coisa. A constelação existe dentro da mônada como modelos de pensamento e na arte ela é portadora de liberdade. Essa possibilidade do pensamento constelativo é a chave para a possibilidade de reflexão e crítica sobre os conceitos descritos por Adorno. Por isso, o autor entende que o conceito de arte não é taxativo, mas é vivo no movimento da história e assim deve ser entendido também como um conceito passível de críticas, exatamente por não ser definitivo e estático.

O movimento histórico, no qual as obras de arte exercem livre trânsito, representa um todo da sociedade, comunica-se com o que está externo a ela e

---

<sup>7</sup> El arte tiene su concepto en la constelación de momentos que va cambiando historicamente; se niega a ser definido. Su esencia no se puede deducir de su origen (...) La definición de lo que el arte es siempre está marcada por lo que el arte fue, pero sólo se legitima mediante lo que el arte ha llegado a ser y la apertura a lo que el arte quiere (y tal vez puede) llegar a ser.

essa referência social retorna para o mais profundo da arte. Quando a obra carrega para dentro de si a referência social, ela consegue transmitir não apenas o sentido individual da sociedade, mas também a participação do universal. As expressões e emoções de experiências individuais, a partir da aquisição da forma estética, ganham participação no universal.

A forma estética está relacionada com o modo como a obra é organizada, como a combinação de seus elementos estão colocados na obra e que atinge a comodidade do leitor retirando-o de seu lugar comum. Os elementos da forma estética podem aparecer na obra de diferentes modos, como o som, o olfato, o pensar, o sentir. A forma estética não pode ser reduzida à lógica utilizada no conhecimento científico, tampouco pode ser subsumível ao domínio do mercado. O indivíduo se relaciona com a arte autêntica de modo diferenciado, por meio dos impulsos miméticos. Estes impulsos se distanciam da lógica teórica, da cristalização de conceitos. Eles se relacionam com o não idêntico da arte, ou seja, a arte não comunica por meio de um discurso de identidade. Ela se comunica por meio da sua forma, que como já mencionado, não pode ser quantificada, provada ou mesmo reproduzida.

O artista e aqueles que se relacionam com a obra participam dos impulsos miméticos contidos na mesma. Estes impulsos se amoldam aos sujeitos e promovem a estes o contato com os enigmas da obra. Serão estes impulsos que garantirão aos sujeitos o contato autêntico com o objeto artístico. Seu significado, referência crucial para entender a forma estética na última obra de Adorno, escapa à lógica, às categorias da ciência. Sua essência está no longo caminho que a história humana percorre. Os impulsos que estão expressos na obra são as emoções, admiração, estranheza, medo. A obra nos impulsiona a conhecer e construir algo novo em nós, é como descreve Schiller, “somente o estético conduz ao ilimitado” (SCHILLER, p. 109, 2002). Este ilimitado é onde a obra repousa sua possibilidade interpretativa. As obras mantêm um caráter de abertura, seu surgimento tem muito do impulso mimético em sua expressividade. As obras que, ao contrário, tendem ao agrado do público em geral, se amoldam ao gosto do indivíduo, elas se adaptam à realidade para se tornarem aceitáveis.

Os impulsos miméticos que existem na obra autêntica tomam um caminho inverso, o indivíduo precisa se adaptar à obra, precisa estar aberto a ela, ao não-

idêntico. Precisa decifrar seu enigma. A adaptação é inesperada, o diferente está na obra e é diferente do indivíduo. Por exemplo, quem entra na Igreja da Sagrada Família em Barcelona, Catalunha, projetada pelo arquiteto Antoni Gaudí<sup>9</sup> se amolda à sua realidade experimental. Sua obra é tão impactante que sua arquitetura, mesmo inacabada, não se alinha ao pragmático de uma sociedade capitalista e pouco se encaixa com o agrado vendível das demandas do mercado. Ali percebemos que a obra comunica o estranho a nós. Pode se comunicar por meio de suas grandiosas torres, sublinhando a insignificância do ser humano perante algo poderoso, pode nos apresentar a ligação do céu e da terra por meio de suas colunas que se ramificam em direção ao céu sagrado. Algo que está ali precisa ser descoberto, mas para que isso ocorra, a entrega de nosso tempo e atenção deve ocorrer de forma livre, para que esta liberdade possa também ser transmitida pela obra. É importante notar que os impulsos miméticos de Gaudí estão impressos em toda sua arte, aos críticos que viam o enigmático de sua obra em meados de 1926 transferem para o presente o mesmo enigma do século passado. A obra é histórica, é um contínuo *devenir*.

A mimesis toma um significado especial na última obra de Adorno - Teoria Estética. Ela se manifesta por meio dos impulsos miméticos do artista e do crítico que se relacionam com a arte. Estes impulsos, próprios da obra, são pré-espirituais e estão inscritos na arte por meio da manifestação da forma estética da obra. São pré-espirituais por serem anteriores às práticas mágicas e à racionalidade. A mimesis primitiva relaciona-se com o comportamento dos indivíduos diante do desconhecido. No entendimento de Adorno (2004, p. 75), no princípio da história da humanidade as imagens da natureza eram terríveis. Os sujeitos buscavam reduzir este medo por meio da fabricação e uso de máscaras de monstros que, pela forma mimética, se tornavam menos assustadores quando feitas pelas mãos de seres humanos.

---

<sup>9</sup> Antoni Gaudí foi um arquiteto espanhol da arte moderna. A igreja da Sagrada Família iniciada em 1882 permanece inacabada devido a morte do arquiteto em 1926. Em 2019 prefeitura de Barcelona concedeu licença urbanística para o término da igreja, que, segundo Jordi Faulí, atual responsável pela obra, a igreja está concluída no ano de 2026, justamente quando se completa 100 anos da morte de Gaudí. (MONTAÑES, José Ángel. A 'nova' Sagrada Família já faz sombra em Gaudí. *El País*, Barcelona, ago. 2019. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2019/08/22/internacional/1566499987\\_429960.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/08/22/internacional/1566499987_429960.html). Acesso em: 09. jan. 2020). Sua biografia, bem como a análise de suas obras na perspectiva da arquitetura modernista do séc. XX em estudos realizados por Xavier Guell em *Antoni Gaudí*, devidamente referenciado no final deste trabalho.

(...) desde o princípio as imagens da natureza terrível se acalmam mimeticamente, as máscaras, os monstros e os semianimais arcaicos se parecem já com algo humano<sup>10</sup>. (ADORNO, 2004, p. 75-76).

Quando os indivíduos sentiam medo do inexplicável, recorriam à assimilação ao perigo para tentar não sucumbir a ele. As práticas mágicas, como por exemplo, a utilização de máscaras de animais ferozes, faziam com que os sujeitos depositassem na prática de aproximação do perigo, a identificação com o aterrorizante que tanto temiam.

Na tentativa de se libertar do medo, o sujeito renuncia a se diferenciar do outro que teme para, ao imitá-lo, aniquilar a distância que os separa, a distância que permite ao monstro reconhecê-lo como vítima e devorá-lo. (GAGNEBIN, 1993, p. 72).

Na análise que Jeanne Marie Gagnebin faz da mimesis, descrita na obra de Adorno e Horkheimer - *Dialética do Esclarecimento*, essa prática de aproximação do perigo é insuficiente, uma vez que o indivíduo perde-se ao mimetizar com o outro que teme, ele desiste de si mesmo em função do medo da morte, do desaparecimento. Adorno e Horkheimer refletem que a busca dos sujeitos de se libertarem do medo que temem não foi alcançada pelo pensamento mítico-mágico e tampouco com o advento do esclarecimento.

Os impulsos miméticos ficam recalcados até o momento em que aparecem por meio do objeto artístico. Estes impulsos participam da obra desde que esta se amolde à sua finalidade, que é de alcançar a verdade e construir a autonomia do sujeito que está em contato com ela.

Nas obras de arte, o espírito tem se convertido em seu princípio construtivo, mas só satisfaz seu *telos* onde se alcança o que vai construir, desde os impulsos miméticos, onde se amolda a eles ao invés de impor-se a eles<sup>11</sup>. (ADORNO, 2004, p. 162).

O material artístico carrega os impulsos miméticos que se manifestam de modo não-idêntico, ou seja, pela não identidade com aquilo que aparentemente

---

<sup>10</sup> (...) desde el principio las imágenes de la naturaleza terrible las calman mimeticamente, las máscaras, los monstruos y los semianimales arcaicos se parecen ya a algo humano.

<sup>11</sup> En las obras de arte, el espíritu se ha convertido en su principio constructivo, pero sólo satisface a su *telos* donde se alza desde lo que hay que construir, desde los impulsos miméticos, donde se amolda a ellos en vez de imponerse a ellos.

representam. As obras não apresentam de imediato aquilo que carregam, quem se propuser comunicar a intencionalidade de uma obra interpretando-a de modo imediato, recai na falta de compreensão da obra, ou mesmo no jargão “o que o artista quer dizer” como adverte Adorno (2004, p. 203). As autênticas obras de arte não se fundem no artista. Se elas apresentassem, por meio de seu objeto, aquilo que querem comunicar elas não alcançariam a ideia da não-identificação, da unicidade, de falar ao indivíduo de modo crítico por meio de sua autonomia.

Se na obra de arte o material é verdadeiramente a resistência contra sua identidade reluzente, o processo de identidade nelas é essencialmente o processo entre material e intenção. Sem esta, a figura imanente do princípio identificador, não haveria forma, assim como não haveria impulsos miméticos<sup>12</sup>. (ADORNO, 2004, p. 204).

Os impulsos miméticos são imanentes à obra, refletem o diálogo que buscam com seu interlocutor, que não está impresso de modo aberto, mas se traduzem por meio da forma estética da obra. O quadro *Girassóis* de 1888 de Van Gogh, ultrapassa seu tempo e a maneira como suas fortes pinceladas aparecem na obra, apontam para os impulsos miméticos, impressos na forma do quadro pintado. As imagens que atualmente desencadeiam uma tormenta de sentimentos e emoções são o não-idêntico na arte e expressam “as emoções em cuja experiência o indivíduo de sua época registrou pela primeira vez a catástrofe histórica”<sup>13</sup> (ADORNO, 2004, p. 201). Tais imagens, como as de Van Gogh, ultrapassam, para além de nossa época, uma série de perspectivas sobre a obra, que estão ali e projetam para o futuro uma possibilidade que se desconecta de seu autor e crítico. Por isso a obra também é histórica, mantém sua memória e adquire novas, transcende espaço e temporalidade.

Seguindo este exemplo da obra de Van Gogh, a forma do quadro pintado do artista é expressa através de seu conteúdo estético. Conforme descreve Adorno, “a forma estética é a organização objetiva de tudo que aparece dentro de

---

<sup>12</sup> Si en la obra de arte el material es verdaderamente la resistencia contra su identidad reluciente, el proceso de la identidad en ellas es esencialmente el proceso entre material e intención. Sin ésta, la figura inmanente del principio identificador, no habría forma, igual que si los impulsos miméticos.

<sup>13</sup> (...) las emociones en cuya experiencia el individuo de su época registró por primera vez la catástrofe histórica.

uma obra de arte como algo que fala com coerência”<sup>14</sup> (ADORNO, 2004, p. 194). Seu conteúdo é o meio pelo qual a forma se expressa, é pelos impulsos miméticos que a obra consegue falar ao individual, levando em consideração o todo da obra. Quando a lógica científica trabalha com conteúdo experimental descritivo ela expressa verdade ou falsidade de algo, são regras que transformam as argumentações em verdadeiras ou falsas. Na arte isso não é possível, “a forma refuta a concepção de obra de arte como algo imediato”<sup>15</sup> (ADORNO, 2004, p. 194). Entendemos que a forma estética, descrita por Adorno, visa se distanciar do que é entendido pela linguagem científica usual, como a lógica da ciência, da matemática, da experimentação. A arte não se restringe a tais fórmulas, ela não é somente discursiva, mas é um conjunto que envolve tanto a parte abstrata conceitual, quanto os elementos concretos. As obras artísticas se relacionam com os sons, imagens, cores, gostos. É um universo que está para além da linguagem científica. Um quadro pintado, por exemplo, forma um conjunto de materiais não discursivos. Ele carrega em si algo estético, pode carregar uma linguagem, discursiva ou não, mas que não compõe a linguagem da lógica matemática, como descreve Adorno, “o conceito de forma não pode ser reduzido a relações matemáticas”<sup>16</sup> (ADORNO, 2004, p.192). O quadro, analisado acima, como obra de arte, utiliza uma linguagem que vai além da linguagem formal, ele nos possibilita visualizar algo que não seja somente aquele que é meramente apresentado pela obra.

Adorno descreve que “a forma estética é conteúdo sedimentado”<sup>17</sup> (ADORNO, 2004, p.14). O cheiro da onça, o frio da noite e os trejeitos do onzeiro do conto de Guimarães Rosa – *Meu tio o laurotê*, só serão possíveis pela forma estética, seu conteúdo que está na literatura, e os impulsos miméticos serão observados durante a leitura do conto. Os detalhes da obra não podem ser medidos, mediados ou comprovados como na lógica do discurso formal. A obra

---

<sup>14</sup> (...) la forma estética es la organización objetiva de todo lo que aparece dentro de una obra de arte como algo que habla con coherencia.

<sup>15</sup> La forma refuta la concepción de la obra de arte como algo inmediato.

<sup>16</sup> El concepto de forma no se puede reducir a relaciones matemáticas.

<sup>17</sup> La forma estética es contenido sedimentado.

está no social e no histórico sem ser mensurada pelo valor da troca ou pela ciência.

A forma estética e a arte autêntica como um todo, se recusam à cientificidade metodológica, porém também transmitem conhecimento. A forma possibilita ao objeto a fala, mas esta fala é diferenciada e como aponta Adorno (2004, p. 176), ela tem a possibilidade de comunicar a verdade ao indivíduo. A emancipação promovida pela forma estética, e pela arte, está no desenvolvimento da liberdade de interpretação e expressão da obra devidamente ancorada na sociedade da qual advém todos os fatos sociais. A crítica pretende alcançar a possibilidade de liberdade do pensamento e por meio da análise imanente, emancipar o indivíduo que participa deste social. Este é o caminho que a obra pretende percorrer.

Na literatura, esta forma estética se torna ainda mais evidente, pois, por meio da leitura, sentimos o genuíno toque do artista nas composições de suas frases, como posteriormente observaremos na leitura de Guimarães Rosa. Guimarães poetiza em suas descrições literárias nos permitindo a ampliação de nossos sentidos com relação à descrição dada em seus textos, como por exemplo: “Avista-se o grito das araras” (ROSA, 2009, p. 91). A sensação que a frase nos causa é a de que há uma soma de sentidos, “ver os gritos” acaba por ampliar nossa capacidade auditiva. A capacidade do som é estendida e pode se tornar, de forma inusitada, uma experiência visual. Um efeito físico e um efeito estético somam-se na percepção do indivíduo. Também podemos observar tal ocorrência em obras como a de Gabriel García Márquez. No trecho de “*Amor nos tempos do cólera*” o Doutor Juvenal Urbino percebe que “o humor do céu tinha começado a se decompor desde muito cedo” (MARQUES, 1985, p. 20). A reorganização do uso das palavras convencionais amplia o universo semântico da composição das frases, reinventa um significado que, em conjunto com o leitor, enriquece o sentido do texto. Outro autor que merece destaque é Manoel de Barros, que na obra “*O livro das Ignorâncias*” provoca no leitor um desacerto das convenções linguísticas. O autor cria por meio da desconstrução das palavras, estas que assumem novos significados fora dos significados, mas que, no entanto, são o próprio significado. Revela-se na “desconstrução” da frase, como: “Não tem altura o silêncio das pedras” (BARROS, 2006, p. 5). Manoel, assim

como Gabriel García e Guimarães Rosa revelam a formação da palavra enquanto expressão poética sempre em um *devenir* em que o significado se transforma diante dos olhos do leitor. O estilo está fora do texto, mas encontra seu sentido dentro do próprio texto. Busca desconstruir para construir, como o próprio Manoel descreve em “*O Guardador das Águas*”.

O sentido normal das palavras não faz bem ao poema. Há que se dar um gosto incasto aos termos. Haver com eles um relacionamento voluptuoso. Talvez corrompê-los até a quimera. Escurecer as relações entre os termos em vez de aclará-los. Não existir mais reis nem regências. Uma certa luxúria como a liberdade convém. (BARROS, 2004, p. 56).

A refração estética, conceito importante nas obras de Adorno, tem o sentido de não-comunicação do objeto com o mundo empírico. Isso quer dizer que as obras de arte refratam uma nova comunicação a partir da sua não-comunicação, ou seja, o objeto refrata seu conteúdo, o todo social, e revela desde esta comunicação uma nova relação com este objeto. Neste sentido, a forma estética, no entendimento de Adorno (2004), se revela por meio da refração, como conteúdo sedimentado, uma vez que expõe o caráter duplo da obra, revelando sua autonomia e fato social. Este conteúdo é histórico e a sociedade na qual a obra surge está comprometida com o teor social que refrata. Porém não estão presas neste processo. Para Adorno isto representaria a “não-comunicação” de uma obra, ou seja, aquilo que é representado não é. Nas palavras do autor, “se pinta – como dizia Schönberg – um quadro, não o que representa”<sup>18</sup> (ADORNO, 2004, p. 13). Enquanto não-comunicação, a obra se constitui como mônada, uma identidade em si fechada, o que revelará sua

---

<sup>18</sup> “Se pinta – como decía Shönberg- un cuadro, no lo que representa”. O compositor austríaco Arnold Franz Walter Schönberg (1874-1951) é um nome recorrente na obra Teoria Estética de Adorno. Em seu livro *Harmonia*, tradução de Marden Maluf com apresentação feita por Flo Menezes (2001, p. 13) aponta Schönberg um “descobridor” do método dodecafônico que inaugurou a chamada era da música serial, um estilo considerado revolucionário por trabalhar a atonalidade, que é a não estruturação de um eixo harmônico central das composições musicais. A atonalidade no dodecafonismo é trabalhada de modo diferenciado, ou seja, há a organização da liberdade da dissonância para compor dentro dos doze tons da escala cromática igualmente. Schönberg (2001, p. 51) chama o dodecafonismo de “método” para ser trabalhado dentro da escala musical, e não um sistema, pois, caso contrário, não teríamos a liberdade de criação musical. Assim, dentro da série não é repetida nenhuma nota antes que todas as outras onze tenham sido utilizadas. O livro de Schönberg, *Harmonia*, está devidamente referenciado no final deste trabalho.



condição de identidade distinta da teoria e do conceito formal. Schaefer (2012, p. 29) esclarece que a obra refrata com o exterior, seja este exterior a sociedade, a realidade empírica ou o próprio autor. Será esta refração que anunciará a liberdade da obra e sua autonomia. Nas palavras de Schaefer,

O quadro pintado não é a realidade pintada. Magritte pintou um cachimbo e no quadro escreveu: *Ceci n'est pas une pipe* (1928-29). Sim, pois a pintura do cachimbo não é o cachimbo, é apenas a imagem do cachimbo. O quadro é o quadro, feito de tintas, formas e expressão. Aquilo que é representado na pintura não está pintado. Essa é a refração estética. Um processo de não-comunicação. (SCHAEFER, 2012, p. 29).

A refração possibilita um momento de produção e, portanto, de liberdade. Para imaginarmos esta refração podemos ter em mente um prisma, que por meio do feixe de luz branco que entra em contato com seu interior reflete e transfere para o exterior aquilo que estava “encoberto”, ou seja, toda multiplicidade luminosa de feixes multicolores. É a decomposição e a dispersão da luz, formando um espectro de cores quando esta luz atravessa um lado de sua superfície. Cada cor tem uma refração luminosa que desvia sua cor em diversos ângulos diferentes um do outro. Dessa forma, podemos entender como a obra a refrata, assim como o prisma de luz (que é o *todo* social), que atravessa o objeto, se expande e abre-se num leque de possibilidades comunicativas. Será esta transformação de significado que a obra de arte cumprirá. No momento em que refratar seu objeto, ela nos dará a possibilidade de novos conhecimentos por meio da modificação do próprio olhar do espectador, revelará o que antes estava encoberto, e estabeleceremos uma nova relação de conhecimento diante do novo que surge.

A arte se comunica pela não-comunicação, ao refletir o *todo* de uma sociedade, a arte comunica aspectos que são “encobertos” por aquela, que sem a arte permaneceriam na “sombra” da sociedade. A arte como a antítese social da sociedade, segundo Adorno (2004, p. 18) denuncia, no sentido de expor pela refração, o que a sociedade por fim deixaria obscuro. Este processo é construído em um território que Adorno vai descrever como sendo o interior dos seres humanos, sendo o próprio inconsciente dos sujeitos. São projeções do inconsciente, não intencionais ou representativas do autor. Portanto, a arte refrata a sociedade, mas também revela, em sentido sublimado, a relação que ela tem

com o inconsciente dos indivíduos. Tanto o artista, quanto o crítico da arte revelam, em contato com a obra, este inconsciente. Neste mesmo sentido, porém anterior às teorias modernas do inconsciente, Karl Philipp Moritz descreve este processo como um “pressentimento obscuro”, que antes de ser ativo, está adormecido no interior de cada indivíduo (FERES, 2009, p. 60) Moritz afirma que este pressentimento, alocado no interior da alma humana, tem “força de ação”, como um impulso, e que apenas os artistas o transformam em arte.

A arte é capaz de atrair para si as contradições que marcam uma sociedade em um determinado período histórico. Ela reflete produtos sociais de indivíduos sociais e, portanto, alcança também fatos sociais. As contradições de que fala o autor devem surgir da intuição das obras de arte. Saber determinar tais contradições requer rigor, tanto saber da obra de arte por dentro (dentro da *mônada*), quanto também saber o que está de fora dela, ou seja, a sociedade. E isso requer uma participação do espectador, que nas palavras de Adorno só irá criar vínculos com a obra “(...) quando se redescobre no puro abandonar-se à própria coisa”. (ADORNO, 2003, p. 68). O “abandonar-se à própria coisa” é a própria entrega que o espectador faz em relação a obra de arte, é o despertar da arte que é determinado pela própria obra, um “apagamento” do próprio eu, no sentido de suas predeterminações, da nossa subjetividade ou interesse, quando nos entregamos à obra. Neste sentido, o autor alemão Karl Philipp Moritz, dois séculos antes de Adorno, entendia que para haver uma completa elevação do entendimento diante de uma obra de arte, seu espectador deve “esquecer-se de si” diante de uma produção artística para que entremos em contato com o que a obra quer nos dizer. Abandonar-se seria como um “agradável esquecimento de nós mesmos ao contemplar uma obra de arte” (MORITZ, In: Sabino, 2009, p. 110), o que significaria o afastamento de nossa própria subjetividade diante da obra.

Apesar de Moritz tratar o “agrado” como algo prazeroso quando estamos diante de uma obra, em Adorno isso não é possível devido à expressão da obra. Impulsos miméticos inconscientes, como vistos anteriormente, se expressam na obra de arte autêntica. Neste sentido não há como falar do agrado nas obras, uma vez que este não é o objetivo delas. Elas não mantêm nenhum conceito, fundamento ou concepção intrínseca em seu objeto. São livres e deixam seu

interlocutor livre para discussão, se elas se prendem ao agrado não exercem sua liberdade, da mesma forma ocorre com o sujeito, se ele busca pelo agrado na obra este sujeito também não é livre. “A experiência artística só é autônoma quando afasta o gosto centralizado no desfrute”<sup>19</sup> (ADORNO, 2004, p. 24). O “desfrute” aqui tem o sentido de apreciação, de deleite, de fruição. A emancipação da própria arte ocorre quando ela se afasta dos interesses do sujeito. A obra existe, é autônoma e segundo o autor a arte deve manter distância do gosto e do interesse que se dirige a ela, e como bem destaca, “se desfruta das obras de arte tanto menos quanto mais se entende de arte” (ADORNO, 2003, p. 25).

