

Para Rosa com Adorno: a luta agônica da palavra e do conceito em busca do “quem” das coisas

Bruno Pucci*

O senhor escute, me escute mais do que eu estou dizendo.

(Guimarães Rosa)

Para Guimarães Rosa, a dimensão estética ultrapassa o *logos* e a palavra vale pelo ritmo e melodia que produz: ela é a ousadia de expressar o inefável e o infando. Para Theodor Adorno, a dialética seria a tentativa de salvar criticamente o momento retórico da linguagem: aproximar a coisa e a expressão até apagar-lhes as diferenças. Rosa, pela arte de inventar termos novos, de brincar com a assonância do *verbum*, utiliza-se do conto e do romance na tentativa de rodear, de devassar esta coisa movente, perturbante, rebelde que é a existência dos homens. Adorno, no esforço de encontrar a origem não-conceitual do conceito, os “pré-juízos, as intuições, as inervações” que o entrelaçam, faz uso do ensaio e do aforismo para dizer o que não se pode propriamente dizer. “Toda lógica contém inevitável dose de mistificação. Toda mistificação contém boa dose de inevitável verdade” (ROSA, 2003b, p. 239). “Deve existir no pensamento dialético um momento mimético, como na arte um momento racional” (ADORNO, 1992b, p. 68-72). De que maneira, pois, as tensões *mimese*-racionalidade, poesia-metafísica, na busca infinda de exprimir o inexprimível, se manifestam na estória de Rosa e no ensaio de Adorno e nos instigam a descobrir outros territórios do sentir, do pensar e do expressar? É o desafio a que se propõe esta comunicação.

Estamos colocando, um ao lado do outro, dois escritores de áreas de saber diferentes, um literato e um filósofo, não com o propósito de harmonizar divergências e sim de estabelecer analogias entre abordagens de problemas tangenciados por ambos, sem violentar suas maneiras de sentir, de pensar e de expor. A analogia entre vertentes epistemológicas distintas nos permite encontrar semelhanças, aproximações, mas também manter as diferenças; ela traz a perspectiva do surgimento de novos sentidos, de novas reflexões a respeito de temas afins. Buscar correspondências entre Rosa e Adorno na maneira de abordar temas e problemas é tentar decifrar em suas linguagens indícios que os levaram a estabelecer as ligações entre o que escrevem e o que suas escritas revelam, entre a palavra exposta e o que ela pretende expressar. Isto porque os reelaborados ensaios de Adorno e as estórias de Rosa são

* UNIMEP. bpucci@unimep.br

exercícios intermitentes de desenvolver o dom mimético pela linguagem, a capacidade de por ela produzir semelhanças, faculdade esta em desuso em tempos de intensa racionalidade tecnológica (Cf. BENJAMIN, 1993, p. 108-113). É sempre uma tentativa estúrdia de colar a linguagem à coisa, à semelhança de Adão, quando convocado por Deus a dar nome aos seres, a tomar posse do mundo pelo *logos*; quando as coisas foram ditas pela primeira vez.

Rosa é antes de tudo um escritor literário, alguém que bole continuamente com a poesia, com a sensualidade das palavras, das coisas e das pessoas. Ele mesmo, em correspondência com seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, por ocasião da versão de *Corpo de Baile*, expõe as motivações que o levam a produzir seus textos:

Quero afirmar a você que, quando escrevi, não foi partindo de pressupostos intelectualizantes, nem cumprindo nenhum planejamento cerebrino/cerebral deliberado. Ao contrário, tudo, ou quase tudo, foi efervescência de caos, trabalho quase “mediúnico” e elaboração subconsciente. Depois, então, do livro pronto e publicado, vim achando nele muita coisa; às vezes, coisas que se haviam urdido por si mesmas, muito milagrosamente. (...). Ora, você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são “anti-intelectuais” — defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff — com Cristo, principalmente (2003a, p. 89-90).

Adorno, por sua vez, é o teórico da paradoxal “dialética negativa” ou “dialética suspensa”, que faz uso do conceito para tentar fazer com que a ideia se aproxime mais e mais da coisa que ela representa, mesmo tendo ciência da impossibilidade dessa empreitada. O pensador frankfurtiano, em estilo como que coloquial, no Prefácio da *Dialética Negativa*, assim se expressa:

Ao ler, em 1937, a parte da Metacrítica da teoria do conhecimento que o autor tinha então concluído — o último capítulo naquela publicação —, Benjamin comentou: é preciso atravessar o deserto de gelo da abstração para alcançar definitivamente o filosofar concreto. A dialética negativa traça agora tal caminho, retrospectivamente. Na filosofia contemporânea, a concretude foi, em geral, apenas insinuada. Em contrapartida, o texto amplamente abstrato pretende servir à sua autenticidade não menos que ao esclarecimento do modo concreto de procedimento do autor. (...). O autor está preparado para a resistência que a dialética negativa provocará. Sem rancor, ele abre as portas a todos aqueles que, de um lado e de outro, venham a proclamar: nós sempre o dissemos, e, vejam, agora o autor é réu confesso (2009, p. 7-9).