Nos séculos XIX e XX iniciam-se os movimentos vanguardistas que acabaram por abrir caminho para o surgimento de novas concepções de arte. Neste período, junto à sociedade burguesa, surge a concepção de arte moderna. Desligada inicialmente do valor de troca e de culto, a arte moderna em Adorno terá significativa importância na arte de vanguarda. Os artistas neste período direcionam sua arte para livre expressividade e não comercialização de suas obras. Adorno cita o compositor Schönberg que, responsável pela ruptura com o sistema tonal naquele período, evolui no sistema de composição da linguagem musical, fazendo com que a obra fosse de difícil recepção. A obra de Schönberg é espontânea, fala, expressa uma linguagem de desobediência com a identificação, segundo descreve Adorno, “(...) as primeiras peças de piano de Schönberg são mais bárbaras do que a barbárie que ele teme”<sup>20</sup> (ADORNO, 2004, p. 129). Suas composições carregam a expressividade do autor, carregam seus impulsos miméticos que podem parecer para o leitor como um sofrimento de um período anterior. Sofrimento que antes estava adormecido e agora retorna com algo sombrio, expresso pela obra e sentido pelo crítico. Este compositor leva a arte moderna de sua época a uma expressiva distância da arte de entretenimento. As composições de Schönberg não são prazerosas, elas nos fazem sofrer.

A arte burguesa do séc. XIX inicia um movimento que segue o ideal de humanidade traçado pelo movimento iluminista. Com o alargamento do pensamento crítico, a obra autêntica inicia sua ruptura com vínculos que antes a

---

<sup>19</sup> La experiencia artística es autónoma sólo donde rechaza al gusto centrado en el disfrute.

<sup>20</sup> (...) las primeras piezas para piano de Schönberg es más bárbaro que la barbarie a la que teme.

comandavam. Ela então passa a não se entregar aos comandos da lógica do capital e repousa na vanguarda sua expressividade a fim de encontrar nela a liberdade que busca. Dentro deste movimento surge uma espécie de agressão à lógica de como nossa sensibilidade percebe a arte, não teme a razão, e não participa desta dimensão prévia racional. As vanguardas buscam elevar o sentimento de criatividade libertadora, num contexto em que as obras eram influenciadas pelo positivismo filosófico iniciado por Auguste Comte e pela revolução industrial. A literatura da época era instrumentalizada para se encaixar ao novo mundo que se revelava diante dos indivíduos. Cinema, Artes visuais, Arquitetura eram, na maioria das vezes, antes da arte de vanguarda, influenciados pela técnica, assentavam-se numa base racional que explorava o imediato do olhar.

O positivismo passa a absorver o movimento artístico que tendia para uma direção ideológica comum de “naturalização” de uma sociedade capitalista. Na literatura o projeto positivista pode ser observado quando a obra se insere numa instrumentalidade determinada, ou seja, a intenção dos fatos que ocorrem dentro da obra já está predeterminada pelo leitor. Há uma intenção do autor de autodeterminar os fatos, seguindo para a construção de um ideal moral como função da arte. A obra estética, neste contexto, é dependente da expressão e intencionalidade do artista e do meio social em que surge. Para melhor ilustrar esta época, citamos o autor brasileiro Sílvio Romero, que fora influenciado pela filosofia positivista de Comte. Em uma de suas obras, Romero indica sua premissa positivista: “A poesia é um resultado da organização humana, nada tem de absoluto, nem de sobrenatural” (ROMERO, 1878, p. 6). E o autor continua,

A popularização da sciencia é um phenomeno dos ultimos tempos, e a melhor conquista da expulsão do sobrenatural. Tudo é *relativo* no universo e no homem, nada existe que faça medo. Para que, pois, o mysterio? (ROMERO, 1878, p. 7).

Assim como o pensamento de Sílvio Romero, para outros positivistas literatos da época, a poesia estava sujeita inteiramente ao meio, causada pelos elementos externos que condicionavam a criação artística literária, como bem aponta Regina Zilberban em seu texto *O Positivismo e a História da Literatura Brasileira* (2003). A obra que segue esta característica não se esforça para

apresentar-se como enigma. Elemento que, para Adorno, se torna essencial para manter a obra em seu *devenir*, e mais importante, toda obra de arte é considerada um enigma para Adorno (2004, p. 164). O autor também descreve que as obras são mediatizadas pelo externo, porém não se refere imediatamente ao objeto artístico ou dita regras a este.

As reações humanas diante das obras de arte estão mediadas pelo externo desde tempos imemoriais, não se referem imediatamente à coisa; hoje estão mediadas por toda a sociedade. A investigação de seus efeitos não atingem a arte no que tange ao social nem pode ditar normas à arte, uma função que usurpa sob o espírito positivista<sup>21</sup>. (ADORNO, 2004, p. 301-302).

Ao contrário do seguimento positivista, Zilberban (2003, p. 117) aponta autores que resistiram a este pensamento dentro da literatura, como Machado de Assis, Lima Barreto, Aluísio de Azevedo, entre outros, que foram precursores do movimento que posteriormente se tornou a arte de vanguarda. Para citar outros artistas presentes neste movimento, encontramos obras como as de Salvador Dalí, que ferem nossa lucidez consciente de espaço e tempo em suas telas. A poesia de Augusto de Campos, que quebra barreiras da poesia de verso, rima, forma e alcança o símbolo da palavra, captando nossa visão para uma reorganização dos sentidos poéticos. A literatura de Guimarães Rosa que explora as possibilidades da língua falada, os neologismos e quebra a formalidade da gramática, deixando o leitor à mercê de um sentido próprio e único. E ainda podemos citar a literatura de James Joyce, telas de René Magritte, Séraphine de Senlis, a literatura de Oscar Wilde, entre outros tantos que romperam as estruturas positivistas de uma época.

No ensaio *Lírica e sociedade* Adorno argumenta que as obras de arte devem estabelecer uma conexão com o *todo* da sociedade, ou seja, o pensamento sobre a obra de arte deve caminhar para uma reflexão acerca do teor social das obras e não satisfazer o pensamento com algo vago e universal. O *todo* refere-se à sociedade que, vista em sua completude, uma unidade em si mesma, é contraditória. Essa contradição aparecerá em conexão com a obra de

---

<sup>21</sup> Las reacciones humanas ante las obras de arte están mediadas al extremo desde tiempos inmemoriales, no se refieren inmediatamente a la cosa; hoy, están mediadas por el conjunto de la sociedad. La investigación de los efectos ni llega al arte en tanto que algo social ni puede dictar normas al arte, una función que usurpa bajo el espíritu positivista.

arte. Não se deve observar se há interesses na obra ou mesmo nos seus autores. O teor social que a obra reflete deve surgir da própria obra e não ser trazido de fora e aplicado a ela. Saber as contradições que marcam uma sociedade e que se vinculam à obra requer saber o que a arte é como um todo e o que é a sociedade fora dela, ou seja, requer estabelecer,

(...) como o *todo* de uma sociedade, tomada como unidade em si mesma contraditória, aparece na obra de arte; mostrar em que a obra a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa. (ADORNO, 2003, p. 67).

Identificar-se com uma parte do *todo* pode ser cruel a ponto de transformar a obra em ideologia, em uma falsa verdade ou falsa consciência. Este seria o perigo que as obras correm com a aproximação com este *todo*, ou seja, quando não experimentam, como descreve Adorno, o “puro abandonar-se à própria coisa” (ADORNO, 2003, p. 68).

Este *todo* relaciona-se ainda com os comandos do mercado, dos grandes monopólios. O mercado é totalitário pois alcança uma infinidade de consciências e produtos. A ideologia se manifesta neste descuido crítico. Na sociedade em que predomina a padronização e a produção em série, o terreno da técnica se torna “(...) o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade.” (ADORNO E HORKHEIMER, 2006, p. 100). Quem domina a técnica são os grandes monopólios de poder, o poder é oportunista, mutável, exerce seu domínio conforme a sociedade se move. A indústria do entretenimento se adapta facilmente. E da mesma maneira como se adapta, ela se mantém instável dentro do mundo artístico. Ninguém está imune devido a esta aproximação. O espectador, ao aproximar-se demasiadamente deste mercado, passa a ser percebido como consumidor cultural, aquele que espera pela arte pronta e agradável. Sua imaginação, atrofiada, dificilmente consegue perceber sua condição reduzida de mero espectador.

A obra dialoga com o mundo externo a elas em uma dimensão social, ou seja, ela irá interagir com este *todo* universalizante da sociedade, uma sociedade que não se encontra livre do poder dominante do mercado, como visto anteriormente. A análise do objeto será realizada em conjunto com a filosofia, que

junto à análise imanente, apontará como a sociedade aparece na obra e como esta obra relaciona-se com o indivíduo.

Esse pensamento, porém, a interpretação social da lírica, como aliás de todas as obras de arte, não pode portanto ter em mira, sem mediação, a assim chamada posição social ou a inserção social dos interesses das obras ou até de seus autores. Tem de estabelecer, em vez disso, como o *todo* de uma sociedade, tomada como unidade em si mesma contraditória, aparece na obra de arte; mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que ultrapassa. O procedimento tem de ser, conforme a linguagem da filosofia, imanente. (ADORNO, 2003, p. 67).

Na arte, os conceitos não são entregues aos sujeitos pela obra, mas fazem o caminho inverso, ou seja, os conceitos são movidos na direção dela, saem dos indivíduos que estão dialogando com ela. Ela refrata o *todo* social. Sem o diálogo com a sociedade a arte torna-se vazia e incompleta.

O movimento da obra é histórico e vivo pela constelação, elas comunicam sua vida no momento que entram em contato com seu interlocutor, refratam o *todo* da sociedade, saem à luz para comunicarem o que até então estava obscurecido.

Se as obras de arte acabadas chegam a ser o que são porque seu ser é um devir, por sua vez estão se referindo à formas em que este processo cristaliza: interpretação, comentário, crítica. Estas formas não são reportadas simplesmente à obras por quem se ocupa delas, mas são em si mesmas o cenário do movimento histórico das obras de arte e, portanto, são formas de pleno direito<sup>22</sup>. (ADORNO, 2004, p. 258).

Este entendimento deve permanecer nas obras de arte autênticas, elas existem pelo movimento, comunicam-se e por este motivo são vivas e exercem sua liberdade. Este movimento para a liberdade, segundo Adorno, seria a única via possível para a constituição da emancipação e construção do indivíduo autônomo.

Uma obra de arte autêntica não se dirige à funções específicas que determinam o seu nascimento. Não se vincula ao divertimento ou fins políticos.

---

<sup>22</sup> Si las obras de arte acabadas llegan a ser lo que son porque su ser es un devenir, a su vez están remitidas a formas en las que ese proceso cristaliza: interpretación, comentario, crítica. Estas formas no son aportadas simplemente a las obras por quienes se ocupan de ellas, sino que son en sí mismas el escenario del movimiento histórico de las obras y, por tanto, son formas de pleno derecho.

Adorno ainda alerta que nenhuma obra precisa garantir a realização de alguma intenção antecipada, seja pelo artista, seja pelo crítico. Neste mesmo sentido, segundo o autor, a obra não pode ser vista como um sistema, “em nenhum caso a obra de arte necessita de uma ordem apriórica”<sup>23</sup> (ADORNO, 2004, p. 212). Ou seja, deve-se tomar cuidado para que ela não se transforme em um conjunto de elementos taxativos a serem analisados para apontar o objeto como artístico ou não. Se na obra está impresso algo sistemático, ou seja, suas características, sua aplicabilidade, e sua utilidade para a vida social, a obra será apenas uma obra, mas não uma obra de arte autêntica. Se a obra transmitir tais características, ela não possui o caráter autônomo, não se insere no âmbito do diálogo com seu interlocutor e, portanto, ela não comunica sua verdade.

A obra de arte está na sociedade, reflete a sociedade, porém está livre para o diálogo e faz nascer algo novo sempre que toma contato com seu interlocutor. Sua autenticidade é observada não pelo interesse ou pelo valor de troca, mas também pela sua inalienabilidade. Como autêntica, ela tem a liberdade de se revelar e esconder sua verdade, as obras são como “os fogos de artifício, a única arte que não quer durar, mas explodir por um instante seu brilho”<sup>24</sup> (ADORNO, 2004, p. 46). A arte autêntica pode ser vista como estes fogos de artifício que brilham na noite escura, no estouro há luz na escuridão que faz o céu brilhar, embeleza a noite e logo desaparece na efemeridade do momento.

A analogia busca elucidar como é o aparecimento efêmero de uma obra autêntica, como ela irá se apresentar ao seu interlocutor. Neste mesmo raciocínio, a obra não é a apresentação definitiva e contínua da verdade. Ela ilumina para depois se recolher em mônada até o momento de sua nova aparição. A constituição de um sujeito autônomo se insere nesta aparição, quando o sujeito também se ilumina pela possibilidade de percebê-la e compartilhar sua verdade. A crítica da arte permanecerá no indivíduo que a percebeu no momento de sua aparição. Ela sobrevive por meio do elemento crítico no interior de uma sociedade.

---

<sup>23</sup> En ningún caso, la obra de arte necesita un orden apriórico.

<sup>24</sup> (...) los fuegos artificiales, el único arte que no quiere durar, sino relucir por un instante y explotar.



Com sua inserção no âmbito social, a obra de arte é considerada, como descreve Adorno, uma “mônada sem janela”. Como mônada a obra está fechada em si mesma, mas não está muda, ela se comunica através de seu fechamento diante do mundo, pois é lida como espelho da sociedade. A refração acontece no mesmo momento em que a obra se movimenta diante da liberdade que tem, ela se constrói pelo reflexo. É capaz de atrair para si os períodos que marcaram uma sociedade, interioriza e se fecha para posteriormente ser capaz de realizar a constelação no tempo em que é percebida. Ela é efêmera, aparece e logo tende a desaparecer, sua verdade surge em instantes e, segundo Freitas, ela será uma cristalização do momentâneo (FREITAS, 2005, p. 55). Como instante, alcança sua autonomia e jamais poderá ser imitável.

Podemos entendê-la como um coração, órgão humano que, para os seres humanos é vital para manter o corpo em funcionamento. Este coração, de modo análogo, pode ser visto como um “órgão vital da obra de arte”, pulsa e bombeia desde seu interior a vida e o funcionamento de todo o corpo, participa deste corpo desde seu interior, mas reflete aqui o externo como o corpo social. Como coração, atrai para si tudo que há de externo a ele. Comunica-se com o exterior e de dentro pulsa para fora as contradições que dali emergem. Neste momento a obra se expande em possibilidade filosófica, ela recupera sua autorreflexão que outrora havia perdido e, numa sociedade fragilizada pela neutralidade ou inércia crítica, dialoga agora com os indivíduos autênticos. Segundo Ross Wilson (2007, p. 44), a arte oferece uma mudança de consciência e aponta ser possível existir uma diferente realidade daquela que nos é apresentada. Deste modo, a arte pode fundir-se ao seu conteúdo crítico e nesta nova leitura há, além da reflexão filosófica, a prática que cumpre seu papel de dimensão social de conhecimento.

As obras de arte existem em si mesmas, são capazes de se comunicarem por meio de seu fechamento com o mundo. São autônomas, mas também sociais, mas não se confundem com a sociedade da qual provêm. Elas são fatos sociais porque saem desta realidade histórica temporal e transcendem o tempo e espacialidade por meio da constelação, como já analisado anteriormente. Esta historiografia revela-se nas pinceladas de Claude Monet em *A Estação Saint-Lazare* de 1877, que segundo Adorno seria a imagem inconsciente de “uma

simbologia da morte: a estação, do arcaico símbolo mortal da viagem”<sup>25</sup> (ADORNO, 1962, p. 117). Adorno descreve que no momento em que as obras se conectam com seu conteúdo histórico, elas se abrem ao conhecimento e consequentemente a sua autonomia é alcançada.

O momento histórico é constitutivo nas obras de arte; são autênticas as obras que se abandonam ao material histórico de seu tempo sem reservas e sem se vangloriar de estar acima dele. Estas obras são a historiografia inconsciente de sua época; isto as conecta com o conhecimento. (ADORNO, 2006, p. 243- 244)<sup>26</sup>.

A historicidade as colocam em contato com o *devir*, sua efemeridade se modifica conforme a imagem refletida do espelho da sociedade. É como entender a obra de arte no seu *devir* segundo o pensamento de Heráclito, um fluxo do real que demonstra a verdade das coisas e que se torna o princípio da verdade.

A existência das obras como sociais necessita do intercâmbio com os indivíduos enquanto seres racionais para que a obra se torne obra de arte. Um ouvinte, um leitor, um espectador, serão movidos pela obra e a obra se movimenta através deles. Na literatura, por exemplo, há um abandono do leitor à obra, mas este abandono é consciente e pulsante. A poesia é um “ver” e um “ouvir” que se concretiza a partir da exploração dos sentidos corporais que se fundem aos sentidos poéticos. É a elaboração poética sensorial que convoca amplamente todos os nossos sentidos em direção à semiótica da palavra. A linguagem consegue transcender e alcança nossos sentidos, ela se movimenta sem que o leitor se dê conta. A efemeridade que Adorno coloca é expressada pelo contato, pela sensibilidade. É o sorriso que é dado à leitura sem que percebamos, é o coração acelerado que se aflige de dor ou amor, é a lágrima que costura nosso rosto desenhando os nossos sentimentos mais obscuros. E quando menos se espera, você está ali dialogando com as palavras meramente impressas em um livro, ou que delineiam uma imagem numa tela. E é assim que o indivíduo caminha para a constituição de um sujeito autônomo, o contato dialógico com a obra o faz questionar o que lhe é apresentado, o que se

---

<sup>25</sup> Una simbólica de la muerte: la estación, del arcaico símbolo mortal del viaje.

<sup>26</sup> El momento histórico es constitutivo en las obras de arte; son auténticas las obras que se abandonan al material histórico de su tiempo sin reservas y sin jactarse de estar por encima de él. Estas obras son la historiografía inconsciente de su época; esto las conecta con el conocimiento.

comunica pela não comunicação. Podemos perceber tal experiência na poesia de Cummings, capa do livro de tradução de Augusto de Campos, em 40 poem(a)s de e.e. cummings.

so l(a

(l le  
f af  
o fa

l)l ll

(ha s)  
c one  
ai) l

itude iness. (E.E. CUMMINGS, In: Campos, 1986).

Os elementos que compõem o poema acima têm força ativa, uma vez que nos causam, no primeiro contato com as letras, um desconcerto literário, pois percebemos que a composição ultrapassa os limites do caráter linear da construção das frases e estrofes que são comuns aos poemas. Com um olhar um pouco mais demorado, posso perceber a formação de algumas palavras como, “solitude”, “loneliness”, “uma folha cai”, “leaf falls”. Na “decomposição” das palavras e na composição das imagens por meio do texto observo o rodopiar silencioso de uma folha que cai, fragmentada pela dissecação das letras até sobrar um “ai”, que murmura pela solidão da palavra até sobrar o mínimo, um desprendimento do todo. O mínimo que se projeta em mim pela densidade da palavra “solidão”, movimento dado pela delicada folha que cai, ela agora está “alone”, sozinha, desprendida do todo que um dia compôs, e que agora se decompõe no mínimo da frase poética “one”, “um”.

O poema de e.e. cummings traduzido por Augusto de Campos, poeta e tradutor brasileiro, forma uma obra de arte poética como um todo fechado, que nos traz a possibilidade de perceber, através do mínimo, os elementos necessários que articulam a própria lógica do poema. O caminho para desvendar este mínimo esmaecido na obra, que hora aparece, hora desaparece, reflete a efemeridade que Adorno aponta na arte. O poema de Cummings não se comunica nos primeiros momentos, mas quando se comunica ele se dá em

instantes, como um pulsar da obra. O leitor deve se render à análise filosófica para encontrar seu sentido, seu movimento, como se fosse um segredo a ser desvendado cuja chave está na própria obra.

Para que uma obra de arte seja considerada autêntica ela não necessita abandonar o social, mas deve ter cuidado para que este social não desempenhe na obra momentos de cegueira, algo comum quando um artista se aproxima do capital ou grandes monopólios. No contexto da sociedade, cuja dinâmica é capitalista, a arte e a crítica social esbarram num conjunto de produtos que inviabilizam a construção de um pensamento emancipador dos indivíduos. A capacidade reflexiva fica anestesiada pelos produtos articulados meramente para o entretenimento. Constrói-se uma sociedade da aparência, no sentido de alienação de si mesmo. A necessidade de pensamento crítico voltado a tais obras torna-se supérfluo, não-necessário, pois o produto está disponível, pronto para ser consumido. Nesta “aparência social” a sociedade industrial acaba por enfraquecer o pensamento crítico da população e estes consumidores acabam sendo consumidores passivos da indústria do entretenimento.

O espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda reação: não por sua estrutura temática-que desmorona na medida em que exige o pensamento-, mas através de sinais. Toda ligação lógica que pressuponha um esforço intelectual é escrupulosamente evitada. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 113).

Ao contrário da indústria do entretenimento, que anestesia os sujeitos perante a urgência de autonomia, a arte autêntica pretende revelar as angústias e os conflitos sociais camuflados pelo mercado. Portadora de liberdade crítica, ao se contrapor à arte mercadológica as obras autênticas devem se distanciar de qualquer instrumentalização ou didatismo político ou comercial, pois ao se renderem a estes pressupostos as obras se afastam demasiadamente da sua autenticidade e tornam-se mero entretenimento.

A autêntica obra de arte deveria, no entendimento de Adorno, ser reconhecida como força crítica na sociedade pois carrega a verdade no seu interior. O teor de verdade da obra está relacionado ao que a obra carrega para além da arte, é reflexão social. Ela transporta o conteúdo crítico dentro da história da sociedade, busca expor, por meio de seu conteúdo, o que não carrega

qualquer outro meio que objetiva apontar as verdades do mundo. Por isso, segundo Safatle (2009, p. 25) a obra falha ao tentar expor este seu caráter de verdade no primeiro contato, pois ela não está pronta e acabada. Uma obra completamente pronta não oferece material a ser discutido ou a ser repensado, ela está ali para ser aceita e consumida. A obra autêntica necessita de atenção, tempo, reflexão. Exilar a arte da crítica filosófica é esvazia-la, é reproduzir o que a arte tendenciosamente vem sendo: pura fruição e contemplação. A arte não pode ser apenas isso. Ela exige compreensão de sua forma e conteúdo de onde extrairá seu teor de verdade. E, conforme descreve Adorno (2004, p. 177), esta verdade se encontra junto ao pensamento filosófico.

A crítica social proporcionada pela arte está atrelada ao papel da filosofia na crítica imanente do objeto artístico que dá ao sujeito a possibilidade de abertura à reflexão junto às obras de arte. Se espera que a análise filosófica traga às obras respostas às questões fundamentais da sociedade. A relação entre sujeito e objeto torna-se valiosa, uma vez que a partir desta relação podemos compreender e analisar se há, todavia, a possibilidade de emancipação dos indivíduos e se essa vida emancipada, livre de domínios, ainda é possível dentro da esfera social que vivemos. Buck-Morss (1981, p. 95) descreve que o progresso, no sentido adorniano, deveria ser alcançado por meio da consciência crítica dos seres humanos, como uma práxis social intelectual e dialética que incumbe ao artista uma habilidade de descobrir e apresentar, por meio da obra de arte, as potencialidades do material ali presente. O indivíduo deve se abrir à experiência do objeto. A obra de arte sendo mônada tem seu momento de compreensão por meio da crítica filosófica que irá proporcionar o desenvolvimento de sua autonomia, de sua lógica particular. Como descreve Adorno, “a filosofia e a arte convergem no verdadeiro conteúdo da arte”<sup>27</sup>. (ADORNO, 2004, p. 177). Arte e Filosofia se relacionam na busca pelo conteúdo de verdade que a arte pode expressar.

Quando os elementos de uma obra se organizam internamente, podemos dizer que a obra é fechada, sua forma monadológica forma um universo de sentido em si mesma. Moritz já descrevia que o objeto da obra de arte “precisa

---

<sup>27</sup> La filosofía y el arte convergen en el contenido de verdad del arte.

ser algo em si mesmo perfeito e acabado” (MORITZ, In: Sabino, 2009, p. 111). E neste sentido, em seu estado de mônada, a arte nega qualquer conceito que queira sistematizá-la, dominá-la, subtraí-la ao valor de troca, apontá-la como útil para determinado fim. Ela resiste a tudo que limita sua liberdade, e sua resistência compõe seu estado monádico, que mesmo fechada em si, comunica-se com o social e irá caminhar para além permitindo que a obra transcenda seu conteúdo.

A crítica fundamentada na análise imanente não faz uma interpretação fechada e encerrada da obra, seja ela escrita, seja ela visual, ou com outra forma de apresentação. Sua análise, diferente daquela realizada de modo acadêmico nos textos literários, não se detém apenas na crítica formal direcionada pelo escritor, mas realiza uma investigação minuciosa do objeto artístico. Isso significa que a imanência não se prende apenas na obra em si, nos dados deixados pelo artista, mas projeta-se para fora, para fora do estado monádico que se encontra. A imanência tem como pressuposto a transcendência estética e, portanto, seu movimento no tempo e espaço a torna livre para buscar uma possível transformação social. A obra carece da filosofia para encontrar seu teor de verdade. E, conseqüentemente, encontra nela alicerces para sustentar a construção do sujeito autônomo que nasce da relação entre análise imanente e transcendente da obra.

Se elas não são atemporalmente idênticas a si mesmas, mas se tornam aquilo que são porque o seu próprio ser é um devir, então convocam formas do espírito por meio das quais esse devir se realiza, tais como comentário e crítica. Elas permanecem débeis enquanto não atingem o teor de verdade das obras. A isso se capacitam somente à medida que se afinam à estética. O teor de verdade de uma obra carece da filosofia. Só nele a filosofia tem convergência com a arte ou se acende nela. A via nessa direção é a da imanência refletida das obras, não a aplicação mecânica de filosofemas. (ADORNO, 2017, p. 97).

A análise do objeto artístico será possível pela filosofia. O estranhamento que temos diante de uma arte autêntica é o que proporcionará a nós a visão de seu conteúdo de verdade que está implícito nela. Somente por meio de uma análise pausada e profunda é que a obra permite que seu conteúdo de verdade apareça, como entende Jimenez (1977, p. 34), estudioso das obras de Adorno.

Obras, consideradas autênticas obras de arte, exigem do leitor uma demorada análise, pois precisam se comunicar. Ao estabelecer um diálogo aberto com seu leitor elas não permanecem as mesmas, não se encerram ou fecham seus conceitos. São livres e utilizam desta liberdade para atingir e despertar a racionalidade dos sujeitos que as leem, alcançando algo além do meramente formal, segundo Adorno.

As obras de arte possuem uma vida *sui generis*. Não se trata somente de seu destino externo. As obras de arte significativas trazem à luz continuamente novas capas, envelhecem, se esfriam, morrem. É uma tautologia que, como artefatos, produções humanas, não vivam imediatamente, como os seres humanos. Mas na arte a ênfase sobre o momento do artefato próprio da arte se refere menos ao que esteja já produzido que a sua própria constituição, independente de como esta surgiu. As obras de arte estão vivas tanto que falam, de uma maneira que não possuem nem seus objetos naturais nem os sujeitos que as fizeram. (ADORNO, 2004, p. 14)<sup>28</sup>.

As obras de arte, uma vez apresentadas ao mundo, permitem-nos inferir através da reflexão imanente, que seu objeto, seja sonoro, corporal, visual ou linguístico, rompe de forma nítida e revolucionária a imobilidade das artes que nascem com um propósito intrínseco, seja este de agrado, ou produzido por encomenda. As obras autênticas estão abertas, elas partem para o diálogo, pulsam para além do conteúdo e seu interlocutor. O momento da análise imanente da obra de arte estará interligado à sua contraparte necessária, à reflexão filosófica.

Para Adorno, a autêntica obra de arte busca resgatar a percepção dos nossos sentidos estéticos que, para o autor, é a forma, ainda possível, que nos resta para criticar o sistema social que vivemos e alcançar a autonomia racional e a liberdade individual. A arte como potencial transformador tem base na subjetividade do indivíduo e, por este motivo, necessita de promover a conscientização para a transformação material. A filosofia, atrelada à educação artística, torna-se possível para a formação da subjetividade do indivíduo

---

<sup>28</sup> (...) las obras de arte tienen una vida *sui generis*. No se trata simplemente de su destino exterior. Las obras de arte significativas sacan a la luz continuamente capas nuevas, envejecen, se enfrían, mueren. Es una tautología que, en tanto que artefactos, producciones humanas, no viven inmediatamente, como los seres humanos. Pero en el arte el acento sobre el momento del artefacto se refiere menos al hecho de que esté producido que a su propia constitución, con independencia de cómo surgiera ésta. Las obras de arte están vivas en tanto que hablan, de una manera que está negada a los objetos naturales y a los sujetos que las hicieron.

enquanto sujeito consciente da expressão artística emancipatória, que resiste à opressão da sociedade administrada, não se curvando ao potencial destruidor das obras de entretenimento.

## 2- A obra de arte literária

A partir de 1950, Adorno retorna à Alemanha depois de ter se exilado nos Estados Unidos devido ao regime nazista que se instalou no seu país. Após o contexto pós-guerra e a barbárie da política nazista alemã, o autor percebe que a literatura se encontra em crise, como um objeto administrado e encarcerado nas demandas do capital. O papel do crítico literário fica prejudicado, pois não consegue exercer um pensamento liberto, e dessa forma, a construção de uma obra que vise despertar a capacidade de interpretação da realidade e transformá-la, encontra-se em grande dificuldade.

No ensaio *Crítica Cultural e Sociedade*, escrito em 1949, Adorno irá discorrer sobre a relação entre a arte, literatura e sociedade, como portadoras de conteúdos reflexivos. Por meio da análise imanente e transcendente, em conjunto com a filosofia, a arte pode se desgarrar de um conceito predeterminado que lhe foi anteriormente imposto, bem como afastar de sua análise conceitos filosóficos fixos. Filosofia e arte irão desempenhar um papel reflexivo em conjunto.

A teoria estética deve ser, então, ao mesmo tempo, crítica e filosófica, como único meio de restituir à arte seu direito de existência. (JIMENEZ, 1977, p. 31).

A arte representa uma experiência daquilo que causa estranhamento a nós. Ela é um conhecimento que, apesar de não intencional, coaduna com a crítica filosófica, e em conjunto, trazem ao crítico da arte a consciência autônoma e o conteúdo de verdade que ela há muito tenta expressar. Esta verdade é expressa pela obra e segundo descreve Tiburi, a arte “é um contraponto necessário à filosofia” (TIBURI, 1995, p. 80), pois é ela que contribuirá para a análise crítica das obras, buscando esta verdade que é outra, diferente daquela para a qual a tradição aponta.



Como arte autêntica, a obra está na contramão da velocidade, ela é *de vir* e, portanto, necessita de uma reflexão mais demorada. A obra se abre e continua a se abrir em momentos individuais, pois assim é sua constituição. Ela é mais que uma mera observação, um contemplar. Na poesia de Mario Quintana, *Deixa-me seguir para o mar*, o poeta escreve sobre este tempo que é necessário para se construir um significado verdadeiro na obra. O significado que é como um rio, se transforma, flui. O reflexo do espelho no qual aparece sua imagem não é verdadeiro porque não guarda sua verdade, pois esta não é infinita, imutável, permanente. Não se pode guardar aquilo que se movimenta, nem mesmo aquilo que se reflete.

Tenta esquecer-me... Ser lembrado é como  
evocar-se um fantasma... Deixa-me ser  
o que sou, o que sempre fui, um rio que vai fluindo...

Em vão, em minhas margens cantarão as horas,  
me recamarei de estrelas como um manto real,  
me bordarei de nuvens e de asas,  
às vezes virão em mim as crianças banhar-se...

Um espelho não guarda as coisas refletidas!  
E o meu destino é seguir... é seguir para o Mar, as imagens  
perdendo no caminho...  
Deixa-me fluir, passar, cantar...

Toda a tristeza dos rios é não poderem parar! (QUINTANA, 1986,  
p. 39)

Assim como as águas de um rio a arte é uma mônada que reúne em si seu significado, mas que também está pronta para abrir-se em verbo infinitivo da palavra *de vir*, fluir, seguir.

Outra relação importante que merece destaque é o conto “*A terceira Margem do Rio*”<sup>29</sup> de Guimarães Rosa. Nesta obra, há no próprio título, aquilo que a obra não quer de imediato revelar, a terceira margem precisa ser assim. Será nesta margem, que o pai, personagem curioso do conto, permanece na

---

<sup>29</sup> É um conto publicado no livro *Primeiras estórias*, em 1962, conta a história de um pai que um certo dia, não se sabe o porquê, manda construir uma canoa e quando esta fica pronta o pai acaba indo para o rio. O filho é quem narra a história e ele entende que o pai não voltaria atrás em sua decisão, o pai estaria ali, “(...) só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais” (ROSA, 1994, p. 409).

estabilidade de um movimento que é o rio. O rio flui, a situação do pai permanece. Sob o enigma da obra Guimarães tece no nosso imaginário as possibilidades de reflexão que a obra possui. O enigma precisa ser mantido para que seu *devenir* seja alcançado. A obra não esclarece, ela não revela, mas sequestra a imaginação, a atenção, a interpretação do leitor propondo, no momento da leitura, o encontro com a própria autenticidade da obra. A mônada, entendida como um todo da obra, refrata desde seu interior este personagem que se encontra em um lugar estável mas que também é movimento. O enigma é isto, a não revelação de algo que percebemos estar contido nos proporcionando a possibilidade interpretativa de perceber que o que se encontra em estado monadológico tem a possibilidade de saltar aos olhos num movimento autêntico a verdade da obra.

Assim como as águas a obra de arte é histórica e social, assim como as águas têm experiências históricas de fatos sociais, as obras autênticas carregam uma constelação de conteúdo sedimentado como a superfície das águas de Quintana, que é reflexo, mas não de coisas permanentes. Porém, as águas seguem seu caminho tecendo sua constelação, num constante fluir, não estão finalizadas. O rio, diria Guimarães, “é uma palavra mágica para conjugar eternidade” (ROSA, 1991, p. 72). Seu sentido artístico sobrevive por meio deste *devenir*.

As obras literárias, diante de um público adormecido pela técnica, exercem uma percepção distinta em relação às obras visuais. A literatura demanda um esforço mais demorado do leitor para garantir o encontro com seu teor de verdade. Esta verdade é proporcionada pela reflexão filosófica que abre caminhos para diversas interpretações possíveis que a obra reflete. São diálogos que a obra proporciona e que podem ser contemplados pelo interlocutor. A autêntica obra literária torna-se um *devenir* a partir de sua possibilidade imanente e transcendente de interpretação crítica. Ela resiste aos enquadramentos da ciência e da posituação de conceitos e realiza sua transcendência por meio da filosofia. Esta que se constrói no momento do contato com a obra que não é preestabelecida. A aproximação do leitor, em geral, não é fácil, pois a obra não visa o agrado, ela nos fere, nos aflige, nos assola profundamente.

O elo que se forma entre a obra e sua interpretação atravessa o fenômeno histórico-social nos antecipando que a arte não é a mesma sempre, pois se modifica a cada interpretação. Ela se move no tempo e espaço.

A implantação das obras é a sobrevivência de sua dinâmica imanente. O que as obras dizem mediante a configuração de seus elementos significa em épocas diferentes algo objetivamente diferente, e isso afeta finalmente o seu conteúdo de verdade. As obras podem tornar-se ininterpretáveis, emudecidas; muitas vezes se tornam más<sup>30</sup>; (ADORNO, 2004, p. 258).

A interpretação se modifica porque o seu interlocutor e o tempo histórico se modificam. As obras não continuam as mesmas sempre e como o autor descreve, elas não vivem para sempre, morrem, emudecem, e seu sentido também se modifica. O teor de verdade que a obra carrega pode se modificar, pois o processo histórico é um processo vivo que se move com a obra.

O trabalho entre a filosofia e o entendimento artístico dar-se-á em conjunto. Tanto a filosofia quanto a arte deixarão de elaborar previamente conceitos para um objeto artístico, partindo da possibilidade de libertação e criação na perspectiva do *devenir* artístico que a obra autêntica guarda em si mesma. Seu entendimento e sua existência estão dentro de um processo que possibilita que a consciência crítica da realidade histórica seja compreensível pelos sujeitos racionais.

Ao visualizarmos a obra de arte literária percebemos que são diversos os modos que a obra nos comunica. Por demandar mais tempo do leitor, na literatura podemos manter uma observação mais demorada sobre o *devenir* da obra. Além da comunicação direta que exerce com seu interlocutor, a obra comunica imagens, sons, significados, que fazem parte de seu universo particular que se transfere para o leitor de modo imanente. Ou seja, “a imersão contempladora traz à luz o caráter processual imanente da obra”<sup>31</sup> (ADORNO, 2004, p. 235). A interpretação crítica ocorre dentro da mônada, é um processo que se expande de dentro para fora do texto escrito. A análise imanente atravessa a interpretação detida nos

---

<sup>30</sup> El despliegue de las obras es la pervivencia de su dinámica immanente. Lo que las obras dicen mediante la configuración de sus elementos significa en épocas diferentes algo objetivamente diferente, y esto afecta finalmente a su contenido de verdad. Las obras pueden volverse ininterpretables, enmudecer; muchas veces se vuelven malas.

<sup>31</sup> La inmersión contempladora saca a la luz el carácter processual immanente de la obra.

métodos de construção literal, não observa apenas a construção métrica do texto, o tipo de papel impresso, a paginação, a ortografia, as intenções do autor, mas se detém nas características que estão além do impresso, do empírico. O que a imanência de um texto nos mostra, por meio da dialética literária, é o teor de verdade que a obra carrega. Que como já observado pode se modificar conforme seu processo histórico.

Por serem críticas as obras literárias caminham no mesmo sentido da filosofia. Quando a investigação é permeada pela análise filosófica, isso não significa que se deve encontrar temas dentro da literatura que se encaixem na filosofia ou vice-versa. A filosofia consiste em desenvolver, dentro da literatura, pontos de exploração crítica conduzindo o leitor a tecer uma leitura imanente e transcendente da obra elevando seus modos de entendimento e de percepção autônomos no sentido de edificação do próprio sujeito. A presença de conceitos filosóficos na obra literária é um recorte preciso dentro da obra de arte autêntica. A leitura e a interpretação crítica alcançam a experiência estética da autorreflexão mediada sem projetar no texto suas particularidades intrínsecas à subjetividade humana.

A crítica dialética posiciona-se de modo dinâmico ao compreender a posição da cultura no interior do todo. Sem essa liberdade, sem o transcender da consciência para além da imanência cultural, a própria crítica imanente não seria concebível: só é capaz de acompanhar a dinâmica própria do objeto aquele que não estiver completamente envolvido por ele. (ADORNO, 2009, p. 55).

Como observa Adorno, a distância pessoal que se toma do objeto observado deve ser preservada para se alcançar o transcender da própria crítica imanente. De acordo com Silva (2016, p. 2756), a imanência e a transcendência devem ser observadas em conjunto. Se houver a separação desses conceitos a razão recai na ideia instrumentalizada, em que a separação entre o que está “fora” (transcendência) da obra e o que está “dentro” (imanência) da obra servirá para a manipulação do objeto a fim de ajustá-lo conforme as estruturas vigentes.

A crítica às obras literárias deve ocorrer de modo dinâmico. Toda obra de arte autêntica carrega dentro de si um conteúdo social e cabe ao crítico observar o que se pode extrair deste conteúdo, que é sedimentado no interior da obra. Conteúdo e forma necessitam de uma reflexão mais apurada quanto a este

conteúdo sedimentado de que fala Adorno. O conteúdo precisa ser aberto, identificado como um objeto no qual a forma estética se movimenta. As formas, que não são formas reduzidas à positividade da matemática e da lógica, se mostram por meio de seu conteúdo, como a música, dança, literatura. Não se pode reproduzir, demonstrar ou mesmo medir a criatura em que Gregor Samsa se transformou naquela manhã, em *Metamorfose* de Franz Kafka. Ou mesmo, não poderíamos afirmar com certeza, se o oniceiro no conto *Meu tio o lauaretê* é morto pelo visitante ou mesmo se ele metaforicamente morre enquanto ser humano para se transformar definitivamente em onça. Afinal, a obra mantém este enigma que é impossível de ser interpretado e reinterpretado superficialmente. Transformar-se em um inseto asqueroso é o absurdo da obra que se revela por meio dos impulsos miméticos do autor. A forma estética se molda ao conteúdo e se torna possível nele. Ambos mediados pela filosofia encontram o que a obra preliminarmente não ousa comunicar.

Sem deixar sua autonomia de lado a obra dialoga tanto por meio de seu caráter autônomo quanto por meio de fatos sociais a que está vinculada. A leitura imanente, segundo Adorno (2003, p. 67), é feita por meio da interpretação do leitor relacionando a obra com o todo da sociedade, ou seja, observando o que a obra reflete da sociedade que é contraditória em si mesma. Tal análise deve inevitavelmente acompanhar a leitura filosófica. Adorno (2003, p. 68) aponta a filosofia como o caminho que permitirá o encontro do leitor com o teor de verdade da arte. Falar da filosofia na obra literária é deslocar a atenção para a análise crítica, que acompanha tanto a análise intrínseca da obra, quanto seu movimento extrínseco. O próprio autor ao escrever alguns de seus textos utiliza-se de ensaios para tentar evocar, na apresentação de suas ideias, uma forma livre sem se submeter às regras metódicas dos textos da academia. Seu propósito é dar margem à crítica de elementos inconclusivos que serão encontrados por meio da análise filosófica.

Adorno propõe um encontro livre com a obra literária o que significa deixarmos para trás tudo o que “contamina” a obra, como percepções, conceitos, intencionalidade, utilidade. A obra “comunica” não comunicando e isso significa que o que a obra busca é encontrar meios para o leitor, após um esforço considerável, tecer sua própria concepção em meio às diferentes opiniões

recorrentes. A obra carrega um complexo de contradições histórias e sua análise deve ser de dentro da obra para fora dela. Note-se que a análise, assim como o conceito da obra em seu *devenir*, caminha em um processo de construção da crítica impulsionada pela sua imanência. Assim podemos dizer que ela só se torna interpretável a partir daquilo que ela não é, pois só alcança o que realmente é no momento em que é percebida como movimento.

Em *Anotações sobre Kafka*, Adorno descreve que, por mais que as obras de Kafka pareçam definidas, não são. Segundo Adorno (1962, p. 162)<sup>32</sup> em nenhum lugar o horizonte se abre. As obras literárias não expõem a intencionalidade do autor, não esclarecem seu enigma por meio de uma interpretação rápida ou sistêmica. Elas apresentam ao leitor o seu caráter enigmático e, dessa forma, possibilitam o encontro deste leitor com uma visão mais ampla de elementos que não foram vistos ou percebidos dentro da obra.

Para se ter uma leitura adorniana das obras literárias precisamos desvendar o enigma da obra, permitir-se à possibilidade de experiência, libertar o leitor da escravidão da palavra escrita ou rasamente interpretada. Abrir-se à intenção da obra e não apenas à sua compreensão e conteúdo preliminar. Adorno (2017, p. 113). A análise imanente é entendida como uma segunda reflexão, mais apurada, mais crítica, mais detida na busca pela liberdade interpretativa que o conteúdo oferece. A crítica não permanece na superfície da experiência externa à obra artística, mas carece de ser imanente. Sua verdade não é exposta de imediato, mas será sempre uma possibilidade imanente do conteúdo. Para experienciar este contato é necessário realizar um mergulho nas profundezas da obra, deixar que ela nos abale, que nos derrube do comodismo que estamos, pois como bem descreve Byung-Chul Han, “da obra de arte, provém um abalo que derruba o espectador”. (HAN, 2016, p. 16). Serão obras como estas que se concentrarão na experiência de libertação do ser promovendo sua emancipação.

Adorno irá criticar as análises imanentes que se fixam apenas no conteúdo intrínseco da obra. Vale ressaltar que o autor coloca duas possibilidades de análise imanente, uma análise mais detida na técnica e outra voltada para análise filosófica. Ou seja, uma voltada àquela análise mais acadêmica, textual ou detida nas intenções do autor, revelando as intenções da obra presa ao seu

---

<sup>32</sup> (...) y en ninguna parte se abre el horizonte.

conteúdo e outra, como uma análise que revela a verdadeira intenção da obra a partir dela mesma. Adorno descreve que as obras fixam seu comprometimento com a universalidade e sua forma estética leva à sua inadequação diante daquilo que ela pode oferecer. Sobre a análise que tem foco na técnica textual o autor reflete,

A desconfiança acadêmica contra a estética funda no seu academicismo imanente. O motivo para o desinteresse nas questões estéticas é, sobretudo, o medo científico institucionalizado diante do que é inseguro e polêmico, não aquele diante do provincianismo, do risco de ficar para trás nos questionamentos, com relação aos assuntos de que eles tratam. A atitude panorâmica e contemplativa atribuída à estética pela ciência tornou-se entrementes irreconciliável com a arte avançada, que ultimamente, como Kafka, quase já não tolera mais uma atitude contemplativa. (ADORNO, 2017, p. 73).

Para Adorno, a análise imanente e a reflexão filosófica são dois momentos necessários à concepção mais ampla da crítica imanente. Basear-se na análise apenas contemplativa não permite à obra expandir seu conteúdo.

O autor irá direcionar sua atenção na segunda possibilidade, ou seja, uma análise que se encontra com a filosofia. Pois é nesta imanência que podemos perceber sua experiência alternativa de distinguir o verdadeiro do não verdadeiro para atingir o conhecimento, conforme expõe Adorno (2017, p. 114). O autor se preocupa em identificar tais análises para que o crítico não incorra no perigo de realizar uma observação rasa do rico conteúdo que a literatura carrega. Principalmente quando desta análise extraímos o seu teor de verdade, que consiste no fundamento crítico que as obras literárias pretendem revelar. E vale lembrar que a verdade aqui é contingente, sua aparição diante da tarefa crítica do interlocutor pode ou não acontecer dependendo da forma que ocorrer este diálogo. Por vezes a análise “míope” se condiciona a observar fatores que não expandem as possibilidades de crítica, sendo aprisionado em elementos detidos na obra, como já mencionamos anteriormente. A análise direcionada e enviesada na procura por “algo” da obra apontando o que a obra deseja expressar conceitualmente, a “olho nu”, afastará dela seu teor de verdade. Quanto mais próxima a relação do crítico com a obra, mais distante ele se posiciona em relação à verdade que ela pretende expor.

A experiência estética impõe antes de tudo, distância entre o observador e o objeto. (...)

Quanto mais experiência estética têm os seus objetos, quanto mais perto ela, em certo sentido, está deles, mais ela também lhes dá as costas. (ADORNO, 2017, p. 112).

Para que o crítico tenha uma verdadeira compreensão do sentido da obra é preciso ter essa distância, incluindo a distância de identidade, ou seja, de identificação com a obra. De acordo com que expõe Adorno (2017, p. 112), para um objeto se tornar arte, ele necessita de algo heterogêneo, pois caso contrário, seu conteúdo giraria sem sair do lugar. Diante da autenticidade da arte, cada obra possui algo diferente, e cada uma pode desenvolver no sujeito que a possui algo novo, que não fora visto por outros. Nenhuma obra de arte autêntica, nem mesmo seu teor de verdade, se esgota num único sujeito.

Nas obras de arte, em especial as obras literárias, podemos observar um complexo conteúdo sedimentado que precisa ter seu núcleo “duro” quebrado e isso será feito pela filosofia. A crítica, a partir da filosofia, é direcionada a partir da análise imanente, ou seja, a imanência de uma obra mostra o que existe além do meramente exposto. A segunda reflexão que permite um olhar mais amplo, possibilita o mergulho na experiência do objeto e deste mergulho, deste olhar diferenciado, extrair a verdade que, agora sim, é revelada pela obra.

Junto da análise imanente e a crítica filosófica, devemos levar em consideração a análise transcendente da obra. A transcendência aparece como uma unidade e pode ser percebida no final de cada análise, como uma integração do todo. Não é possível analisar uma obra optando por observar apenas um dos pontos acima. Optar por uma ou outra análise é o mesmo que cair na lógica tradicional, tão repreendida pela teoria crítica. Na literatura as partes imanentes formam um todo, é a realização da transcendência por meio da imanência da obra. Segundo Adorno, se não há o transcender da consciência, não há imanência e nem mesmo crítica filosófica.

A crítica dialética posiciona-se de modo dinâmico ao compreender a posição da cultura no interior do todo. Sem essa liberdade, sem o transcender da consciência para além da imanência cultural, a própria crítica imanente não seria concebível. (ADORNO, 2009, p. 55).