Mas tanto Rosa, na elaboração apurada de suas narrativas, se serve da construção da linguagem para torná-la mais expressiva, quanto Adorno, nos aforismos que compõem sua dialética negativa, busca nos conceitos a presença de elementos não-conceituais para que se possam aproximar mais e mais conceito e conceituado. Rosa é um obstinado pela construção de textos literários. “Ele sempre almejava o impossível, a expressão mais densa, polifacetada, polifônica” — afirma, em entrevista, seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason. “Sabia que viera ao mundo para criar algo novo, diferente, único, exemplar, futuroso” (ROSA, 2003b, p. 46-47). O próprio Rosa testemunha o rigor com que construía seus escritos:

Apenas sou incorrigivelmente pelo melhorar e aperfeiçoar, sem descanso, em ação repetida, dorida, feroz, sem cessar, até ao último momento, a todo o custo. Faço isso com os meus livros. Neles, não há nem um momento de inércia. Nenhuma preguiça! Tudo é retrabalhado, repensado, calculado, rezado, refiltrado, refervido, recongelado, descongelado, purgado e reengrossado, outra vez filtrado. Agora, por exemplo, estou refazendo, pela 23ª vez, uma noveleta. E cada uma dessas vezes, foi uma tremenda aventura e uma exaustiva ação de laboratório. Acho que a gente tem de fazer sempre assim. Aprendi a desconfiar de mim mesmo. Quando uma página me entusiasma, e vem a vaidade de a achar boa, eu a guardo por uns dias, depois retomo-a (...) E, só então, por incrível que pareça, é que os erros e defeitos começam a surgir, a pular-me diante dos olhos. Vale a pena dar tanto? Vale. A gente tem de escrever para 700 anos (2003b, p. 234-5).

Adorno é também pertinaz, obcecado pela rigorosidade no ato de escrever. Diz ele, no aforismo 51 das *Mínima Moralia*, “Atrás do espelho”: “Faz parte da técnica de escrever ser capaz de renunciar até mesmo a pensamentos fecundos, se a construção o exigir”. E, mais adiante, no mesmo aforismo: “Quem (...) sob o pretexto de servir com abnegação a uma causa, negligencia a pureza da expressão, está por isso mesmo traindo a própria causa” (1992a, p. 73-74). Por outro lado, no aforismo 50, “Lacunas”, expressa com ênfase o entrelaçamento do conceito com seus elementos não conceituais, na captura do elemento irritante e perigoso da coisa, que se oculta na representação. Diz ele:

(...) tampouco os conhecimentos caem do céu. Ao contrário, o conhecimento se dá numa rede onde se entrelaçam prejuízos, intuições, inervações, autocorreções, antecipações e exageros, em poucas palavras, na experiência, que é densa, fundada, mas de modo algum transparente em todos os seus pontos. Desta, a regra cartesiana segundo a qual só devemos nos ocupar com aqueles objetos “dos quais nosso espírito parece poder atingir um conhecimento certo e indubitável”, fornece um conceito tão falso (...) quanto a doutrina que lhe é contrária, mas intimamente aparentada, da ‘intuição das essências’ (1992a, p. 69-70).

Para Adorno, na constituição da experiência espiritual do pensar, os conceitos não avançam unilateralmente, como numa linha reta; antes, seus momentos se entrecruzam como na confecção artesanal de um tapete. E é da densidade dessa tessitura que depende a fecundidade do pensamento. “A rigor — diz o frankfurtiano — o pensador nem sequer pensa, mas se torna palco de experiência espiritual sem desfiá-la toda” (1986, p. 176).

A racionalidade é, nos textos do grande escritor, o momento da organização, criador de unidade, o momento de sua penosa construção enquanto obra literária e/ou ensaio filosófico. E, em cada melhoramento a que ele se vê obrigado, frequentemente em conflito com o que considera o primeiro impulso, trabalha como agente da sociedade, em tensão com as diferentes possibilidades que as técnicas do momento lhe apresentam para a solução de seus problemas estéticos ou filosóficos. E a tensão entre o impulso, a inspiração e a racionalidade em sua obra se manifesta nos extremos e não no meio. É necessária a máxima construção para que se processe a melhor expressão. É necessário subordinar o desejo de manifestação dos estados da alma a um rigor construtivo que garanta o uno da obra, sem transformá-la em uma mera justaposição de partes independentes ou em algo puramente funcional, decorativo. O rigor da construção possibilita a real liberdade de expressão subjetiva e a construção se apresenta como resolução de desafios colocados concretamente nas obras (Cf. ADORNO, 1992b, p.57-60; 68-76; ALMEIDA, 2000, p. 62; 74; 84; 199; 201). Trago, para confirmar essa afirmativa, uma citação de Mann, no *Doctor Fausto*:

Ora, a idéia é coisa de três ou quatro compassos; não é? — diz o diabo — Todo o resto é elaboração, trabalho de pé de boi. Não achas? (...) Dá uma olhada nos cadernos de esboços de Beethoven! Lá, nenhuma concepção temática permanece intata, tal como Deus a forneceu. É alterada e acrescenta-se na margem: Meilleur (MANN, 2000, p. 334-335).