Acompanhar o objeto é afastar-se do envolvimento com ele e procurar apenas acompanhar sua dinâmica como um todo. Quando um trabalho artístico é realizado, como na literatura, o autor desaparece na obra e esta fica à disposição do sujeito que dialogará com ela. Da obra nasce um conceito aberto, que transcende a si mesmo e transforma-se no tempo e espaço que se movimenta. A compreensão dos textos e a época que são lidos se modificam e assim modificam-se as possibilidades de autonomia dos sujeitos. Podemos exemplificar o *devoir* interpretativo na obra de Modesto Brocos, *A redenção de Cam*, tela de 1895, antes bem vista por alguns estudiosos por acolher a atual problemática sobre o “branqueamento” da população após a abolição da escravidão no Brasil, hoje já mostra outras nuances de interpretação<sup>33</sup>. Isso porque a obra guarda em si o seu *devoir* significativo e autêntico conforme a obra perpassa o tempo histórico. E vale ressaltar que a desvinculação com o autor, que já fora mencionada anteriormente, deve ocorrer, uma vez que a obra quando imortalizada está completamente desvinculada das intenções ou sentimentos daquele que a produziu. A obra, como já mencionado é autônoma e fechada, seu estado de historicidade é imanente, ela está no movimento de libertação com a finalidade de revelar a resposta para seu enigma. Aqui, obra e filosofia se encontram para apresentar ao seu interlocutor o conteúdo de verdade que a arte espera revelar.

A elaboração de uma outra dimensão de racionalidade é considerada por Adorno uma nova etapa pela qual uma obra de arte autêntica terá que passar. Sua autenticidade se ampara na historicidade de cada época e por este motivo, tempo e espacialidade não determinam ou findam uma obra autêntica. Em *Crítica cultural e sociedade* Adorno descreve a transcendência como aparentemente mais radical que o modo imanente de análise, uma vez que a transcendência voa para fora da obra, mas a partir dela, “Adorno caracteriza o método transcendente como procura por um ponto de vista para além dos fenômenos criticados” (SATAFLE, 2009, p. 23). Porém, imanência e transcendência como indicativos de

---

<sup>33</sup> Tathiana Lotierzo explora em sua pesquisa “*Contornos do(in)visível: A redenção de Cam, racismo e estética na pintura brasileira do último Oitocentos*” a obra de Modesto Broncos sob uma perspectiva do que hoje entendemos como preconceito racial. Sua análise parte da mulher (avó) negra e explora a visão do ambiente que a família se encontra e do homem que protagoniza a tela. A pesquisa está devidamente referenciada no final deste trabalho.

análise de uma obra não devem ser separados, caso contrário a análise da obra falha.

A imanência, também entendida de forma dialética, de acordo com Safatle (2009), estabelece um diálogo direto com a obra artística, “é intransigente contra toda e qualquer reificação” (ADORNO, 2002, p. 57), ou seja, luta contra o caráter fetichista e de mercadoria que o capital tenta impor às obras de arte. O progresso do espírito, que busca Adorno, necessita encontrar uma saída da contemplação autossuficiente e enfrentar a reificação que aprisiona o espírito crítico.

A transcendência, por sua vez, atinge outros pontos, além daqueles que tocam a imanência. Ela permite a experiência com o todo real, social e artístico. Intervém naquilo que a obra oculta para apontar ao crítico o caminho que o leva ao encontro com a verdade e liberdade reflexiva para além daquela obra analisada. Com a transcendência é possível visualizar um novo caminho em que o indivíduo recupera sua capacidade de autorreflexão e explora novos horizontes dentro da arte.

O método transcendente, que se dirige ao todo, parece mais radical do que o método imanente, que pressupõe desde o início este todo questionável. O método transcendente pretende assumir uma posição semelhante a um ponto arquimediano, que transcenda a cultura e a rede de ofuscamento, a partir da qual a consciência conseguisse pôr em movimento a totalidade, por maior que fosse a inércia desta. O ataque ao todo retira sua força do fato de que quanto mais o mundo possui a aparência de unidade e totalidade, maior é o avanço da reificação e, portanto, da divisão. (ADORNO, 2002, p. 57).

Como “o conteúdo de verdade das obras de arte é a resolução objetiva do enigma de cada uma delas”<sup>34</sup> (ADORNO, 2004, p. 174), a transcendência irá realizar um trabalho para fora da obra, ou seja, seu objetivo é a busca pelo conteúdo de verdade que toda arte autêntica contém. A imanência é uma análise de dentro para fora, e a manifestação de seu caráter crítico é uma denúncia da dominação social, que a arte por meio de seu conteúdo crítico, busca extrair daqueles que tomam contato com ela. Portanto, a imanência, seguida da transcendência artística, são momentos necessários para que a obra de arte exponha sua verdade e ofereça aos indivíduos a possibilidade de uma

---

<sup>34</sup> El contenido de verdad de las obras de arte es la resolución objetiva del enigma de cada una.

experiência estética que busque compreender a obra como um todo, desvinculada da toxidade do mercado capitalista.

### 3- A arte literária de Guimarães Rosa

Ao tentar realizar uma análise da obra de arte autêntica, o indivíduo se depara com a dificuldade de encontrar um caminho para a interpretação sem se comprometer com um método sistêmico, tão criticado por Adorno. A compreensão de uma obra precisa ser exercida de modo que permita ao leitor o exercício de pensamento que o conduza ao diálogo, proporcionando a ação prática da liberdade e expressão de pensamento ao leitor e à própria obra.

No campo da literatura encontramos um mundo vasto de possibilidades a ser explorado pelo leitor. Por meio de sua forma estética, descobrimos um conteúdo rico que nos possibilita a construção de uma crítica mais profunda da arte. Segundo o entendimento de Eduardo Neves (2006, p. 19), em Adorno encontramos a chave de leitura que abre as portas para um procedimento que o autor chama de “procedimento metódico” o qual garantirá que sua crítica, diante de uma obra de arte, não se perca na superficialidade do pensamento. Tal procedimento, não é sistêmico no sentido positivista do termo, mas é entendido no sentido dialético em que a autenticidade e a verdade da obra encontram-se na possibilidade da liberdade do *devenir* artístico. Uma vez aberta ao *devenir*, sua liberdade não pode ser ferida. Não deve impor-lhe uma regra de análise crítica, mas deixar o objeto falar, a seu modo, como processo vivo dentro da história.

Diante deste cenário temos a arte literária. A literatura alarga nossa compreensão sobre a expressividade de uma obra de arte autêntica. Nela está reservada um mundo de experiência que não inclui apenas o que está ali, posto, de modo frio, seja no livro impresso, seja por algum dispositivo eletrônico. Inclui também experiências herdadas que, pela forma estética, causam verdadeiros estremecimentos literários em cada parágrafo que é percorrido pelos olhos do leitor, como ocorre na literatura do mineiro João Guimarães Rosa. Há literaturas, como escreve Antônio Cândido, que “um homem não precisa sair para receber

cultura e enriquecer a sensibilidade” (CANDIDO, 2000, p. 9), e é assim que ocorre com a literatura de Guimarães. Uma viagem, não só aos interiores do Brasil, mas uma visita aos regionalismos, à linguagem, ao interior humano que Rosa, magistralmente, descreve tão bem. Eduardo Coutinho (1991, p. 13) aponta Guimarães como um transformador quando este destaca o sertão em sua literatura. Guimarães, na verdade, descaracteriza a ideia tradicional e conservadora que temos do sertão, transforma-o em um elemento universal. Segundo Coutinho, “(...) somente assumindo a identidade regional que a literatura brasileira pode atingir o seu caráter de universalidade” (COUTINHO, 1991, p. 14).

Antes de nos aprofundarmos no conto *Meu Tio o Iauaretê*, vale percorrer alguns importantes aspectos que rondam a literatura de Guimarães Rosa, aspectos estes que são visíveis em todas as obras do autor e que são capazes de despertar no leitor uma profunda reflexão crítica e literária. Gersen (1991, p. 350) em *Veredas no Grande Sertão*, descreve o quanto é rica a literatura rosiana, que nos instiga a avançar cada vez mais colhendo os achados verbais ao longo de sua escrita. A complexidade do texto nos deixa perplexos pela cautela que demanda, exigindo-se do leitor certa dose de sensibilidade estética no saltar de cada página.

Numa palavra, esse romance nos força a repor em questão todos os nossos conceitos de literatura e arte, a tomar constantemente distância sobre ele a fim de encará-lo de uma perspectiva universal, a buscar sua localização na geografia literária. (GERSEN, 1991, p. 350).

As primeiras obras que ganharam destaque nacional e internacional, foram as publicações de *Sagarana* em 1946 e *Corpo de Baile* (janeiro) *Grande sertão: veredas* (maio) as duas obras no ano de 1956. Cito essas obras por serem elas as que impulsionaram o autor ao reconhecimento literário. Posteriormente, em 1962, Guimarães publica contos no livro *Primeiras estórias*, em 1967 publica *Tutaméia*, em 16 de novembro o autor toma posse na Academia Brasileira de Letras e três dias depois, em 19 de novembro do mesmo ano, falece em sua residência, vítima de um enfarto.

A literatura de Guimarães Rosa ganhou destaque no Brasil e em outros países, sendo algumas de suas obras traduzidas para o francês, alemão, espanhol, inglês, tcheco, polonês, eslovaco, catalão e italiano. Seu modo de

escrever desperta interesse de inúmeros estudiosos que buscam desvendar o grande enigma que suas obras apresentam. Alguns nomes, no Brasil e exterior, que se debruçaram e continuam estudando a literatura de Rosa, como, Antônio Cândido, Walnice Nogueira Galvão, Willi Bolle, Roberto Schwarz, Heloisa Starling, Luiz Roncari, Edna Taraboli Calobrezi, Mônica Meyer, Haroldo de Campos, Paulo Ronai, Benedito Nunes, entre outros tantos se dedicam à pesquisa sobre a vasta obra deste escritor brasileiro.

A complexidade que envolve o homem, o sertão e a linguagem nas obras de Rosa desperta considerável interesse de Antônio Cândido quando o livro *Grande sertão: veredas* é publicado. Ao falar de Guimarães, Antônio Cândido no ensaio *O homem dos Avellos*, descreve a obra como extraordinária obra prima, marcada pela liberdade criadora de inventar. A visão rosiana, descreve Cândido (1991), envolve a complexa representação da realidade histórico-social trazida por Guimarães.

A experiência documentária de Guimarães Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e pelo nome da coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico, – tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai o livro à matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares-comuns sem os quais a arte não sobrevive: dor, amor, morte, – para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório e que, na verdade, o sertão é o mundo. (CÂNDIDO, 1991, p. 295).

O aporte regionalista e o nacionalismo literário citados por Cândido dão lugar posteriormente ao universalismo, pois o autor se inspira no material colhido a partir do povo, das suas vivências, de seu modo de falar, de se expressar, de sentir, para compor um material rico e com significativo aporte universal. O regionalismo de Guimarães, diferente do regionalismo difundido na época<sup>35</sup>, volta sua atenção para os problemas do homem, ele utiliza de uma linguagem própria

---

<sup>35</sup> No livro *Literatura e sociedade* Antônio Cândido apresenta o regionalismo como um movimento dialético, localismo-cosmopolitismo, ideias que, segundo o autor, se desenvolvem em etapas emancipatórias do Brasil em relação à produção literária portuguesa que vivíamos atrelados. A literatura se emancipa dos modelos europeus e constrói sua narrativa de acordo com sua nacionalidade. O movimento regionalista que era trabalhado em outros autores era focado na relação causal entre o homem e o sertão. Ou seja, o homem era produto do meio – sertão. O foco estava na região “sertão” e não no homem. Em Guimarães esse regionalismo se torna mais acentuado e de interpretação mais profunda. Volta-se a atenção para o homem, e o sertão se mistura, se embaralha nesta narrativa.

para retratar o povo sertanejo e seus problemas. A ambiguidade trazida pelo autor deixa clara uma narrativa com o ar fluido que se alterna nas relações sociais entre o moderno e arcaico, Deus e Diabo, ser e não ser, amor sagrado e amor profano, realidade e o irreal. Todas essas ambiguidades se unem sem que o leitor tenha que se comprometer com a escolha entre um caráter e outro, as coisas são e não são, “o diabo existe e não existe? (...). É, e não é. O senhor ache e não ache. Tudo é e não é...” (ROSA, 1994, p. 6-9). O regionalismo é superado por meio destes elementos principais, Guimarães utiliza-o para poder demonstrar que o sertão é vivo por meio destes elementos, isso caracteriza o sertão. O sertão e o homem se misturam nas obras. O homem não será produto do meio - sertão, como era difundido no regionalismo na época. O homem e sertão se imbricam, se complementam, se constroem e se fortalecem juntos. Podemos observar este aspecto por meio da narrativa em *Grande sertão: veredas*, “Sertão. Sabe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar. Viver é muito perigoso...” (ROSA, 1994, p. 28). Universal e particular, homem e sertão estão em harmonia e se complementam. O autor rompe com discursos binários e polarizados, afinal, “Sertão: é dentro da gente”. (ROSA, 1994, p. 435).

Em *As formas do falso*, escrito por Walnice Nogueira, há a descrição feita pela autora do sertão de onde fala Guimarães. O sertão é diversificado, antes rejeitado pelos colonos, agora se torna local de expansão do capital, lugar que pode gerar lucros aos grandes fazendeiros com a criação de gado.

Dá-se o nome de sertão a uma vasta e indefinida área do interior do Brasil, que abrange boa parte dos Estados de Minas Gerais, Bahia, Sergipe, Alagoas, Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Ceará, Piauí, Maranhão, Goiás e Mato Grosso. É o núcleo central do país. Sua continuidade é dada mais pela forma econômica predominante, que é a pecuária extensiva, do que pelas características físicas, como tipo de solo, clima e vegetação. (GALVÃO, 1972, p. 25).

Da visão comum de um sertão de caatinga árida e cheia de pedras, surge o sertão descrito por Guimarães, sertão de campos, cerrados e veredas servem para o cultivo de certas plantações e para criação de animais. Em Minas Gerais, o sertão está formado por morros, cerrados, rios, riachos, lagoas, córregos que ziguezagueiam enfeitando as montanhas mineiras. Será este sertão o palco para

o autor desenvolver uma literatura que apresenta problemas, dramas e mistérios que transcende a localidade de onde narra seus contos. Os problemas enfrentados pelos personagens são os mesmos descritos na literatura de Marcel Proust, James Joyce, Jorge Luis Borges, Alfred Döblin, entre outros, ou seja, problemas de ordem mundial.

Portanto, torno a repetir: não do ponto de vista filológico e sim metafísico, no sertão fala-se a língua de Goethe, Dostoiévski e Flaubert, porque o sertão é o terreno da eternidade, da solidão (...) (ROSA, 1991, p. 86).

Podemos encontrar na literatura de Guimarães, “tudo para quem souber ler” (CANDIDO, 1999, p. 294). E como descreve Cândido (1999, p. 244), o livro de Guimarães Rosa vem cheio de terra, sua escrita ultrapassa a região onde nasce. Por meio do homem do sertão podemos visualizar os problemas que acometem todo ser humano, temas que vibram os corações universalmente.

O sertanejo que lida diariamente com as duras circunstâncias do sertão também compartilha o ar metafísico dos contos do autor. Todas as obras parecem carregar uma complexa linha de valores que se diferenciam do metafísico filosófico. O próprio autor ressalva que a metafísica não é esta feita nos tratados de filosofia, pois a filosofia não encara os conceitos ao modo poético apontado por Guimarães, a filosofia “mata a poesia” (ROSA, 1991, P. 68) no sentido linguístico. A forma poética do autor alcança a sensibilidade da língua, busca encontrar a relação entre a linguagem e a criação do artista, alcançando a transcendência e a essência da palavra pela própria palavra. Em correspondência com seu tradutor italiano, Edoardo Bizzari (1980), Guimarães expressa a dificuldade e o desafio que tem o tradutor quando este deve buscar no concreto exótico, no mal conhecido e nas vaguezas intencionais a tradução que assegure a indeterminação que é essencial no seu texto, pois caso contrário, como bem descreve Viotti o texto “(...) seria ou lição de estilística ou proselitismo religioso, perdendo o estatuto de ficcional que o marca tão intensamente”. (VIOTTI, 2008, p. 333). O mistério que envolve a reflexão sobre a condição humana e o transcorrer da vida, tem para Guimarães, um ar metafísico e por isso se torna poético. Os discursos em seus textos não são lógicos e determinados. Assim como a vida, os discursos transpõem o logicamente organizado para compor sua metafísica

poética. E, no sertão de onde narra a vida sertaneja, o desconhecido e misterioso se entrelaçam com primitivo e mágico, levando o leitor à experiência mágica das vagezas intencionais, descritas por Guimarães, em correspondência com seu tradutor Edoardo Bizzarri sobre o livro *Corpo de Baile*.

(...) vejo que coisa terrível deve ser traduzir o livro! Tanto sertão, tanta diabrura, tanto engurgitamento. Tinha-me esquecido do texto. O que deve aumentar a dor-de-cabeça do tradutor é que: o concreto é exótico e mal conhecido; e, o resto, que devia ser brando e compensador, são vagezas intencionais, personagens e autor querendo subir à poesia e à metafísica, juntas, ou, com uma e outra como asas, ascender a incapturáveis planos místicos. Deus te defenda. (ROSA, 1980, p. 37-38).

O sentido mítico, deste exótico e mal conhecido que descreve o autor, transforma-se em desafio para o leitor para desvelar na cultura de um povo, suas crenças, superstições, lendas, tudo aquilo que transforma a maneira de agir e pensar das pessoas e que poderão ser consultadas nas obras de Guimarães.

Transformar a palavra e distorcer seu sentido para alcançar a pura linguagem do sertão era algo que Guimarães fazia instintivamente, “sobre o sertão não podia fazer “literatura” do tipo corrente, (...). Não é necessário se aproximar da literatura incondicionalmente pelo lado intelectual. (ROSA, 1991, p. 69). Para o autor o meio em que vivia já era pura literatura, ele tinha inspirações cotidianas para seus contos. Em outra parte da entrevista concedida à Lorenz (1991, p. 70), o autor afirma que a poesia profissional, seguindo lei das regras poéticas, pode causar a morte da poesia verdadeira. A escrita precisa de liberdade para nascer, é um processo químico como ele mesmo descreve. E neste processo, nasce a linguagem do sertão, um sertão que não cabe na palavra, porque o sertão é metafísico, como diria Guimarães (1991, p. 80).

(...) meus livros, em essência são “antiintelectuais” – defendem o altíssimo primado da intuição, sobre o bruxolear presençoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. (ROSA, 1980, p. 58).

O regionalismo será a matéria-prima das obras de Guimarães, ele se torna mítico e será com ele que o autor conta a história da cultura mineira, impressa em inúmeras obras. Talvez guiado por seu olhar mineiro, o autor busca destacar a formação étnica, a miscigenação da região pela mineração no século XVIII e a criação de gado e o cultivo de café a partir do século XIX. A topografia



montanhosa, e, principalmente, a formação peculiar do povo mineiro são guias da jornada narrativa do escritor. Nas obras rosianas o mineiro não é descrito como pacato e pacífico, mas sim um sertanejo de ação, um ser esperto e com criatividade, segundo descreve Abraão e Silva (2000, p. 244).

A notoriedade da literatura de Guimarães coincide com um período marcado por grandes modificações, tanto econômicas quanto sociais. A literatura brasileira está se constituindo independente da literatura portuguesa, se emancipando aos poucos e construindo sua própria identidade. Luiz Roncari (2004) em *O Brasil de Rosa – O amor e o poder*, descreve a época como um período de reflexões críticas sobre o Brasil e aponta, *Sagarana*, *Corpo de Baile* e *Grande sertão: veredas*, como importantes obras que foram responsáveis por destacar a literatura brasileira no cenário mundial. Elas podem ser vistas como o resultado representativo de um país que vivia em uma época de mudanças políticas. Roncari (2004, p. 14) considera que as três obras levam em seu conteúdo os problemas apresentados pela história do Brasil. Analisando especialmente os três livros acima, o autor apresenta uma análise bastante nítida e perspicaz das obras de Guimarães. Segundo Roncari (2004), Guimarães experimenta em suas obras formas arcaicas de expressividade. Indo de encontro ao movimento moderno da época, mesmo reconhecendo-o como importante, ele parece não aceitar o rompimento com a literatura clássica, e a resgata em muitas de suas narrativas. Este aspecto pode ser notado pela elaboração de temas africanos, ameríndio, indigenista, mitológico e popular em suas obras, temas que a modernidade tentava se afastar.

Os estudos de Roncari enfatizam o enraizamento das obras de Guimarães com a história do Brasil, principalmente a partir do século XX, entre os períodos de governo de Getúlio Vargas (1930-1954)<sup>36</sup>. Embrenhando-se nos movimentos modernistas, Guimarães procurou, à sua maneira, experimentar e mesclar formas linguísticas em sua narrativa. Era perceptível que Guimarães rompia com as regras tradicionais da literatura, reconhecia o movimento

---

<sup>36</sup> A época entre 1930 e 1954 foi marcada por incertezas políticas. Os governos (provisório, constitucional e Estado novo) que se instauraram neste período causaram instabilidades na indústria e comércio refletindo significativamente na vida social da população. Houve movimentos para a reestruturação política e também tomadas de poder, como a ditadura militar.

modernista como importante movimento da época, porém, utilizava-se de outros temas, vistos como marginais pela cultura, para tecer sua importância e rica contribuição que estes ofereciam à literatura brasileira.

O cenário do país a partir da segunda metade do século XX marcava o êxodo rural. Populações migravam do campo para a cidade e a aceleração desenfreada da população urbana contribuiu para a precarização das condições de vida nas cidades. A população que ficava nos campos sofria com o processo de modernização, a mecanização da produção agrícola começava a atingir o emprego dos trabalhadores e isso contribuiu para o aumento da exploração do trabalho no campo, bem como a violência dos grandes latifundiários contra a população pobre rural. A vida sertaneja se torna literatura, e obras como de José de Alencar - *O sertanejo* (1875), Afonso Arinos de Melo - *Os jagunços* (1898), Graciliano Ramos – *Vidas Secas* (1938), João Cabral de Melo Neto - *Morte e vida severina* (1956), Euclides da Cunha – *Os sertões* (1902) e Guimarães Rosa – *Grande sertão: veredas* (1956), entre outras obras importantes, retratam a realidade da vida do sertanejo no Brasil. Com essas obras nasce a identidade sertaneja e o personagem do sertão que irão compor a literatura chamada de “regionalista” no país no final do século XIX e XX.

Outro aspecto interessante e que merece destaque na perspectiva de Roncari é a visão de mundo que organiza as histórias de Guimarães. Segundo Roncari (2004, p.17), o autor parte de uma visão empírica e mitológica para compor suas narrativas. Dessa forma, ele elenca três camadas que podem nos auxiliar na compreensão histórica das obras de Guimarães. Uma delas aponta para a experiência do autor vinculado à tradição literária brasileira. Temas como o sertão, os jagunços, a criação de gado, os conflitos decorrentes das diferenças sociais advindas da modernização do campo e os modos de expressão tradicionais elaborados pela cultura são retomados na obra do autor. Outro modo de expressão de Rosa seria a sua erudição literária e filosófica que proporcionava ao autor explorar temas universais, míticos e simbólicos. Somados a este aspecto devemos incorporar aos estudos o conhecimento que o autor tinha de línguas e dialetos, pois como descreve Lorenz (1991, p. 82), Guimarães era uma amante das línguas faladas e escritas, tinha considerável conhecimento de muitas, além

de ser um exímio poliglota<sup>37</sup>. Este fato possibilitou ao escritor seu contato direto com diversas literaturas universais e de expressividade mundial. Um terceiro aspecto apontado por Roncari (2004, p. 19) é sobre a apresentação crítica da obra. Guimarães apresenta uma crítica à história política-institucional do Brasil nos primeiros anos de experiência republicana, passando por momentos de instabilidades políticas, como o período ditatorial e, posteriormente, a redemocratização do Brasil em meados dos anos 80 e 90. A vida privada nos romances roseanos se fundia à vida pública e essa dimensão, segundo descreve Roncari (1991, p. 20), nos deu uma visão realista do país daquela época.

Acompanhando a historiografia, em que a literatura brasileira está no processo de emancipação da literatura portuguesa, estudos realizados por Lenira Covizzi em *O insólito em Guimarães e Borges*, apresenta alguns traços interessantes que se repetem nas obras de Guimarães e que nos auxilia na compreensão sobre a construção da identidade regionalista, tão importante para a representação do Brasil. Segundo Covizzi (1978, p. 36-37), em Guimarães podemos perceber os traços sobrenaturais que se opõem ao racionalismo, tão evidente no século XX. A apresentação dos problemas reais e os possíveis conflitos pessoais indicam a relação milenar discutida sobre o bem e o mal. Além dos fatores que estão no interior humano, que se internalizam e aparecem em inúmeras obras do autor, como o medo, a espiritualidade, o amor, o impossível, a coragem, o místico.

Em análise do *Grande sertão: veredas* Covizzi descreve que o autor nos coloca frente à “ideia do mundo rústico, semi-explorado, não “civilizado” (COVIZZI, 1978, p. 52). Guimarães nos apresenta o sertão como um lugar distante, afastado da “civilização”, em que as relações humanas acontecem em um ambiente quase inóspito.

Ah, que tem maior! Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade.  
(...)

---

<sup>37</sup> “(...) Após a morte de Guimarães Rosa, eu soube que ele falava português, espanhol, francês, inglês, alemão e italiano. Além disso, possuía conhecimentos suficientes para ler livros em latim, grego clássico, grego moderno, sueco, dinamarquês, servo-croata, russo, húngaro, persa, chinês, japonês, hindu, árabe e malaio.” (LORENZ, 1991, p. 82).

O gerais corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões... O sertão está em toda parte. (ROSA, 1994, p. 3-4).

O sertão é sem tamanho, espaço onde a delimitação de fronteiras se torna difícil. Espaço onde surge o mítico, o religioso, um universo encantado que sai de dentro do homem sertanejo.

O desenvolvimento do sertão segue um ritmo capitalista de troca, pois o modelo de desenvolvimento mercantil moderno ainda está sendo construído, e o modelo arcaico baseado pela troca de mercadoras ainda é predominante naquela região. As grandes áreas, antes inexploradas, se tornam fonte lucrativa com a criação de gado solto nos campos abertos, para esta tarefa não era necessário grandes investimentos como descreve Galvão (1972). Quem tinha investimentos trabalhava com a lavoura e quem não tinha estava obrigado a se contentar com o solo do sertão. E neste momento o sertão, se torna grandes veredas por onde passa a modernidade.

(...)se não tinha, estava obrigado a se contentar com o solo sáfaro do sertão e com a empresa quase sem investimento de criar gado. Para tanto, “pouco se muda à superfície da terra; levantada uma casa coberta pela maior parte de palha, feitos uns currais e introduzidos os gados, estão povoadas três léguas de terra”. (GALVÃO, 1972, p. 32).

Quando a pecuária visualiza o lucro ela passa a ser o trabalho de homens livres, assombrados apenas pela vontade ou esperança de se tornarem os donos de terras e boiada.

As lides da pecuária extensiva, tal como foi praticada no sertão, desobrigam o trabalhador da labuta no cabo da enxada, de sol a sol, cotidianamente. De um lado, a perambulação que ela implica dá, no mínimo, um simulacro físico da liberdade; de outro, e não menos importante, é um ofício em que se *anda de cavalo*, e isto, por si só, é sinal de posição Ibérica. “O pobre sôzinho, sem um cavalo, fica no seu, permanece, feito numa crôa ou ilha, em sua beira de vereda. O homem a pé, êsses Gerais comem.” (GVS, 351). (GALVÃO, 1972, p. 32).

E este lugar de onde fala o homem, e a posse dos animais, se tornam fontes significativas de posição social nas obras de Guimarães, em especial no conto *Meu Tio o Iauaretê*. Em uma das passagens o narrador reconhece a

posição do visitante do rancho, “Cê é rico, tem muito cavalo” (ROSA, 1985, p. 161). Com a pecuária extensiva a relação entre homem, bois e cavalos tem forte simbolismo, como percebe Riobaldo, narrador de *Grande sertão: veredas*, que compara os jagunços aos rebanhos, e os líderes aos chefes dos “rebanhos” por terem a imagem individualizada inspirada em características físicas ou de personalidade, segundo descreve Galvão (1972, p. 28).

Os sentimentos humanos se misturam e se confundem aos dos animais que se tornam personagens importantes em muitos contos. Assim é no conto *O burrinho pedrês* no livro *Sagarana*, o burrinho miúdo, idoso, resignado chamado “Sete-de-Ouros” é o protagonista e herói do conto. Sete-de-Ouros com a inteligência senil salva Badu e Francolim de um provável afogamento durante a travessia que fizeram dentro do rio. O conto também destaca a importância do passarinho que, mesmo indiretamente, salva João Manico por meio de seu canto intermitente às margens do rio em enchente, “*João, corta pau!*”. Assim o personagem exclama: “Eu não entro! A modo e coisa que esse passarinho veio ficar aqui para dar aviso para mim, que também sou João”. (ROSA, 1984, p. 56). Em outra passagem percebemos os sentimentos que são transferidos para os animais como se fossem humanos.

É, mas a pior coisa de todas é a arrancada do gado triste, querendo a querência... Boi apaixonado, que *desamana*, vira fera... Saudade em boi, eu acho que ainda dói mais do que na gente... (ROSA, 1984, p. 53).

A natureza é impregnada por peculiaridades descritas pelo autor que registram sua proximidade poética em relação a tudo que vive. Flora, fauna e os seres humanos partilham os mesmos espaços. Com suas experiências ecológicas Guimarães Rosa brinca com as palavras e com a vida que pulsa neste mundo de possibilidades.

Quem foi s'embora foram os moradores: os primeiros para o cemitério, os outros por aí afora, por este mundo de Deus. As terras não valiam mais nada. Era pegar a trouxa e ir deixando, depressa, os ranchos, os sítios, as fazendas por fim. Quem quisesse, que tomasse conta.  
Aí a beldroega, em carreirinha indiscreta – *ora-pro-nobis! ora-pro-nobis!* – apontou caules ruivos no baixo das cercas das hortas, e, talo a talo, avançou. Mas o cabeça-de- boi e o capim-mulambo, já donos da rua, tangeram-na de volta; e nem pôde recuar, a coitadinha rasteira, porque no quintal os joás estavam brigando

com o espinho-agulha e com o gervão em flor. E, atrás da maria-preta e da vassourinha, vinham urgente, do campo – *oi-ai!* – o amor-de-negro, com os tridentes das folhas, e fileiras completas, colunas espertas, do rijo assa-peixe. Os passarinhos espalhavam sementes novas. A gameleira, fazedora de ruínas, brotou com raizame nas paredes desbarrancadas. Morcegos das lapas se domesticaram na noite sem fim dos quartos, como artistas de trapézio, pendentes dos caibros. E aí, então, taperização consumada (...). (ROSA, 1984, p. 106).

A intensa e borbulhante vida impregnada de beleza conduz à descoberta do outro como um possível poético, ao mesmo tempo igual e diferente, como bem aponta Meyer (2000, p. 532). Os espaços percebidos por Guimarães são frutos de experiências colhidas durante sua vida, as vezes se torna impossível distinguir natureza e sujeito, pois esses formam uma comunhão diante do olhar sensível do autor. Em um rico estudo de doutoramento feito por Mônica Meyer (1998, p. 120) a autora ressalta a importância que Guimarães dava aos sons, às cores, aos cheiros da natureza. Abelhas, auroras, crepúsculos, a plumagens dos pássaros, o nome de flores, a comida dos sertanejos e a passagem de tempo, tudo era registrado como se fosse um ritual religioso e maravilhado de quem é um feiticeiro da palavra, um fanático da sinceridade linguística, como ele mesmo descreve (ROSA, 1991, p. 85; 79). Detalhes eram percebidos e anotados<sup>38</sup> pelo autor com uma forma única e particular das sensações vividas por ele.

O próprio autor, como um vaqueiro e um sertanejo<sup>39</sup> como ele mesmo se considera, indica o quanto a experiência com os animais é importante para a construção de “seu mundo interior” (ROSA, 1991, p. 67).

As vacas e cavalos são seres maravilhosos. Minha casa é um museu de quadros de vacas e cavalos. Quem lida com eles aprende muito para sua vida e a vida dos outros.

---

<sup>38</sup> Meyer faz referência às anotações denominadas “*Boiada*”, referentes a uma viagem feita em 1952 na qual Guimarães escreveu em sua caderneta acompanhando a boiada pelo sertão de Minas juntamente com Manuelzão, chefe da boiada e personagem do conto *Manuelzão e Miguilim* publicado na coletânea de contos *Corpo de Baile* em 1956. Tais referências são citadas por Meyer e integram a fortuna literária do autor nos “arquivos de Guimarães Rosa” – do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (USP) a qual a autora teve acesso. Vale ressaltar como nota, que o acervo contém 3.500 exemplares – livros, documentos e pertences de Guimarães Rosa e encontra-se na biblioteca do Instituto, conforme escreve Meyer (1998, p. 48).

<sup>39</sup> Em entrevista à Günter Lorenz em 1965 Guimarães se denomina sertanejo, um homem do sertão (p. 65, p. 69, p. 77, p. 79, p. 92) e vaqueiro (p. 67, p. 73, p. 79) (LORENZ, In: Coutinho, 1991).

(...) Se olhares nos olhos de um cavalo, verás muito da tristeza do mundo! (ROSA, 1991, p. 67-68).

A relação de proximidade entre o ser humano e os animais aponta uma característica importante que se estabelece no sertão. Cavalos e bois, por exemplo, são individualizados por nomes e estes nomes se modificam dependendo da relação que mantém com o dono, com as circunstâncias locais ou com a história de vida do animal. Os apelidos podem ser escolhidos pelo comportamento do animal, pelagem, característica física, relação com o dono, com a cidade, entre outros tantos motivos. Esta relação é bem descrita no conto de Guimarães - *O burrinho pedrês*, este burrinho, chamado Sete-de-Ouros já havia passado por muitos apelidos indicando as fases de sua vida.

Vinha-lhe de padrinho jogador de truque a última intitulação, de baralho, de manilha; mas, vida afora, por anos e anos, outras tivera, sempre involuntariamente: *Brinquinho*, primeiro, ao ser brinquedo de meninos; *Roleta*, em seguida, pois fora gordo, na adolescência; mais tarde, *Chico-Chato*, porque o sétimo dono, que tinha essa alcunha, se esquecera, ao negociá-lo, de ensinar ao novo comprador o nome do animal, e, na região, em tais casos, assim sucedia; e, ainda, *Capricho*, visto que o novo proprietário pensava que Chico-Chato não fosse apelido decente. (ROSA, 1984, p. 9).

Ainda vale destacar a relação de cumplicidade entre homem e animal. A proximidade faz com que cada um deles estabeleça uma forma de entendimento muito particular, em que tanto um quanto o outro entende o que cada um deseja. Essa sensibilidade faz parte de um sistema de comunicação, que envolve cheiros e sons, e, como aponta Meyer (1998, p. 158), estes são sinais do linguajar estabelecido entre o vaqueiro e o boi. O linguajar que também se converte em imagens. Os vaqueiros, que observam a rés, sabem decifrar até mesmo o estado de humor ou premeditar a atitude do animal por meio de seu comportamento.

A natureza e os animais, principalmente os bois, vacas e cavalos inspiram a criação de Guimarães e carregam imagens de onde o autor nasceu, Cordisburgo, cidadezinha do interior de Minas Gerais. O autor é transportado para este mundo quando cria suas histórias. Os homens do sertão, como ele mesmo aponta (1991, p. 69), são fabulistas por natureza, nascem com o dom de narrar histórias, está no sangue, como dizia, porém ao invés de narrar, Guimarães as escrevia. Escrevia todos os acontecimentos que ouvia, transformava em lendas o

ambiente em que vivia, capturava a alma do sertão e a transportava em sua linguagem. O sertão mineiro se transformava em um modelo para universo literário do autor, um “pequeno-grande” mundo cheio de contrastes e sons.

Covizzi (1978, p. 57) ao analisar a literatura de Guimarães, percebe que o autor atende as particularidades que são encontradas na literatura de terceiro mundo, pois contrasta todos os níveis e situações sociais existentes no país. Por meio do caráter realista e de atividade ficcionista, o autor opera com o enriquecimento cultural linguístico e utiliza a metalinguagem e neologismos para expressar as características de um povo do interior do Brasil. Podemos encontrar ainda variações narrativas desde a faixa etária de evolução dos personagens, como também transgressões às regras sociais, anormalidade físico-psíquica, loucuras psicológicas e falta de conhecimento, como descreve Covizzi (1978, p. 65). Ao depararmos com a obra de Guimarães buscamos solucionar o enigma de seus personagens, bem como descobrir a trama por trás dos acontecimentos que narra em seus livros. Exige-se do leitor a paciência da leitura, podendo este ler duas ou mais vezes a mesma passagem tentando buscar nela uma resposta, uma solução possível para algo que não está revelado, pois o significado de cada narrativa não é visível “a olho nu” (COVIZZI, 1978, p. 90). Seus textos possuem mais de um nível de significado, eles não admitem uma leitura solitária e objetiva.

O sentido das palavras na linguagem que expressa Guimarães em suas obras indica sua preocupação em relação àquilo que deseja expressar. Ele busca encontrar o sentido original de cada uma delas, pois, segundo Guimarães (1991, p. 81) é preciso limpar cada palavra das impurezas trazidas do cotidiano, buscar as particularidades dialéticas que são de grande sabedoria linguística. Fazer alquimia, como ele mesmo descreve. Cada língua guarda uma verdade em si. Será com ela que Guimarães (1991, p. 87) se arma para defender a dignidade do homem.

Escrever é um processo químico; o escritor deve ser um alquimista. Naturalmente, pode explodir no ar. A alquimia do escrever precisa de sangue no coração. (ROSA, 1991, p. 85).

Em suas obras a linguagem é levada ao seu grau máximo de importância, e a narrativa se torna quase audível nas falas de seus personagens. A pontuação é outra característica importante, as falas parecem buscar a oralidade dos



personagens, “há palavras que se referem à voz viva – como certos verbos, pronomes, até palavras praticamente funcionam como ícones dos personagens. (GUIMARÃES; NAZARÉ, 2000, p. 440). Como aponta Willi Bolle, “o grande efeito de Rosa é, em vez de escrever sobre o sertanejo, fazer o sertanejo falar e incorporar a sua fala à construção da língua” (BOLE, 2001, p. 76). Os personagens recebem a autoria na construção da própria linguagem.

A língua portuguesa é descrita por Guimarães como uma língua rica, e é considerada por ele como um português não capturado pelo desenvolvimento. Ou seja, a língua advinda de um português europeu ainda carrega variantes de raízes latino-americanas, incluindo um português com incalculável enriquecimento devido suas origens etnológicas e antropológicas, como descreve (ROSA, 1991, p. 81). A metafísica da palavra se encontra no poder que cada língua possui e a forma como ela pode expressar os sentimentos e a vida das pessoas. O português possui uma linguagem rica metafisicamente, ele porta o idioma que se abre ao infinito de possibilidades.

Por mais estranhas que possam parecer as palavras escritas nos contos de Guimarães, elas não são inventadas, mas são frutos de um estudo profundo da língua. Segundo Walnice Galvão (1972, p. 72), as palavras existem no vocabulário sertanejo e inclusive, algumas delas, no dicionário de língua portuguesa.

Ao depararmos com a frase: “mas gritavam, vuvú vavavá de conversa ruim” (GSV, 558), achamos eficaz a onomatopeia inventada; mas inventada por Guimarães Rosa não é: as duas palavras naquele mesmo dicionário<sup>40</sup>, onde *vuvu* é dado como regionalismo popular de Minas Gerais, significando briga, conflito, confusão, e *vavavá* é dado com brasileirismo, significando barulho de vozes, algazarra, agitação, alvoroço, atropelo, azafama. (GALVÃO, 1972, 72-73).

A utilização da palavra pelo autor faz renascer uma língua que está viva, sua origem pode ter sido esquecida, mas é resgatada pelo autor. Ela ressurgue talvez, de uma época medieval quase perdida no tempo. O próprio Guimarães aponta que seu idioma, “está fundido com elementos que não são de minha propriedade particular, que são acessíveis igualmente por todos os outros”

---

<sup>40</sup> Walnice Galvão se refere ao “pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, o mais comum dos dicionários” (GALVÃO, 1972, p. 72).

(ROSA, 1991, p. 82). Guimarães utiliza também outros recursos linguísticos, como estrangeirismos, falas populares, onomatopeias, e outros recursos que enriquecem sua criação poética e possibilita ao autor surpreender com a formação, junção e mesmo alargamento das palavras apresentando ao leitor o verdadeiro contato que possibilita o acesso à verdade descrita em cada frase nas narrativas de Guimarães Rosa.

De forma bastante particular e especial, a linguagem do sertão é desenvolvida com maior intercorrência de arcaísmos, uma vez que está submetida à marginalidade do desenvolvimento econômico, político e cultural, como aponta Galvão (1972, p. 73).

Neste sertão rico em cultura, religião, linguagem, afetos, geografia, nasce *Bacuriquepa*, *Breó*, *Beró*, *Tonico*, *Antonio de Eiesus*, *Macuncozo*, *Tonho Tigreiro*, ou simplesmente onzeiro, mestiço. O conto *Meu tio o Iauaretê*, nasce da linguagem do personagem, que desvela para o leitor a vida no sertão, sua convivência com os animais, plantas e o universo. Nos apresenta a vida dura de um homem solitário e convida o leitor a experimentar este mundo psicológico de um homem que transita entre o conhecimento racional e fabuloso, nos conduzindo à dúvida final e fantástica que esconde dentro das reticências finais a decifração do enigma. A verdade estará nestas entrelinhas, ou será que a língua guardou a verdade interior que não pode ser traduzida, como revela Guimarães (1991, p.87)? Descobrir este enigma, será o próximo passo, pois segundo descreve Guimarães (1991, p. 94), cada palavra carrega um sentido em si.

### 3.1- Aspectos gerais do conto *Meu tio o Iauaretê*

O conto *Meu tio o Iauaretê* se traduz em uma espécie de monólogo<sup>41</sup> ininterrupto, quase sempre interrogativo, que narra o “diálogo” subentendido de

---

<sup>41</sup> O termo monólogo é utilizado por se tratar de um conto cuja narração é feita por uma única pessoa, o narrador, que, ao exteriorizar sua fala, o leitor consegue criar a imagem de outra pessoa, a do visitante anônimo. A imagem deste visitante se torna possível através da narrativa do onzeiro e ele se torna presente no diálogo durante todo o desenrolar da história. A imagem que o leitor tem do conto sempre será de duas pessoas, mesmo que apenas o narrador apareça, o outro estará nas entrelinhas, presentificado pelo leitor.

um homem “bugre”, “mestiço”, filho de mulher indígena e homem branco com um viajante anônimo. Este mestiço é também um onceiro, um matador de onça, que foi retirado de sua terra natal e levado para o sertão dos gerais para “desonçar” as terras, a pedido de um fazendeiro.

Em uma noite escura, chega ao rancho do mestiço um visitante anônimo que se perdeu de seus companheiros e seguindo a vista de uma pequena fogueira, encontra um rancho e um homem solitário que vive ali. Os dois homens iniciam um aparente diálogo e o visitante oferece ao narrador fumo, pinga e o interpela sobre várias questões do sertão. À medida que a narrativa é construída o leitor percebe que a conversa caminha para um clima tenso, formando a ideia de que a qualquer momento algo irá acontecer.

Já na primeira linha do conto, Guimarães parece convidar o leitor a ser o visitante do rancho, sentir seus medos e compartilhar as curiosidades e cumplicidades diante dos causos de um homem que faz do sertão sua morada. Ao leitor que inicia a leitura de *Meu tio o Iauaretê* o narrador convida “... quer entrar, pode entrar. (...) Mercê entra, cê pode ficar aqui” (ROSA, 1985, p. 160).

O encontro entre os dois homens inicialmente parece pacífico, conversam e trocam pertences, como cachaça e couro de onça. O visitante se interessa pelos causos que o narrador conta, sempre o questionando sobre sua vida, sobre sua rotina, sobre as pessoas que moravam ali. A vida do narrador se constrói por meio de seu relato e o cenário vai se transformando na imaginação do leitor. Um indígena, um mestiço, um homem, um onceiro, um “tigreiro”, um homem-onça ou uma onça. O perfil deste narrador vai sendo construído gradativamente nas histórias que narra. O leitor entende que está diante de um homem ardiloso, que tem características vingativas, estratégicas, que é supersticioso, enganador e bom de conversa. Um mestiço que cultiva o afeto pela mãe e guarda memórias amargas de sua vida adulta quando viveu com o pai.

Levado ao sertão dos gerais por um fazendeiro para matar as onças que lá viviam, o mestiço passou boa parte do tempo sozinho em seu rancho. Ali aperfeiçoou sua habilidade de matar onças, conheceu os hábitos dos bichos, a forma como caçam, os esconderijos, as preferências de caça, ou seja, tudo que

precisava saber sobre os felinos o narrador aprende. Ele conhece de perto os animais e a natureza, sabe o nome das plantas e aprende a caçar e a sobreviver naquele lugar afastado. Tudo isso é revelado ao visitante em suas histórias.

A aproximação que o narrador tem com as onças e os animais do local parece ter afetado a forma como este se comporta ao longo do tempo. Em suas falas ressalta suas habilidades antigas de conhecer os bichos, mas atualmente mostra arrependimento pela quantidade de onças que matou.

Eu não mato mais onça, mato não. É feio – que eu matei. Onça meu parente. Matei, montão. Cê sabe contar? Conta quatro, dez vezes, tá í: esse monte bota quatro vezes. Tanto? Cada que matei, ponhei uma pedrinha na cabaça. Cabaça não cabe nem outra pedrinha. Agora vou jogar cabaça cheia de pedrinhas dentro do rio. Quero ter matado onça não. (ROSA, 1985, p. 163-164).

À medida que a conversa com o visitante flui, nota-se que o onceiro é um homem ardiloso, inteligente, planeja emboscadas para onça e também para seres humanos. O enigma do conto está na fala do onceiro. Os causos de morte que acontecem próximos a ele aparentemente definem sua finalidade perante o visitante. Sua narrativa vai ficando cada vez mais obscura e irônica, o que parece indicar que o onceiro, após seu arrependimento em relação às mortes que causou às onças, agora passa a provocar, direta ou indiretamente, a morte de seres humanos.

Esperei o dia inteiro, trepado no pau, eu também já tava com fome e sede, mas agora eu queria, nem sei, queria ver jagaretê comendo o preto... (...) Ã-hã, preto não era parente meu, não devia de ter querido vir comigo. Levei preto pra onça. (ROSA, 1985, p. 191).

Já embriagado pela cachaça que o visitante trouxe, o narrador parece delirar quanto à sua identidade. Em diversos momentos se compara à onça e em outros diz ser parente delas. “Eu onça... Eu - Onça! Mecê acha que eu pareço onça? Mas tem horas em que pareço mais. Mecê não viu”. (ROSA, 1985, p. 171). Em muitos momentos ele insiste em ressaltar as características dos felinos comparando-as às suas, “Ói unha minha: mecê olha - unhão preto, unha dura... Cê vem, me cheira: tenho catinga de onça? Preto Tiodoro falou eu tenho.” (ROSA, 1985, p. 197).

A narrativa caminha para um clima tenso. Quanto mais cachaça o narrador toma, mais ele se revela. Os causos que são contados pelo mestiço vão assustando o hóspede que demonstra estar receoso. Enquanto narra suas histórias, o visitante ouve e segura o revólver em uma das mãos. Com intuito de manter a conversa, o visitante faz perguntas na tentativa de que logo amanheça e ele consiga sair da cabana a salvo. Porém, as palavras do onceiro soam cada vez mais irônicas e vão se tornando ambíguas.

Onça é meu parente. Meus parentes, meus parentes, ai, ai, ai...  
Tou rindo de mecê não. Tou munhamunhando sozinho pra mim,  
anhum. (ROSA, 1985, p. 162).

Já caminhando para o desfecho final o narrador insiste para o visitante ir dormir, pois está tarde da noite e o visitante parece estar com sono. Porém, este convite com ar perigoso, é recusado pelo visitante e a conversa continua. Os questionamentos vão se tornando confissões do onceiro, quando este percebe que o visitante está com medo e porta uma arma de fogo o narrador tenta se aproximar, “Ói, me dá sua mão aqui... Dá sua mão, deixa eu pegar... Só um tiquinho...” (ROSA, 1985, p. 182). Porém o visitante não cede aos pedidos e ainda demonstra medo. “Eh, cê tá segurando revólver? Hum-hum. Carece de ficar pegando no revólver não...” (ROSA, 1985, p. 182).

Mesmo diante das falas ambíguas o visitante continua no rancho. As histórias contadas revelam que o narrador transita entre a animalidade e a humanidade, se identificando como onça e parente de todas elas, “vem ver meu rastro, feito rastro de onça, eh, eu sou onça! (ROSA, 1985, p. 181). Em outros momentos o narrador parece ser um homem comum, com desejos comuns, “(...) ã-hã, mas tenho roupa guardada, roupa boa, camisa, chapéu bonito. Boto, um dia, quero ir em festa, muita”. (ROSA, 1985, p. 180).

O visitante percebe que após algumas horas de conversa, de fato, aquele homem já havia provocado a morte de várias pessoas e em muitos casos não demonstrava arrependimento ou sensibilidade com o ocorrido. Os momentos de metamorfose, ou seja, quando o narrador “vira onça”, são narrados pelo próprio onceiro.

Aã, pois eu saí caminhando de mão no chão, fui indo. Deu em mim uma raiva grande, vontade de matar tudo, cortar na unha, no dente... Urrei. Eh, eu - esturrei! No outro dia, cavalo branco meu,

que eu trouxe, me deram, cavalo tava estraçalhado meio comido, morto, eu, manheci todo breado de sangue seco. (...) Mecê tem medo? Tem medo não? Pois vai ter. O mato todo tem medo. (ROSA, 1985, p. 188; 181).

O hóspede ouve as histórias com uma crescente preocupação e se sente ameaçado temendo sua morte. O narrador demonstra oscilações de humor, já o visitante se prepara para a qualquer momento se defender de um possível “ataque”, já que aparentemente nota que pode estar diante de uma “onça”. O medo do visitante é que ele se torne mais uma das vítimas do mestiço, ou mesmo de uma onça, “Mecê tá ouvindo, nhem? Tá aperceiando... Eu sou onça, não falei?! Axi. Não falei - eu viro onça?” (ROSA, 1985, p. 197). O narrador amedronta o visitante, possivelmente para tentar roubar-lhe o revólver. Quando o narrador tenta uma nova aproximação e esta é negada, a transformação se inicia pouco a pouco. Intercalando sons onomatopaicos, que sugerem os sons da onça com a voz humana, a metamorfose parece se completar e o narrador, agora onça, é atingido pela arma de fogo. Mas, como o conto não indica tal desfecho, pode ser que o narrador sentindo-se ameaçado acaba matando o visitante quando se transforma, e as quebras da narrativa se transformam em despedida do próprio ser humano que ainda restava dentro daquele homem solitário do sertão. Contudo, fica a grande dúvida no final do conto, cada leitor pode construir, de forma individual, sua interpretação.

Ói: tô pondo a mão no chão é por nada, não, é à toa... Ói o frio... Mecê tá doido?! Atiê! Sai pra fora, rancho é meu, xô! Atimbora! Mecê me mata, camarada vem, manda prender mecê. (...) Faz isso não, faz não... Nhenhêném... Heeé!... Hé... Aar-rrâh... Cê me arrhoôu... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaã... Uhm... Ui...Ui...Uh...uh... êêêê...êê...ê...ê... (ROSA, 1985, p. 198).

Dessa forma, Guimarães Rosa, deixa que o leitor realize o desfecho do conto. E talvez seja este mais um enigma da obra, que se finaliza, ou não, com a quebra das frases, a pontuação delirante que Guimarães utiliza para descrever este final, talvez, trágico.

### 3.2- Uma leitura adorniana do conto *Meu tio o Iauaretê*

O conto de Guimarães Rosa - *Meu Tio o Iauaretê*, foi publicado pela primeira vez em março de 1961 na revista “*Senhor*” nº 25 e posteriormente inserido na publicação da coletânea *Estas Estórias* no ano de 1969, versão consagrada por Rónai com a colaboração de Maria Augusta de Camargo Rocha, secretária de Guimarães Rosa. Em 1975 o conto reaparece no livro organizado por Alfredo Bosi em *O conto brasileiro contemporâneo*. Nogueira (2014, p. 85) aponta uma informação curiosa sobre o conto, segundo o pesquisador, *Meu tio o Iauaretê* só é publicado depois de *Grande Sertão: veredas*, alguns críticos apostam que por estes contos apresentarem aspectos semelhantes o autor teria motivos para publicar o conto somente em 1961, uma vez que o conto anteciparia a inovação narrativa utilizada pelo escritor em *Grande sertão: veredas*. Talvez este seja o motivo que a nota a lápis no topo da página dos originais do conto diz “anterior ao GS:V”, como aponta Araújo (2008, p. 26) em sua pesquisa.

Segundo os estudos realizados por Adriana Araújo (2008)<sup>42</sup> diretamente aos arquivos de Guimarães Rosa no Instituto de Estudos Brasileiro da Universidade de São Paulo, a autora observou que a publicação feita por Paulo Rónai é da versão completa do conto, ou seja, versão de quarenta e três páginas deixada por Guimarães Rosa em seus arquivos. A versão menor, a que o próprio Guimarães enviou à revista *Senhor*, seria aquela que conta com trinta e cinco laudas, oito páginas a menos que fora publicada por Paulo Rónai, a mesma utilizada para esta pesquisa. Estes dados são importantes para que posteriormente possamos entender os fatos históricos que acompanham a obra enquanto um *devir* artístico.

Nossa análise principal será em torno da linguagem da obra, pois será nela que encontraremos ferramentas importantes para apresentar a constante transformação de uma obra. Guimarães (1991, p. 81), ao falar de seus textos,

---

<sup>42</sup> A pesquisa de Adriana de Fátima Barbosa Araújo foi realizada com base na análise dos originais arquivos de Guimarães Rosa que continha rascunhos de seus textos, incluindo o conto ora estudado. Os documentos estão abertos para consulta no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. A autora faz uma análise interpretativa de cunho sociológico, histórico e político do conto *Meu tio o Iauaretê*. Seu trabalho pode ser consultado na revista de Letras da Universidade Católica de Brasília, v. 1, n. 2, 2008, devidamente referenciado no final desta pesquisa.

dizia que a linguagem é uma evolução e seu intuito era encontrar o que chamava de evolução infinita de uma língua que, muitas vezes oculta, renasce por meio da literatura. A linguagem mesclada de Guimarães tem a capacidade de movimentar seus leitores, retirando-os de um conforto linguístico do qual foram habituados fazendo-os trabalhar com uma língua que está soterrada trazendo-a novamente à atividade. Segundo Haroldo de Campos (2006, p. 57), Guimarães provoca uma perturbação linguística no seu leitor quando este faz a leitura do conto *Meu tio o lauairetê*. Campos (2006) ainda aponta que Guimarães desafia o leitor colocando-o frente ao onzeiro, um homem meio-bugre que vive no interior dos gerais. O encontro coloca à prova a comunicação espaço-temporal entre leitor e narrador, o personagem deve captar a atenção do leitor para que este possa compreender as histórias que narra. Um narrador e protagonista que é descoberto pelo fogo da fogueira que ilumina o rancho e é descoberto pelo “fogo” da cachaça que o faz narrar suas histórias. Ora homem, ora onça, vai se iluminando, sua verdade vai aparecendo por meio da linguagem, e é por ela que ele se revela ao visitante/leitor, é por ela que parece morrer ou se transformar por completo.

A primeira impressão ao iniciar a leitura dos contos de Guimarães é de sentir as palavras, é entrar no texto descobrindo a possibilidade de encontrar nele vozes. É como descreve Mia Couto quando tem seu primeiro contato o livro *Primeiras estórias*.

Eu não conseguia entrar naquele texto. Era como se eu não lesse, ouvisse vozes, que eram as vozes da minha infância. Os livros de Guimarães Rosa quase me atiram para fora da escrita. E, para eu entrar naquele texto, eu tenho de fazer apelo a um verbo que não é o verbo ler, que é um outro verbo que provavelmente não tem nome. (COUTO, 1998, p. 12).

O que Mia Couto descreve é a forma como o enigma da obra, segundo Adorno (2004, p.12) se apresenta na arte para o leitor, ou seja, a obra não esclarece, ela proporciona possibilidades ao seu leitor. O desvelamento de seu enigma configura uma interpretação imanente em conjunto com a filosofia. É um desvelar litigioso que busca respostas aos enigmas apresentados. Tais repostas não são facilmente encontradas e traduzidas por palavras, mas descrevem uma obra que é determinada pelo indeterminado, ou seja, seus enigmas estão na obra para serem traduzidos, decifrados na própria obra pelo leitor. Como descreve



Adorno (2004, p. 170), encontramos os caminhos para decifrar seus enigmas na própria obra, elas não são um fim em si mesmas, mas devem ser mediadas, pelo pensamento e pela filosofia.

Mas a resposta oculta e determinada das obras de arte não se manifesta à interpretação de golpe, como um novo imediatismo, se não por meio de todas as mediações, tanto da disciplina das obras, como do pensamento, da filosofia. (ADORNO, 2004, p. 170)<sup>43</sup>.

Mia Couto (1998, p. 12) tenta decodificar, descrever o indeterminado da obra. A situação da linguagem de Guimarães fica na zona da pulsação, da troca de diálogo e cultura que, segundo Couto (1998, p. 12), tem o poder de criar um novo sentido que é um projeto, algo que está em sua construção. O autor ainda destaca que, para um escritor, a linguagem deve ficar de fora da lógica escrita como um sistema de pensamento. Ou seja, a linguagem e a escrita literária fogem aos padrões lógicos-matemáticos. Couto dialoga com a ideia expressa na escrita de Guimarães, ou seja aquela que proporciona ao leitor reflexões que geram movimento na obra de arte. Este movimento busca dar sentido para a construção de um pensamento livre na obra, sua liberdade e sua possibilidade interpretativa está aberta ao devir temporal, que é também percebida pelo leitor.

Em Adorno, podemos observar a obra de arte neste *devir*, em que a constelação formada por um conjunto de conceitos, busca refletir o objeto artístico a partir dele mesmo. Será a constelação, como modelo de pensamento do princípio composicional da arte que iluminará o nexo entre a literatura e a filosofia. No conto *Meu tio o laualetê* a linguagem serve à intenção do conceito que expressa, porém não pode ser considerada o próprio conceito, ou seja, Guimarães mescla em suas palavras, uma linguagem arcaica, indígena, palavras populares do sertão mineiro e cria novas que só podem expressar aquilo que expressam a partir da própria palavra. Como descreve Campos (2006, p. 58), em Guimarães podemos perceber o manusear linguístico que é provocado pelo autor de forma natural em seus textos.

---

<sup>43</sup> Pero la respuesta oculta y determinada de las obras de arte no se manifiesta a la interpretación de golpe, como una nueva inmediatez, sino a través de todas las mediaciones, tanto las de la disciplina de las obras como las del pensamiento, de la filosofía.

(...) “contestação da linguagem comum”, uma revolução da palavra, e consegue fazer dela um problema novo, autônomo, alimentado em latências e possibilidades à nossa língua, das quais tira todo um riquíssimo manancial de efeitos. (CAMPOS, 2006, p. 59).

Podemos perceber claramente em Guimarães o sentido constelacional da obra que permite à história manter uma dialética entre objeto e sociedade. Ou seja, esta dialética pode, por meio da literatura, em especial o conto ora estudado, reinventar significados a partir da própria linguagem da sociedade. Isto nos mostra a relação entre objeto e sociedade que nos permite refletir a constelação em Adorno. A relação entre a sociedade e o objeto artístico constituem a possibilidade de construção de significado. O próprio falar do personagem do conto serve de recurso para perceber a história em seu sentido constelacional possibilitando ao conteúdo decifrar aquilo que ele carrega em si e ao mesmo tempo revelar o que ele poderá vir a ser, como aponta Adorno (2009, p. 141). Guimarães consegue com a linguagem reinventar significados a partir da própria linguagem. Podemos perceber no conto diversas passagens que nos coloca de frente a essa “reinvenção” da palavra. Observamos isso em diversas passagens, como por exemplo, a palavra “Nhem”<sup>44</sup>. “Nhem? Mecê é que tá falando. (...) Eh, ela falava comigo, jaguanhenhém, jaguanhém...(ROSA, 1985, p. 160/174). Campos (2006, p. 60) observa que a formulação das palavras por Guimarães cumpre uma função não só estilística mas fabulativa possibilitando que o “linguajar” de onça se misture à linguagem humana e provavelmente com traços de origem tupi antigo, e é aqui que podemos vislumbrar a história sedimentada, observar o que o objeto porta em si e aquilo que lhe é possível, ou seja, algo a “vir a ser”, como aponta Adorno (2009, p. 141).

Sua fala é tematizada por um “Nhem?” intercorrente, quase subliminar, que envolve um expletivo-indagativo “Hein?”, mas que, como se vai verificando, é antes um “Nhennhem” (do tupi Nhehê ou nheeng, como registra Couto Magalhães em seu *Curso de Língua Tupi Viva ou Nhehengatu*), significando simplesmente “falar”. Rosa cunha mesmo, em abono dessa linha de interpretação, o verbo “nheengar” (“...em noite de lua incerta ele

---

<sup>44</sup> No conto percebi que a palavra “Nhem” aparece 46 vezes, algumas parece se refere à questionamentos do onçeiro ao visitante. Outras vezes aparece no sentido vocalizado para demonstrar o “linguajar” da onça e outras parece ser uma pergunta retórica do próprio onçeiro ao visitante.

gritava bobagem, gritava, nheengava...”), de pura aclimação tupi, e juntando a “jaguetê” (tupinismo para onça) a terminação “nhennhén” (ou “nhem”), como se fora uma desinência verbal, forma palavras-montagem (“jaguahenhém”, “jaguanhém”) para exprimir o linguajar das onças (“Eh, ela rosneou e gostou, tornou a se esfregar em mim, mião-miã. Eh, ela falava comigo, jaguanhénhém, jaguanhém...”). (CAMPOS, 2006, p. 59-60).

A linguagem é percebida como a história sedimentada, pois carrega uma referência social que no conto se expressa pela fala dos povos indígenas. Este fato ocorre porque as obras de arte comunicam com o que está externo a elas, deste modo conseguem transmitir não só o sentido individual da língua que carregam, mas se abrem em um leque de possibilidades, tornando-as universais por meio de sua forma estética. Guimarães parece compreender este fato pois escreve mesclando elementos linguísticos dos povos originários do Brasil para enriquecer os sentidos que têm as palavras universalmente.

(...) estou buscando impossível, o infinito. E, além disso, quero escrever livros que depois de amanhã não deixem de ser legíveis. Por isso acrescentei à síntese existente a minha própria síntese, isto é, incluí em minha linguagem muitos outros elementos, para ter ainda mais possibilidade de expressão. (ROSA, 1991, p. 81).

Em outra parte do conto isso é mais evidente quando, além das palavras indígenas como “querembáua” (kyrimbaua ou Kyrimbá = forte, valente) “Cãuinhuara” (bebedor de cachaça), como aponta Rattes (2009, p. 154), ele acrescenta palavras arcaicas como “mecê” para deixar o leitor desconfortável quando este tenta posicionar o conto em um período determinado no tempo. Ou seja, o conto não segue datas cronológicas, não se submete à ação do tempo, mas se movimenta dentro deste tempo.

Adorno e Guimarães dialogam ao entenderem que a obra de arte se comunica com o leitor por meio da referência social que carrega. Guimarães consegue o enriquecimento das palavras com elementos da própria língua. Na literatura, a obra não só consegue alcançar o sentido individual da sociedade, mas também nos apresenta as expressões, emoções e as experiências individuais que são transmitidas por meio da forma estética e garantem sua participação com o universal da arte. As obras estão mediadas pela sociedade desde tempos imemoriais (ADORNO, p. 302, 2004), e por isso carregam a possibilidade de alterar-se com o tempo, comunicando assim sua liberdade.

A obra em seu sentido constelacional não busca fornecer os conceitos ou uma totalidade fixa das coisas, mas busca distensionar os conceitos fechados para que o leitor encontre a possibilidade para uma abertura crítica e reflexiva. Segundo Adorno (2004, p. 255) a constelação, por portar o *dever* da obra, garante sua relação com a história, porém não se vincula a ela, não está submetida às imposições temporais e dessa forma não há a garantia de que as coisas sejam estáticas. Como Guimarães destaca, “a vida é uma corrente contínua e a palavra também deve evoluir constantemente” (ROSA, 1991, p. 83). No conto isso está bem delineado quando percebemos, além da atemporalidade já comentada anteriormente, a capacidade que extrai do leitor um interessante diálogo junto à obra. A cada leitura surge um novo entendimento que antes não fora contemplado. O conto se transforma, se revela aos olhos do leitor, cada contato é um contato de transformação, de evolução. Para Guimarães este processo é sua maneira de alcançar, por meio da escrita, as possibilidades comunicativas da obra, pois segundo ele, sua escrita viaja no infinito, “escrevendo, descubro sempre um novo pedaço do infinito. Vivo no infinito” (ROSA, 1991, p. 72). E para o infinito nada pode ser demarcado.

Outro aspecto importante do conto pode ser percebido por meio da constelação. A constelação nos remete à possibilidade de expressão do não-idêntico da obra, mas é onde o próprio significado da obra está. No conto, o narrador, homem solitário em busca de identificação social realiza tentativas de encontrar aceitação na família da mãe, que aparentemente o rejeita por ser mestiço, filho de homem branco. Passa uma parte da vida com o pai e com uma sociedade branca que o rejeita por ter traços indígenas e encontra, na habilidade de matar onça, a aceitação para convívio em sociedade.

Sou muito caçador de onça. Vim pra aqui pra caçar onça, só pra mor de caçar onça. Nhô Nhuão Guede me trouxe pra cá. Me pagava. Eu ganhava o couro, ganhava dinheiro por onça que eu matava. Dinheiro bom: glim-glim... Só eu é que sabia caçar onça. Por isso Nhô Nhuão Guede me mandou ficar aqui, mor de desonçar este mundo todo. Anhum, sozinho, mesmo... Araã... (ROSA, 1985, p. 163).

Mesmo encontrando alguma aceitação social ele é levado para “desonçar” o sertão dos gerais e vive boa parte do tempo, sozinho. “Me deixou aqui sozinho, eu nhum, sozinho de não poder falar sem escutar... Sozinho, o

tempo todo.” (ROSA, 1985, p. 187). Em sua solidão ele acaba encontrando uma forma de sobreviver mimetizando-se gradativamente em onça, animal temido pelos seres humanos e adorado pela comunidade indígena da mãe, “Péua, minha mãe, gentio Tacunapéua, muito longe daqui.” (ROSA, 1985, p.180). Seria possível que esta aproximação com a comunidade da mãe e a transformação em homem-onça fosse pelo motivo de que a comunidade indígena, a qual passou alguns anos de sua vida, ser herdeira da antiga comunidade adoradora do jaguar-solar. A cultura indígena dos adoradores do Jaguar Solar deu origem ao povo-jaguar figuras antropomórficas cujo rosto humano se mistura aos traços felinos, como aponta Galvão (2008, p. 12). A representação destes povos pode ser vista em figuras nas pedras da região de La Venta no atual México.

(...) boca arreganhada, caninos salientes, olhos repuxados, nariz achatado e sobrancelhas flamíferas. Esse povo tem no jaguar o seu ancestral; nasceram da cópula entre uma mulher e um jaguar, de que resultou um bebê-jaguar. (GALVÃO, 2008, p. 12).

A identificação do narrador com a mãe indígena atrai para o narrador alguns costumes e traços que preservam sua forte relação com os primórdios da humanidade em que os seres humanos conviviam de forma harmônica com a natureza. E isso pode ser percebido quando o narrador preserva sua crença em alguns atos míticos, “Ói, se eu quero eu risco dois redondos no chão – pra ser seus olhos de mecê – depois piso em riba, cê dorme de repente...” (ROSA, 1985, p. 176). Em diversas passagens do conto ele lamenta sua condição de “tigreiro”, matador de onça e lamenta sua solidão naquele sertão dos gerais.

Me deixaram aqui sozinho, eu nhum. Me deixaram pra trabalhar de matar de tigreiro. Não deviam. (...) Quando vim pra aqui, vim ficar sozinho. Sozinho é ruim, a gente fica muito judiado. (...) (ROSA, 1985, p.168).

Pela solidão que o cerca e pela condição que o narrador vive desperta nele um sentimento de arrependimento por ter matado tantas onças. Tal sentimento pode ter sido causado pelo “abandono” social que sofreu, resultando assim na raiva e consequentemente nos assassinatos de seres humanos.

Aí, eu quisesse, podia matar. Quis não. Como é que ia querer matar Maria-Maria? Também, eu nesse tempo eu já tava triste, triste, eu aqui sozinho, eu nhum, e mais triste e caipora de ter

matado onças, eu tava até amorviado. Dês que esse dia, matei mais nennhuma não. (ROSA, 1985, p.175).

Devido à convivência com a vida selvagem local o narrador percebe a natureza ao seu redor e vê na onça Maria-Maria um reflexo de sua mãe cuidadosa. Seu vasto conhecimento sobre as onças torna-se a referência para encontrarmos a constelação adorniana, em que os conceitos se incorporam aos modos de ser do próprio pensamento, conforme expõe Neves (2006, p.132), ou seja, todo o conhecimento adquirido naquele local o narrador transforma em narrativa, suas histórias são a realização de uma ideia manifestada pelos fenômenos sociais, segundo Buck Morss (1981, p. 213). Desse modo a transformação do narrador em onça não pode ser entendida como fato isolado, mas seria como uma constelação de sentidos no conto. Em uma visão particular, ao ser onça o narrador atrairia para si o devido reconhecimento, pertencimento, respeito e liberdade.

Outro destaque importante é o ato de contar histórias, ato feito pelo próprio narrador, provavelmente a pedido do visitante que o indaga insistentemente sobre sua vida, sobre as onças e o sertão que vive. O narrador fala sobre o que quer e direcionando a conversa, narra somente aquilo que deseja, “(...) Se eu contar mais, cê dorme, será?” (ROSA, 1985, p. 179). A artimanha de narrar para entreter o visitante tem uma intenção perigosa, e é o único alibi do visitante para manter-se vivo antes do amanhecer. No decorrer da narrativa percebe-se a semelhança do conto com a personagem Sherazade, que conta histórias para continuar viva. Em *Meu tio o laualetê* o visitante ouve a história para continuar vivo.

Se todas as personagens não cessam de contar histórias, é que esse ato recebeu a suprema consagração: contar é igual a viver. O exemplo mais evidente é o de Sherazade ela própria, que vive unicamente na medida em que pode continuar a contar...(TODOROV, 2006, p. 127).

O narrar roseano do conto é um processo constelativo que se relaciona ao fenômeno de narrar histórias. O narrador permite que todos participem da experiência narrada, tão valiosa para o protagonista, tão valiosa para Guimarães. Palavras que segundo Coelho (1991, p. 259) vão além da camada epidérmica do simples deleite, mas alcança sua significação mais profunda, identificando a

palavra e o ato. Compromisso que tece o leitor de decifrar cuidadosamente a linguagem simbólica que exige uma decifração cuidadosa.

A linguagem que vem repleta de significações também comunica por meio da forma estética. A forma estética é expressa, no conto de Guimarães, por meio das experiências individuais e sociais que o leitor pode perceber quando toma contato com a obra. O autor nos possibilita participar do conto por meio da própria construção de significados perante as falas do narrador, “Esturra – urra de engrossar a goela e afundar os vazios... *Urrurru-rrrurru...* Troveja até. Tudo treme” (ROSA, 1985, p. 164). O curioso que a forma estética não é representada apenas pelo que está escrito, mas se apresenta nas pontuações, exclamações e reticências do autor, recursos muito utilizados por ele para dar maior impressão de imersão do próprio leitor em sua narrativa. Exige-se do leitor uma participação ativa no processo de significação do conto.

Escuto com a orelha no chão. Cavalo correndo, popóre... Sei acompanhar rastro. Ti... agora não, adianta não, aqui é muito lugaroso. (ROSA, 1985, p. 161).

A atividade participativa do leitor é perceber o esforço que a onça faz para rosnar, é ampliar o som de seu rosnado pelo tremor que este provoca, é perceber que o “*popóre*” é o som mimetizado do cavalo ao trotar por aquele espaço “lugaroso”, espaçoso, com muita terra. Local que é descrito pelo narrador em outros trechos do conto e indicam o local de onde narra suas histórias, “Aqui não vem ninguém, é muito custoso. Muito dilatado, pra vir gente” (ROSA, 1985, p. 166). Pode-se entender que diante da habilidade do narrador de escutar os galopes de cavalos, “*popóre*”, colocando apenas a orelha no chão, o visitante se ilumina pela esperança de que o narrador possa ajudá-lo na procura pelo seu cavalo que se perdeu naquela noite. Porém o narrador se recusa e ainda lança uma ameaça implícita ao visitante que só vamos compreendê-la se seguirmos com a leitura do conto.

Onça tá comendo aqueles... Cê fica triste? É minha culpa não; é culpa minha algum? Fica triste não. (...) Mas, esses, onça já comeu, atíuca! Cavalo chegou perto do mato, tá comido... Os macacos gritaram – então onça tá pegando... (ROSA, 1985, p. 161).

Ao destacar o tamanho do local, “é muito custoso, muito dilatado” o narrador parece jogar com o significado metafórico do sentido das palavras para assumir a distância em relação ao visitante. Distância esta que não é apenas geográfica, mas de estrato social. O visitante, homem rico e com instrução, homem civilizado que está diante do narrador, que também é onça e vive na natureza, em “rancho sem paredes” (ROSA, 1985, p. 182), sem fronteiras, sem vínculos e sem nome. O narrador sempre reafirma seu lugar que é aquele próximo aos bichos, à natureza, à terra espaço onde não há fronteiras, “Mecê é homem bonito, tão rico (...) Mecê não gosta. É cachaça suja de pobre... (ROSA, 1985, p.161). É lugar dos gerais, mundo muito grande e solitário, onde não há ninguém, “aqui, roda a roda, só tem eu e onça” (ROSA, 1985, p. 168).

A imersão do leitor no conto é tão significativa que constitui um diálogo presente na obra, pois sem o leitor a narrativa ficaria, por exemplo, sem as respostas do visitante, respostas estas que são construídas pelo imaginário do próprio leitor. Ao passo que a leitura evolui o leitor acaba envolvendo-se, adaptando-se, sem ao menos perceber que passa a ser um agente ativo no processo de construção e comunicação da obra. A forma estética está organizada dentro do texto a fim de possibilitar a criação e a participação do leitor, ela é um veículo de transformação. Forma e conteúdo para Adorno, como descrito anteriormente, formam um conjunto significativo na obra. A forma como as sensações e o conteúdo literário na poética de Guimarães são grandes detalhes que não podem ser medidos ou mediados por qualquer operação lógica. O próprio Guimarães descreve o valor que atribui à suas obras.

(...) nos meus livros (onde nada é gratuito, disponível, nem inútil), tem importância, pelo menos igual ao do sentido da estória, se é que não muito mais: a poética ou poeticidade da forma, tanto a “sensação” mágica, visual, das palavras, quanto a “eficácia sonora” delas; e mais as alterações viventes do ritmo, a música subjacente, as fórmulas-esqueletos das frases – transmitindo ao subconsciente vibrações emotivas subtis. (ROSA, 09/02/1965)<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> As citações que contêm a data como esta faz parte de um artigo publicado por Edna Nascimento e que está devidamente referenciada no final deste trabalho. Os estudos de Edna Nascimento, pesquisadora oficializada pelo IEB (Instituto Estudos Brasileiros – Universidade de São Paulo – Fundo João Guimarães Rosa), juntamente com as pesquisadoras Lenira Marques Covizzi, Iná Valéria Rodrigues Verlangieri e Cecília Lara se relaciona ao levantamento, catalogação e organização de aproximadamente 950 correspondências de Guimarães Rosa entre os períodos 1944-1969.



A obra autêntica possui a liberdade em seu *dever* e por isso não está disponível aos valores de mercado nem mesmo pode ser quantificável numericamente, não está disponível ao leitor como fórmulas prontas e acabadas, mas alcança o leitor a fim de que este experimente a comunhão, a troca, o diálogo com o que ela não expõe abertamente.

Essa transmissão de sentimentos, emoções e sensações correspondem ao diálogo que as obras fazem com seu interlocutor. Elas possibilitam o contato com a verdade que está na obra alcançando ainda a liberdade de pensamento do leitor. A forma estética será possível por conter os impulsos miméticos do autor bem como a possibilidade de se manifestar por meio desta forma. Ou seja, quando o narrador do conto nos surpreende com a suas emoções, seus medos, e sua expressividade, ele nos proporciona o contato com um mundo antes inacessível, um mundo que ganha formas e se transforma por meio da leitura que o indivíduo faz. Além da linguagem nova que vai se modificando, oferecendo novos significados aos sentimentos e aos objetos, os impulsos miméticos ainda podem ser rastreáveis até aos objetos empíricos aos quais correspondem. Estes impulsos podem ser percebidos em diversos trechos como, as ameaças implícitas do narrador, as mentiras com ar irônico, sua finalidade frente ao visitante e a transformação (ou não) do narrador em onça no final do conto. Com ar irônico e ameaçador ele se expõe, “(...) Antes, de primeiro, eu gostava de gente. Agora eu gosto é só de onça” (ROSA, 1985, p. 169). O narrador ainda destaca suas habilidades, muito parecidas com as habilidades das onças, habilidades utilizadas para ganhar vantagem frente ao visitante e ameaçá-lo indiretamente.

Suaçurana pula pra riba de árvore; pintada não pula, não: pintada sobe direito, que nem gato. Mecê já viu? Eh, eh, eu trepo em árvore, tocaio. Eu, sim. Espiar de lá de riba é melhor. Ninguém não vê que eu tou vendo... Escorregar no chão, pra vir perto da caça, eu aprendi melhor foi com onça. Tão devagarim, que a gente mesmo não abala que tá avançando do lugar... Todo movimento da caça a gente tem que aprender. Eu sei como é que mecê mexe mão, que cê olha pra baixo ou pra riba, já sei quanto tempo mecê leva pra pular, se carecer. Sei em que perna primeiro é que mecê levanta... (ROSA, 1985, p. 171-172).

Não há literatura sem a vida que se expressa pela linguagem. Vida e linguagem são a mesma coisa segundo Guimarães (1991, p. 83), a linguagem é o

espelho do próprio ser e por isso mantém sua relação com os impulsos miméticos contidos na obra. Estes impulsos têm sua essência nos primórdios da história humana, transmitem de forma não-idêntica a verdade da obra. Percebemos que a luta entre o narrador e a onça apresenta, de modo não-idêntico, não a luta em si, mas um rito de passagem, em que o ato de ter vencido a onça permite a ele a afirmação de sua identidade, ou seja, tornar-se um onceiro. A batalha ganha lhe confere também o reconhecimento de suas habilidades, coragem e o respeito perante outros caçadores, e agora diante do visitante, o narrador transforma-se em uma espécie de herói. A luta ocorre entre o narrador e a onça “pinima malha-larga”, a briga não é a realidade empírica, mas pretende amoldar-se ao nosso entendimento. Chama a atenção do leitor que pode sentir a confusão psicológica daqueles que procuram uma identidade dentro da sociedade.

Pinima me viu, abraçou comigo, eu fiquei por baixo dela, misturados. Hum, o couro dela é custoso pra se firmar, escorrega, que nem sabão, pepêgo de quiabo, destremece a tôrto e a direito, feito cobra mesmo, eh, cobra... Ela queria me estraçalhar, mas já tava cansada, tinha gastado muito sangue. Segurei a boca da bicha, ela podia mais morder não. Unhou meu peito, desta banda de cá tenho mais maminha não. Foi com três mãos! Rachou meu braço, minhas costas, morreu agarrada comigo, das facadas que já tinham dado, derramou o sangue todo... Manhuaçá de onça! Tinha babado em minha cabeça, cabelo meu ficou fedendo aquela catinga, muitos dias, muitos dias... (ROSA, 1985, p. 173).

As palavras usadas são o não-idêntico da obra e desencadeiam no leitor um desconforto criativo nos empurrando para o contato com a verdade que está contida. Temos que nos ajustar à sua fala, aos seus modos. A obra não se compromete em oferecer respostas ou uma compreensão simples, mas busca apenas fluir em sua capacidade de transformar, de dialogar, construir um *devenir* significativo com a verdade. Esta capacidade da obra não está no sentido direto da linguagem, e como podemos ver, está na sua transformação de significados e possibilidades. É como descreve Coutinho sobre a arte literária de Guimarães, sua escrita não obedece a uma lógica descritiva de linguagem científica.

A variedade de significados potenciais que uma palavra contém é o que caracteriza a linguagem poética. A linguagem científica é exclusivamente denotativa, enquanto a poética é basicamente conotativa. Na linguagem científica, a palavra não existe por si só; é apenas um instrumento para a comunicação que deve ser o mais objetivo possível. (...) Na linguagem poética, a palavra não é um meio, mas um fim em si mesmo. Ela deve transcender o

conceito sugerindo muito mais do que basicamente significa. (COUTINHO, 1991, p. 204).

Coutinho (1991), ao analisar a obra de Guimarães percebe que o autor altera o significado conceitual das palavras para que elas chamem atenção do leitor, tão acostumado com a palavra corrente. Amoldar-se ao significado da obra, buscar seu sentido selvagem, como descreve Guimarães (1965), ou seja, isto significa estar aberto ao verdadeiro significado da obra. O próprio Guimarães escreve em carta à sua tradutora norte-americana Harriet de Onís.

Quando a gente repete, muitas vezes, uma palavra, ela se desprende de seu significado – isto é, perde a sua “domesticidade”, volta a ser “selvagem” - passando a ser, para nós, para quem a diz tão repetida, um estranho “objeto” sonoro. (ROSA, 09/02/1965).

O autor cria possibilidades dentro do próprio sistema da língua, tais possibilidades estão latentes em um *devir* e só irão produzir significados por meio do contato que faz com o leitor atento. É como se a leitura do conto fosse feita repetidas vezes, até se tornar estranha ao leitor. Porém, no conto ora estudado, este “estranhamento linguístico” ocorre desde as primeiras palavras, “Hum? Eh-eh... É. Nhor sim. ã-hã, quer entrar, pode entrar... Hum, hum” (ROSA, 1985, p. 160).

Os impulsos miméticos causam o estranhamento na obra, geram uma confusão e desacerto no momento em que as palavras, compondo a história do conto, estabelecem contato com o leitor. O encontro que o narrador faz com a onça Maria-Maria é um destes estranhamentos. Para Adorno (2004, p. 152) estes impulsos carregam a aparência na arte, isso porque o encontro não revela, ou seja, ele não descreve um encontro amoroso simples, mas nos amolda ao caráter construtivo de resolução de seus enigmas. A obra sempre tem mais para dizer, para significar seu *devir*, ela não pretende oferecer um significado pronto para seu leitor, ou mesmo indica o caminho para revelação aquilo que está oculto, mas sempre está fechada, porém pronta para dialogar com seu leitor.

Coutinho (1991) analisa que as palavras alcançam seu verdadeiro significado após o poeta lapidá-la, buscar no estranhamento original da própria palavra, falada e escrita, sua expressividade original. O uso corrente de uma palavra lida sem a devida atenção faz com que o leitor acabe por se desligar de

seu significado e sentido original e, portanto, este significado passa a ser apenas um conceito.

O processo de evolução da linguagem tem demonstrado que as palavras começam sendo poéticas, e acabam como puros conceitos. Quando os significados poéticos das palavras, após serem revelados pelos artistas, entram no âmbito da linguagem corrente, eles se desgastam com o uso e tornam-se puros significados conceituais. A missão do poeta é, então, revitalizar a palavra, fazê-la recobrar a sua expressividade originária. (COUTINHO, 1991, p. 204).

A linguagem fala ao individual, mas não expressa somente aquilo que é apresentado ao leitor, vai mais longe, amplia nossos sentidos em relação as descrições do texto. O escritor não inventa palavras, conforme destaca Coutinho (1991, 204), não cria uma nova língua, mas explora as possibilidades latentes dentro do sistema linguístico, ele confere existência a algo completamente existente em potencial. Quando no conto o narrador confere movimento ao pulo da onça - “É um pulo e um despulo. Orelha dela repinica, cataca, um estalinho, feito chuva de pedra” (ROSA, 1985, p. 167), ele não só opera por meio do signo que constrói, desconstrói e reconstrói pelo sentido da palavra, mas também opera pela reflexão que causa nos momentos da leitura. Das palavras puras, lapida novos sentidos e sentimentos no leitor. Muitas vezes, uma única palavra pode explodir em significados. O efeito de “despulo” sugere numa interpretação particular, que a onça está pronta para um novo pulo, ela pula de volta para novamente pular. As orelhas da onça repinicom, ou seja, elas têm movimento quando estão próximas de quem vai atacar, quando o animal está atento. A palavra “repinica” ainda é repetida com um sentido aproximado no conto *O recado do morro* em *No Urubuquaquá, no Pinhém* – “Ah, quem batia, sabia: tantoava em repique e repinico, muito claro no bimbvalho” (ROSA, 2001, p. 50). A palavra dá sentido de proximidade, dá apoio ao ritmo do badalar do sino, já com a onça o efeito é misterioso, perigoso e serve de alerta para aquele que será surpreendido por ela.

Os impulsos miméticos ainda podem ser encontrados no próprio Guimarães enquanto escritor, na narrativa do conto por meio de seu personagem, como também no próprio leitor da obra.

Primeira que eu vi e não matei, foi Maria-Maria. Dormi no mato, aqui mesmo perto, na beira de um foguinho que eu fiz. De madrugada, eu tava dormindo. Ela veio. Ela me acordou, tava me cheirando. Vi aqueles olhos bonitos, olho amarelo, com as pintinhas pretas bubuiando bom, adonde aquela luz... Aí eu fingi que tava morto, podia fazer nada não. Ela me cheirou, cheira cheirando, pata suspendida, pensei que tava percurando meu pescoço. Urucuera piou, sapo tava, tava, bichos do mato, aí eu escutando, toda a vida... Mexi não. Era um lugar fofo agradável, eu deitado no alecrinzinho. Fogo tinha apagado, mas ainda quentava calor de borralho. (ROSA, 1985, p. 173-174).

Na descrição feita pelo narrador podemos perceber o conforto e a intimidade que descreve o encontro com a onça Maria-Maria. Na vigília do sono, quando estamos em estado mais frágil nos encontramos na intimidade de nosso ser. O impulso mimético salta no instante em que o autor descreve o estado do narrador, no leito de um “alecrinzinho agradável”, este fato retorna para o estado de natureza o qual um dia o indivíduo pertenceu. Um estado em que o ser humano convivia de forma harmoniosa com a natureza escutava os “bichos do mato e toda a vida”. Este sentimento é compartilhado com o leitor que atrai para si a sensação que é compartilhada pelo narrador. Os impulsos miméticos carregam a forma estética como experiência individual humana e buscam alcançar a universalidade por meio do *devenir* da obra e por isso as formas estéticas se tornam tão perceptíveis.

(...) a objetivação da expressão, que coincide com a arte, necessita do sujeito que a produz e a explora (dito de forma burguesa) suas próprias emoções miméticas. A arte é expressiva quando fala, mediando subjetivamente, algo objetivo: a tristeza, a energia, o desejo. A expressão é o rosto lamentoso das obras. As obras mostram este rosto a quem responde ao seu olhar (...)<sup>46</sup>. (ADORNO, 2004, p. 153).

O leitor amolda-se às narrativas, experimenta algo em particular que pode ser experienciado por aquele que entra em contato com a obra. A obra guardará estes momentos que irão ultrapassar seu tempo e podem alcançar também no futuro a sua possibilidade interpretativa. Guimarães com grande maestria explora

---

<sup>46</sup> (...) la objetivación de la expresión, que coincide con el arte, necesita del sujeto que la produce y explota (dicho a la manera burguesa) sus propias emociones miméticas. El arte es expresivo donde desde él habla, mediado subjetivamente, algo objetivo: la tristeza, la energía, el anhelo. La expresión es el rostro lamentoso de las obras. Las obras muestran este rostro a quien responde a su mirada (...).

essa possibilidade da obra, sua dinâmica é induzir o leitor ao processo de reflexão, de comunhão artística.

(...) a linguagem corrente era incapaz de representar a realidade em sua dinâmica e seus estratos mais profundos por achar-se cristalizada em uma série de clichês e fórmulas feitas, que só transmitiam “rotinas e não ideias” Guimarães Rosa rompe peremptoriamente com o automatismo dessa linguagem, e, ao explorar as diversas possibilidades latentes no signo linguístico, o “ileso gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido”, constrói narrativas de maneira altamente poética, penetrando através das aparências até o miolo das coisas, e induzindo o leitor a um processo de reflexão que é só a verdadeira arte tem poder de propiciar. (COUTINHO, 1991, p. 13).

Um apontamento interessante feito por Calobrezi (2001) está no momento em que o narrador busca significar o sentimento que desenvolve pela onça Maria-Maria. Onça que, segundo estudos de Calobrezi (2001, p. 63) desempenha no narrador um sentimento confuso, ora sexual ora maternal. A autora percebe que o contato do mestiço com a onça é de completa entrega. O mestiço abandona-se, entrega-se ao outro quando percebe seu reflexo nos olhos do felino, como se o olhar do outro fosse a sustentação do seu próprio olhar, ou mesmo a procura pela afirmação de que seriam da mesma espécie. Outra relação interessante feita por Calobrezi é a relação afetuosa que o onceiro diz sentir pela mãe, que curiosamente tem o mesmo nome que o mestiço deu a sua onça preferida Maria-Maria, “Mãe minha chamava Mar’lara Maria, bugra. (...) Mãe boa, bonita, me dava comida, me dava de comer muito bom, muito, montão” (ROSA, 1985, p. 180). Tal relação é percebida como um ato incestuoso na visão freudiana<sup>47</sup> apontado por Calobrezi.

A fixação materna sugere certa propensão incestuosa da parte dele. Desloca seu sentimento (socialmente proibido) pela mãe – seu exclusivo objeto de amor desde a infância – para a onça Maria-Maria, a qual curiosamente chama pelo nome da outra: *Mar’lara Maria* – um misto de tupi e português, cuja decomposição admite que seja interpretado como “Senhora Maria-Maria” ou “Dona Maria-Maria”, em que “é perfeitamente legível o nome de Maria-ra/Maria”. (CALOBREZI, 2001, p. 62-63).

---

<sup>47</sup> Edna Tarabori Calobrezi, no livro *Morte e Alteridade em Estas Estórias* faz um estudo minucioso dos contos póstumos publicados no livro *Estas Estórias*. Calobrezi analisa os contos de Guimarães levando em consideração os temas da alteridade e da morte. Apoiando-se na psicanálise de Freud encontra nos personagens as manifestações conscientes e inconscientes do jogo e do enigma, aspectos fundamentais que mantém o leitor encantado, capturado pela comunhão com a obra.

O não-idêntico na arte, ou seja, aquilo que a arte busca expressar e não o faz de modo explícito mas de modo dialógico com seu interlocutor, se manifesta no conto no momento em que há uma adaptação do leitor à obra proporcionando ao mesmo a possibilidade de decifrar seu enigma. O impulso mimético, imanente à obra, não está expresso abertamente, mas está, como o próprio Guimarães diz, “oculto sob montanhas de cinzas” (ROSA, 1991, p. 83). O papel do escritor é limpá-lo, trazer para perto do leitor seu sentido e encontrar nele o significado verdadeiro da obra. É trazer ou mesmo devolver a conotação emocional que carrega a palavra, como aponta Coutinho (1991, p. 204). Em uma obra onde há palavras acostumadas, significados impressos de modo descuidado, resultados esperados ou mesmo palavras correntes no vocábulo sem a atenção para seu significado, acabam se desviando da autonomia do raciocínio.

“(...) o que chamamos hoje linguagem corrente é um monstro morto. A língua serve para expressar ideias, mas a linguagem corrente expressa apenas clichês e não ideias” (ROSA, 1991, p. 88).

Os impulsos não podem ser direcionados pelo autor, mas devem ser sentidos pelo leitor da obra. O conto repousa na possibilidade interpretativa, seus impulsos miméticos podem ser experimentados caso o leitor esteja aberto à sua narrativa, como um abandonar-se à obra, no entendimento de Adorno (2003, p. 68). A obra convida o leitor a partilhar de seu mundo, repleto de significado e emoções, em que animais, plantas, pessoas coexistem, onde os elementos regionais se tornam universais. Será na obra que encontraremos a transformação, os absurdos e a criação, afinal, como descreve Guimarães, “a vida, a morte, tudo é, no fundo paradoxo. Os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras” (ROSA, 1991, p. 68). Neste mundo de imagens, sons e significados é possível encontrar um homem que se transforma em onça, um felino que sente vergonha quando erra a presa, onça que pensa racionalmente em suas ações, onças com nomes e sentimentos. Estes são alguns dos absurdos em Guimarães Rosa, humanizar a natureza ou deixar-se levar por ela, é o despertar da consciência, como pontua o próprio Guimarães, “como escritor, não posso seguir a receita de Hollywood, segundo a qual é

preciso sempre orientar-se pelo limite mais baixo do entendimento” (ROSA, 1991, p. 86). Um despertar que busca encontrar a verdade e a autonomia da arte decifrando seus enigmas.

Como visto anteriormente os impulsos miméticos mantêm relação com a produção de sentidos da obra por meio do não-idêntico. Estes impulsos também dialogam com a refração estética, uma vez que esta se manifesta na obra por meio da não-comunicação do objeto. A comunicação da obra com seu interlocutor se faz pela refração.

A refração estética é a relação existente entre a arte e sociedade. Essa relação proporciona à arte autonomia e liberdade.

(...) o teor [*Gehalt*] de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. (...) o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano. (ADORNO, 2003, p. 66).

A partir deste entendimento a arte também apresenta o teor social que carrega em si. A sociedade tomada como contraditória aparecerá na obra como um *todo* social, como esclarece Adorno (2003, p. 67). Porém, como adverte o autor, os conceitos devem ser trazidos para a obra amparados pela análise imanente proporcionada pela filosofia, devem surgir da própria intuição que se faz da obra. No conto esta refração estética pode ser percebida nas histórias das mortes que o narrador causa ou provoca.

As mortes que aparecem nos trechos iniciais do conto, provocadas por doença - morreram “macios de doença” e os apelos à “verdade” que conta o narrador, preserva outra história e outra intenção do narrador.

Veredeiro morreu, mulher dele, as filhas, menino pequeno. Morreu tudo de doença. De verdade. Tou falando verdade!... (...)  
Veredeiro seo Rauremiro, bom homem, mas chamava a gente por assovio, feito cachorro. Sou cachorro, sou? Seo Rauremiro falava: — “Entra em quarto da gente não, fica pra lá, tu é bugre...” Seo Rauremiro conversava com preto Tiodoro, proseava. Me dava comida, mas não conversava comigo não. Saí de lá com uma raiva, mas raiva, de todos: de seo Rauremiro, mulher dele, as filhas, menino pequeno... (...)



Eh, depois, não sei, não: acordei — eu tava na casa do veredeiro, era de manhã cedinho. Eu tava em barro de sangue, unhas todas vermelhas de sangue. Veredeiro tava mordido morto, mulher do veredeiro, as filhas, menino pequeno... (...) (ROSA, 1985, p. 166; 192; 196).

A nova comunicação que se estabelece a partir desta narrativa pode ser entendida como um momento de transformação de produção de significados na obra. É como se um feixe de luz atravessasse o trecho acima iluminando o que antes estava obscurecido, refratando assim uma multiplicidade possível de significados. Em uma visão particular, o narrador sente raiva daqueles que um dia o desprezaram, o preconceito sentido principalmente pelos homens brancos, gera motivos para desencadear uma série de mortes. A maior tristeza sofrida por ele é a solidão, provocada também pela sociedade que o marginaliza. É possível ter esta compreensão a partir de diversos trechos como já analisado acima.

Aquele Pedro Pampolino disse que eu não prestava. Tiaguim falou que eu era mole, mole, membeca. Matei montão de onça. Nhô Nhuão Guede trouxe eu pr'aqui, ninguém não queria me deixar trabalhar junto com outros... Por causa que eu não prestava. Só ficar aqui sozinho, o tempo todo. Prestava mesmo não, sabia trabalhar direito não, não gostava. Sabia só matar onça. Ah, não devia! Ninguém não queria me ver, gostavam de mim não, todo o mundo me xingando. Maria-Maria veio, veio. Então eu ia matar Maria-Maria? Como é que eu podia? Podia matar onça nenhuma não, onça parente meu, tava triste de ter matado... (ROSA, 1985, p. 187).

Determinar o conteúdo estético, ou seja, sua refração estética, “requer, sem dúvida, não só o saber da obra de arte por dentro, como também o da sociedade fora dela” (ADORNO, 2003, p. 68). Neste sentido, ao analisar o conto de Guimarães devemos ter o cuidado necessário para que a análise seja feita a partir dos elementos sociais que a obra nos proporciona quando tomamos contato com ela. E o que temos no conto é um homem solitário, que devido ao preconceito que sofre nos grupos sociais brancos ou mesmo indígenas, preconceitos ainda existentes em nossa sociedade atual, reage com violência após perceber-se diferente das pessoas com quem já conviveu. Mesmo consciente dos preconceitos que sofre o narrador parece se reconhecer como indígena por guardar boas lembranças de quando convivia com a mãe. E será a onça Maria-Maria, reflexo da lembrança da mãe, que o impedirá de matar onças.

“Mãe minha bugra, boa, boa pra mim, mesmo que onça com os filhotes delas, jaguaraím” (ROSA, 1985, p. 186). Demonstra em diversos trechos seu arrependimento por ter matado onças, “Oh ho! Oh ho! Tou amaldiçoando, tou desgraçando, porque matei tanta onça, por que é que eu fiz isso?!” (ROSA, 1985, p.169).

Seus traços indígenas podem ser notados nos momentos em que expõe, por exemplo, sua preferência de dormir em rede, a cura pelas ervas encontradas no mato, sua mudança de local quando a comida acaba, seus rituais míticos, as trocas que propõe ao visitante, e ainda se expressa utilizando a mistura da língua tupi com a linguagem arcaica, como visto anteriormente.

Macuncôzo vai virando onça à medida que vai conversando; ele vai virando onça na língua. A linguagem dele vai se oncizando, o que é indicado pela invasão progressiva de seu discurso por palavras, frases, interjeições em tupi-guarani, como se sua fala fosse se desencapando, desnudando suas raízes tupi; no final, ela vira um grunhido de onça – a raiz funde-se com o chão. (CASTRO, 2008, p. 247).

O processo de transformação de identidade leva-o a delirar com palavras e pensamentos. A construção da narrativa é feita em torno da onça, intitulada parente do narrador. Para além das atitudes e demonstrações de afetividade para com as onças locais, o narrador elege seus parentes, “parente meu é onça- preta e a pintada...” (ROSA, 1985, p. 175). Segundo Galvão (2008, p. 21), as onças guardam essa importância para o narrador devido à sua figura mítica do Jaguar solar associado ao sol e ao fogo. Os habitantes da América formaram uma cultura milenar e muitos povos originários tinham uma relação muito próxima com felinos, incluindo-os em lendárias histórias sagradas, relacionando-os com homens e divindades. Na região do atual México, pode-se atualmente visualizar o culto ao jaguar, que, segundo Galvão (2008, p. 12), representa uma figura antropomórfica do povo-jaguar.

As representações em pedras mostram umas figuras antropomórficas, cujos rostos misturam aos humanos os traços felinos: boca arreganhada, caninos salientes, olhos repuxados, nariz achatado e sobrancelhas flamíferas. Esse povo tem no jaguar o seu ancestral; nasceram da cópula entre uma mulher e um jaguar, de que resultou um bebê-jaguar” (GALVÃO, 2008, p. 12).

O tio, revelado irmão da mãe do narrador, é visto como uma figura paterna na cultura indígena. “Jaguetê tio meu, irmão de minha mãe, tutira... Meus parentes! Meus parentes!” (ROSA, 1985, p. 182). O processo de não-comunicação do conto se revela no momento da refração. As palavras revelam a verdade estética, ou seja, neste trecho acima, o narrador descreve que o irmão da mãe “*tutira*” é classificatório, pois como aponta Galvão (2008, p. 21), o parentesco tupi é matrilinear em que *tutira* significa tio irmão da mãe. Este fato representa no conto a identidade tupi em que os tios irmãos da mãe são como os pais. E ainda, o conto apresenta no próprio título esta indicação em que o tio do narrador é o lauaretê. Segundo Galvão, “O sufixo oposto a *-etê* é *-rana*, ou seja, à maneira de, que parece verdadeiro mas não é.” (GALVÃO, 2008, p.19), e podemos dizer que *lauara* (onça em tupi) + *eítê* (verdadeiro), significaria “onça verdadeira”, segundo estudos sobre o *Nhêengatu* (MIRANDA, 1942, p. 33;96)<sup>48</sup>. Outro estudo interessante e que vale mencionar, a título de futura pesquisa, é o fato de o narrador perceber-se como onça, mas também como indígena que mata pessoas. Este comportamento lembra, segundo Viveiros de Castro (2008, p. 128), o devir-animal de um índio, e mesmo um mestiço que vira índio. Um processo antropofágico em que o narrador se torna um jaguar como se fosse um ritual, ou seja, ele mata o jaguar para se tornar um deles. Os espíritos destas onças acabam acompanhando o narrador e assim ele mesmo se vê como uma onça, parente de todas elas.

A presença mais poderosa do indígena na literatura brasileira talvez seja esse personagem de “Meu tio, o lauaretê”, uma história sobre o que acontece quando alguém vira índio, mas que vira onça. Exagerando retoricamente, direi que o único índio de verdade que jamais apareceu na literatura brasileira foi esse mestiço de branco e índia de nome africanado, Macuncôzo. Um índio-onça traidor de seu povo-onça, como tantos índios que os brancos transformaram em predadores de índio. Ao mesmo tempo, o onheiro vive um remorso brutal, que o faz ser atraído, seduzido pelas onças, até virar onça ele próprio. O traidor atraído. Essa é uma história de índio. (CASTRO, 2008, p. 248).

---

<sup>48</sup> Os estudos sobre a língua tupi e Nhêengatu podem ser encontrados na Biblioteca Digital Curt Nimuendaju, incluindo estudos realizados por Vicente Chermont de Miranda em 1942 devidamente referenciados no final deste trabalho.

Em outros estudos, seguindo os escritos de Viveiros de Castro há ainda a possibilidade do conto ser visualizado numa perspectiva decolonial, ou seja, o narrador busca reestabelecer, dentro do sertão dos gerais, a natureza que fora invadida pelo homem branco colonizador. Estes estudos podem explorar profundamente todas as falas, intenções e perspectivas do conto e da época em que fora escrito, mapeando assim as possibilidades de uma obra autêntica como a de Guimarães Rosa.

A obra como um todo constitui o que Adorno chama de mônada (2004, p. 240), um centro de força que está fechado em si, mas que representa o que está fora dele, como visto anteriormente. A mônada está fechada, não possui janelas para imposições que estão fora dela, como o próprio Adorno aponta (2004, p. 240), mas também se revela para além da própria mônada, pois “o caráter monadológico é transcendente a elas (ADORNO, 2004, P. 20)<sup>49</sup>. Todo conto representa este centro de forças, bem como todas as características apontadas que constituem uma obra de arte autêntica. Em Adorno as obras carregam a verdade e revelam-se livres para constituírem-se em *devir*.

O conto *Meu tio o Iauaretê* deve ser visto como uma mônada, como um todo em que a cada página lida podemos vislumbrar os impulsos miméticos, a forma estética, a constelação e, sobretudo, o *devir* da obra. O conto, como visto, gera possibilidades de transcender o que está escrito, “a constituição monadológica das obras de arte remetem para além de si mesmas” (ADORNO, 2004, p. 240), formando um todo da obra. Será a obra de arte que carregará a possibilidade de verdade estética, que refrata uma sociedade vista como contraditória em si mesma. A atividade literária, como o conto estudado, transforma um tipo de realidade que busca alcançar o que está encoberto na sociedade por meio de seu transformar constante, da sua redescoberta interpretativa contínua. A obra só pode ser autêntica se permite a possibilidade da análise imanente feita por meio da filosofia.

Nenhuma obra de arte autêntica e nenhuma filosofia verdadeira jamais esgotaram seu sentido em si mesmas, em seu ser-em-si.

---

<sup>49</sup> (...) El carácter monadológico es transcendente a ellas (...).

Sempre estiveram relacionadas ao processo vital real da sociedade, do qual se separaram. (ADORNO, 1962, p. 4)<sup>50</sup>.

A arte comunica-se de modo particular sua vida e esta comunicação se transforma em possibilidade universal, qualquer tentativa de cristalizar seu conteúdo em conceitos está fadada ao fracasso e sua verdade acaba sendo perdida nesta tentativa. O conto de Guimarães dialoga com o leitor que faz emergir da análise imanente mecanismos dialógicos que oferecem condições para o leitor exercer um pensamento livre e uma reflexão filosófica sobre temas como a solidão, a linguagem, o simbolismo, entre outros temas que surgirão por meio da leitura e experiência do conto. Pelo uso da razão os indivíduos podem construir sua emancipação e sua liberdade pela obra de arte e para isso devem desnudarem-se à experiência artística. Nenhum leitor, como dirá Adorno (2017, p. 77), cheio de compreensão poderá compreender uma obra de arte. Mas compreenderá se este leitor estiver aberto, atento à decifração de seus enigmas, à verdade da obra que está desvinculada do artista que a compôs. Tal obra não emitirá juízos, e não pertence aos desejos do artista. Ela elabora uma racionalidade que será experimentada pelo leitor numa dimensão que transita no tempo e espaço num possível aberto, sempre.

E, portanto, como aponta Adorno (2003, p. 78), somente a filosofia é capaz de trazer à tona a verdade contida no enigma das obras de arte autênticas. Porém, como já discutido, a filosofia não detém a verdade absoluta e fechada deste saber, mas proporciona ao objeto a oportunidade de esclarecer, de expor, de dialogar com seu interlocutor proporcionado assim o desejo de liberdade, tanto da expressividade da obra quanto do pensamento de quem a contata.

#### 4- Considerações finais

---

<sup>50</sup> Ninguna auténtica obra de arte, ninguna verdadera filosofía se ha agotado nunca – ha agotado nunca su ser-en-sí – en sí misma. Siempre han estado en relación con el real proceso vital de la sociedad de la que se desprendieron.

Este trabalho buscou analisar a obra de arte literária de Guimarães Rosa – *Meu tio o Iauaretê*, iluminada pela leitura da principal obra de Theodor Adorno – *Teoria Estética*. A contribuição de Adorno para o entendimento de uma obra de arte, em especial o conto ora estudado, está no aprofundamento da análise que o autor faz buscando demonstrar que uma obra de arte autêntica se constitui em sua liberdade e carrega em si um conjunto de fatores sociais e que atravessam o tempo num constante *devir* interpretativo. A obra, por ser histórica, carrega em si a verdade e a possibilidade de revelar seus enigmas. A liberdade permitirá que a obra fale ao leitor visando a possibilidade crítica e dialógica, numa “conversa” que busque uma reflexão apurada e profunda do pensamento humano. A maneira como Adorno percebe uma obra de arte, bem como os conceitos aqui trabalhados, não pretendem ser um fim último da obra apontando maneiras de constituir ou perceber nela seu caráter autônomo. O trabalho se preocupa em indicar como o sujeito pode encontrar a verdade estética de um objeto artístico e como pode dialogar com ele a fim de resolver seus enigmas.

Apesar de Adorno, nas primeiras páginas de seu livro, parecer desacreditar na liberdade da arte, relatando sua incerteza numa sociedade que se torna menos humana, ele parece recobrar sua esperança à medida que escreve, pois, a arte autêntica pode surgir sempre que a necessidade da arte for sua não-necessidade, ou seja, quando ela for percebida livremente pelo autor, sem que este procure fundamentos ou atrele conceitos externos para explicá-la. A liberdade não é pré-determinada, a arte também não. A maior preocupação do autor é com a sistematização que ronda o objeto artístico, pois para ele a obra é viva e se movimenta, não pode sofrer um enquadramento que limita seu movimento na história. Adorno agarra-se à análise filosófica para livrar a obra da tendência sistêmica que tende a enquadrá-la. Com a filosofia o objeto artístico pode se entrelaçar às experiências na história social e fornecer ao sujeito o contato com seu conteúdo de verdade. Um conteúdo que vai além de seu próprio significado e alcança o efetivo exercício do pensamento filosófico.

O diálogo entre a Teoria Estética de Theodor Adorno e o conto de Guimarães Rosa nos permitiu perceber a relação existente entre objeto artístico e sujeito. Este contato transmite ao leitor a experiência enigmática de uma obra literária. No conto o enigma se apresenta por meio da linguagem do oniceiro, por

meio dela o narrador e a obra nos convidam à experiência construtiva, à forma estética, de pensar e sentir o ser humano nos limites do sentimento de solidão. Seu narrar é como um pedido para obter companhia ou mesmo um refúgio do estado solitário que se encontra. Em um local isolado do sertão, o narrador pode aprimorar suas habilidades ou se perder nelas. E quanto mais narra ao visitante mais fornece ao leitor a revelação de suas intenções e cada vez mais o leitor se aproxima da verdade que o enigma propõe revelar. Mesmo ao falar abertamente, o conto atinge uma linguagem que produz uma forma expressiva de não-identidade, ou seja, uma linguagem que não pode ser, a princípio, identificada. E será aqui que se insere a possibilidade filosófica de encontrar, no material artístico, a sua verdade que a princípio, está encoberta.

Ao tomar contato com a análise filosófica nós também experimentamos a refração estética, um processo de não-comunicação, que no conto está muito bem delineado pelas histórias narradas pelo personagem, como visto anteriormente. Abre-se um leque de possibilidades e o leitor experiencia novos e diferentes meios de conceber, por exemplo, a personalidade do narrador, ou mesmo suas intenções. A cada contato que o leitor faz com o conto este sofre um novo processo de libertação. Sua verdade não alcança a técnica, que tem por objetivo o domínio da forma estética, mas produz um novo significado no *devenir* artístico. Sua liberdade flui em direção a novos encontros com interpretações que a arte não revelou e assim segue, construindo e reconstruindo-se, reinventando significados em cada contato com seu leitor.

Como visto, a obra de Guimarães guarda a verdade e a liberdade no seu interior, esta verdade significa o próprio exercício do pensamento. Algo que só uma obra autêntica pode proporcionar. A liberdade constitui, para Adorno e Rosa, o elemento primordial de uma obra de arte. Ela nos convida ao exercício do pensamento filosófico, ela nos instiga descobrir uma nova forma de conceber a linguagem, fugir dos diferentes mecanismos de dominação e perceber que a obra diz, mas diz de uma maneira diferente. Ela busca no sujeito a cumplicidade para transformar a maneira como a arte é compreendida.

E assim transcende espaço e tempo, flui como o rio de Quintana e transborda em significados como os contos de Rosa. Não há como sair ileso de qualquer contato que fazemos, a arte se transforma e transforma o sujeito, nos

retira do comodismo caricaturado da verdade e nos coloca no caminho da história. Na obscuridade do enigma incorremos no pensamento reflexivo que deflagra novos caminhos na busca por soluções diante dos mistérios que a obra expõe. Experimentar a autonomia da arte seria capturar o instante em que esta brilha em significados. No abandono de nossos interesses, a luz da verdade surge. Uma luz que aflige, que perturba. Quanto mais próximas de sua autonomia, mais se tornam cruéis, descreve Adorno. Essa travessia, longa e tortuosa, é a possibilidade que o sujeito encontra para vivenciar a liberdade, significado de autonomia e pensamento crítico. A esperança do *devir* da obra, que mesmo adormecida, é esperar pelo diálogo com seu leitor. Diálogos, como diz Guimarães, que são como aventuras, aventuras que não têm tempo, não têm princípio e tampouco fim.

## 5- Referências

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

\_\_\_\_\_, **Teoría Estética**. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid, Espanha: Editora Akal, 2004.

\_\_\_\_\_, **Notas de Literatura**. Tradução de Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

\_\_\_\_\_, **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

\_\_\_\_\_. **Dialética negativa**. Tradução de Marco Antonio Casanova; revisão técnica Eduardo Soares Neves Silva. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2009.

\_\_\_\_\_. **Indústria Cultural e Sociedade**. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Paz e Terra ed., 2009.

\_\_\_\_\_. **Prismas. La Crítica de la Cultura y la Sociedad**. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona, Espanha: Ediciones Ariel, 1962.



\_\_\_\_\_. **A Arte e as Artes e Primeira Introdução à Teoria Estética.** Tradução de Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

\_\_\_\_\_. Palestra sobre lírica e sociedade. In: **Notas de Literatura.** Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

ARAUJO, Adriana de Fátima. Uma pesquisa sobre “Meu tio o lauaretê” de Guimarães Rosa: passos iniciais. **Revista de Letras**, Brasília, nov. 2008. n. 2. v.1. Disponível em: < <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/RL/article/view/854/823>>. Acesso em: 17 nov. 2019.

ASSIS, Gustavo Oliveira Alfaix. **Em busca do som.** São Paulo: Unesp, 2011.

BARROS, Manoel. **O Livro das Ignorâncias.** 12. ed. São Paulo: Record, 2006.

\_\_\_\_\_. **O Guardador de águas.** 4. ed. São Paulo: Record, 2004.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Estética.** A lógica da arte e do poema. Tradução de Miriam Sutter Medeiros. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão.** Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

BOLLE, Willi. **grandesertão.br – o romance de formação do Brasil.** São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2004 (Col. Espírito Crítico).

BOSSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira.** São Paulo: Editora Cultrix, 1975.

\_\_\_\_\_, **O conto brasileiro Contemporâneo.** 16. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2015.

BOTTON, Alexandre Mariotto. Notas sobre o Ensaio em Theodor W. Adorno. **Graphos.** João Pessoa, vol 13, n. 1, p. 89-98, jun 2011.

BUCK-MORSS, S. **Origen de la dialéctica negativa: Theodor w. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt.** México: Siglo veintiuno editores, 1981.

CALOBREZI, Edna Taraboli. **Morte e alteridade em Estas estórias.** São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2001. (Col. Ensaios de Cultura).

CAMPOS, Haroldo de. A linguagem do lauaretê. In: **Metalinguagem e outras metas.** 4º Edição. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006.

CANDIDO, Antônio. **A formação da literatura brasileira: momentos decisivos.** Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 2ªed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

\_\_\_\_\_. O homem dos avessos. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 294-309. (Coleção Fortuna Crítica). n. 6.

CASTRO, Viveiros de. **Encontros**. Renato Sztutman (org). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008.

\_\_\_\_\_. **Araweté os deuses canibais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

COUTINHO, Eduardo (org). **Guimarães Rosa/Seleção de textos**. 2º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. 579 p., vol 6 (coleção Fortuna Crítica).

COUTO, Mia. Nas pegadas de Rosa. **Scripta: literatura**, Belo Horizonte, v.2, n.3, p.11-13, jul/dez,1998.

COVIZZI, Lenira Marques. **O insólito em Guimarães e Borges**. São Paulo: Editora Ática, 1978. (Coleção ensaios). n. 49.

COELHO, Nelly Novaes. Guimarães Rosa e o “Homo Ludens”. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 256-263. (Coleção Fortuna Crítica). n. 6.

DUARTE, Lélia Parreira (org), *et al.* **Veredas de Rosa**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2000.

E.E. CUMMINGS. **40 Poem(a)s**. Tradução Augusto de Campos. 1º ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

FERES, José Sabino. **Ensaio de Karl Phillip Moritz**: linguagem, arte, filosofia (seleção, introdução, tradução e notas). 2009. 142 pág. Dissertação (Mestrado em Filosofia) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

FREITAS, Verlaïne. Alteridade e Transcendência: a dialética da arte moderna em Theodor Adorno. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia; KANGUSSU, Imaculada. **Theoria Aesthetica**. Em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno. Porto Alegre: Escritos, 2005.

\_\_\_\_\_. **Adorno e a arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2003.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso**: Um estudo sobre a ambiguidade em Grande sertão: veredas. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978. (Coleção Debates).

\_\_\_\_\_. **Mitológica Rosiana**. São Paulo: Editora Ática, 1978.

\_\_\_\_\_. **Guimarães Rosa**. São Paulo: Publifolha, 2000. (Coleção Folha explica).

\_\_\_\_\_. **Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Do Conceito de Mímesis no Pensamento de Adorno e Benjamin. **Perspectivas**. São Paulo, p. 67-86. 1993.

GERSEN, Bernardo. Veredas no Grande Sertão. In: COUTINHO, Eduardo (org). **Guimarães Rosa/Seleção de textos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna crítica, v. 6).

GOMBRICH, E.H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Guanabara S.A, 1988.

GUELL, Xavier. **Antoni Gaudí**. 1º ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

HAN, Byung-Chul. **A Salvação do Belo**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água editores, 2016.

\_\_\_\_\_. **Sociedade da Transparência**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis – RJ: Editora Vozes, 2017.

JIMENEZ, Marc. **Para ler Adorno**. Tradução de Roberto Ventura. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

LORTIERZO, Tatiana H. P. **Contornos do(in)visível: A redenção de Cam, racismo e estética na pintura brasileira do último Oitocentos**. 2013. 306p. Dissertação de Mestrado (Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (org). **Guimarães Rosa/Seleção de textos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna crítica, v. 6).

LEIBNIZ, G. W. **La monadología**. Traducción Antonio Zozaya. Biblioteca economica Filosófica: Madrid, 1889, Prep. VII.

MEYER, Mônica Ângela de Azevedo. **Ser-tão Natureza: A natureza em Guimarães Rosa**. Agosto de 1998. 213p. Tese de doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 1998.

\_\_\_\_\_. **Ser-tão Natureza: A natureza em Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017.

MIRANDA, Vicente Chermont de. **Estudos sobre o Nhêengatú**. vol. LXIV. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942. Disponível em: <

<http://www.etnolinguistica.org/biblio:miranda-1944-nheengatu>>Acesso em: 08. Jan. 2020.

\_\_\_\_\_. Ser-tão Natureza. In: **Veredas de Rosa**. DUARTE, Lélia (org). *et al.* Belo Horizonte: Editora Puc Minas, 2000.

MONTAÑES, José Ángel. A 'nova' Sagrada Família já faz sombra em Gaudí. **El País**, Barcelona, ago. 2019. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2019/08/22/internacional/1566499987\\_429960.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/08/22/internacional/1566499987_429960.html). Acesso em: 09. jan. 2020.

MUSSA, Alberto. **Meu destino é ser onça**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

NEVES, Eduardo S. **Filosofia e arte em Theodor W. Adorno**: a categoria de constelação. 2006. Tese de doutorado (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

NOGUEIRA, Erich Soares. **Vocalidade em Guimarães Rosa**. 2014. 229 f. Tese de doutorado (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos de Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

QUINTANA, Mario. **Baú de espantos**, Rio de Janeiro, Globo, 1986.

RATES, Kleyton. **O mel que outros faveiam – Guimarães Rosa e a Antropologia**. 2009. 274 f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

ROMERO, Sílvio. **Cantos do fim do século**. Rio de Janeiro, Typographia Fluminense, 1878.

ROSA, João Guimarães. Meu Tio o lauaretê. In: **Estas estórias**. 3º Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

\_\_\_\_\_. **Ave, palavra**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

\_\_\_\_\_. A terceira margem do rio. In: **Ficção completa**. Vol II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 409-413.

\_\_\_\_\_. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 3-875.

\_\_\_\_\_. **Sagarana**. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. 2º ed. São Paulo: T. A. Queiroz; Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.

\_\_\_\_\_. **Manuelzão e Miguilim**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. **No Urubuquaquá, no Pinhém** (Corpo de Baile). 9º ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

RÓNAI, Paulo. Nota Introdutória. In Guimarães Rosa. **Estas Estórias**. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985 (p. 7-9).

RONCARI, Luiz. **O Brasil de Rosa (mito e história no universo rosiano) O amor e o poder**. 1º reimpressão. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

SAFATLE, Vladimir. Adorno e a crítica da cultura como estratégia da crítica da razão. **Arteefilosofia**. Ouro Preto, n.7, p. 21-30, out. 2009.

SCHAEFER, Sérgio. **A teoria estética em Adorno**. 2012. 476p. Tese de doutorado – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre – RS, 2012.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem numa série de cartas**. Tradução de Roberto Schwartz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. Tradução de Marden Maluf. São Paulo: Unesp, 2001.

SILVA, Raquel Patriota. **Sobre crítica imanente: Contribuições de Theodor Adorno aos Estudos Literários**. In: Experiências literárias textualidades contemporâneas - XV Abralic, 2016, Rio de Janeiro, RJ. Anais (online). Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016\\_1491410700.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491410700.pdf)> Acesso em: 12 jul. 2019.

STARLING, Heloísa Maria Murgel. Travessias. In: **Suplemento: Especial Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 2006.

TIBURI, Márcia. **Crítica da razão e mimesis no pensamento de Theodor W. Adorno**. Porto Alegre: Edipucrs, 1995.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006.

VIOTTI, Fernando Baião. Em busca do indeterminado: Guimarães Rosa e seus tradutores. **Tereza revista de literatura brasileira**, São Paulo: Ed. 34, n. 8/9, p. 322-337, 2008.

WILSON, Ross. **Theodor Adorno**. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2007.

ZILBERMAN, Regina. O Positivismo e a História da Literatura Brasileira. In: **Histórias da Literatura: teorias, temas e autores**. Porto Alegre, Mercado Aberto, 2003.