O artesão da palavra recorre à construção, à racionalidade para descrever liricamente a desmesura da linguagem rude dos vaqueiros e jagunços; o compositor de conceitos precisa do lúdico, da imagem, de Dionisos, para *de profundis* capturar a negatividade dos acontecimentos. Adorno é filósofo e músico, ao mesmo tempo; e esses dois saberes se infiltram nas notas e composição de seus ensaios, que expõem similitudes entre a arte de pensar, de sentir e de se expressar; Rosa é médico, diplomata e narrador, mas cuida da palavra com tanto zelo e elegância como se ela fosse sua eterna paciente; a música e a filosofia encantam-lhe e decifram-lhe os nomes.

Mas vamos ver mais de perto algumas formas em que as semelhanças entre os dois escritores se fazem mais próximas. Uma primeira poderia ser assim expressa: a tentativa de um e outro, em suas escrituras, “dar nome à coisa”. Nomear a coisa, dizer o que a coisa é: este é o desafio primeiro de todo escritor: tentar aproximar intimamente conceito e objeto, palavra e coisa, buscando a identificação de ambos; tentativa de ir além do próprio conceito, do *logos* para dizer aquilo que ainda não

foi dito. “Uma delicada exatidão na escolha das palavras, como se estas tivessem que nomear a coisa, é uma das razões e não das menores, pela qual a exposição é essencial à filosofia”, diz Adorno em sua *Dialética negativa* (2009, p. 52). O pensador frankfurtiano optou pela escrita ensaística porque era uma forma de compor fazendo experiências, de explorar a dubiedade dos conceitos, de empurrar os conceitos para além de si mesmos, de querer abrir o que não cabe em conceitos com os próprios conceitos. A consciência da não-identidade entre o modo de expor e o objeto exigia-lhe um ilimitado esforço de expressão (ADORNO, *apud*. COHN, 1986, p.177; 180; 181; 184; 186). Em seu texto metodológico, “O ensaio como forma”, faz sua uma citação de Bense:

Escreve ensaisticamente aquele que compõe experimentando; quem, portanto, vira e revira o seu objeto, quem o questiona, apalpa, prova, reflete; quem o ataca de diversos lados e reúne em seu olhar espiritual aquilo que ele vê e põe em palavras: tudo o que o objeto permite ver sob as condições criadas durante o escrever (*Apud* COHN, 1986, p. 180).

Adorno em suas reflexões estéticas apresenta a angústia solitária da filosofia, enquanto “o esforço permanente e mesmo desesperado de dizer o que não se pode propriamente dizer” (1976, p. 63); “(...) o afã da filosofia por expressar o inexpressável” (2009, p.112); “seu caráter flutuante (...) não é outra coisa que a expressão do que para ela mesma resulta inexpressável” (2009, p. 113). Tentar exprimir conceitualmente o não conceituável: eis o paradoxo da dialética negativa.

“Muita coisa importante falta nome.(...) tudo nesta vida é muito cantável”, afirma Riobaldo em *Grande Sertão:veredas* (1979, p. 21). E Rosa, dez anos antes, no conto “São Marcos”, *Sagarana*, complementa: “E não é sem assim que as palavras têm canto e plumagem (...). E que a gíria pede sempre roupa nova e escova” (2001, p. 274-5). Rosa recorre às rimas, às assonâncias, às aliteraões, às onomatopéias, às frases curtas, rápidas, enérgicas, enfim, ao canto e à cadência rítmica das palavras para ensaiar o nome da coisa. Diz ele, em entrevista a Harriet de Onís:

A meu ver, o texto literário precisa ter gosto, sabor próprio – como na boa poesia. O leitor deve receber sempre uma pequena sensação de surpresa – isto é, de vida (...).Acho também que as palavras devem fornecer mais do que significam. As palavras devem funcionar também por sua forma gráfica, sugestiva e sua sonoridade, contribuindo para criar uma espécie de ‘música subjacente’ (*Apud* REINALDO, 2005, p.24).

Na arte de dar nome às coisas, Rosa se serve de inúmeros expedientes literários, inclusive o de brincar de escrever as palavras de trás pra frente ou de brincar com o próprio nome.Vou buscar dois desses jogos no conto-poema “Cara-de-Bronze”, que é construído e sustentado pelo diálogo lírico de vaqueiros, bem como pelas *palavras-cantigas* do violeiro Quantidades, que vão tecendo, de forma lenta, a longa narrativa poética. Rosa coloca na fala do vaqueiro Adino a seguinte expressão: “Aí, Zé, opa!”, que lido de trás pra frente = “a poesia” (ROSA, 1976, p. 127). O conto é todo ele poesia. Na verdade, “Cara-de-Bronze”, em sua primei-

ra edição, é apresentado como um poema e não como um conto (Cf. MACHADO, 2003, p. 96). Nesse mesmo conto, Rosa cria outro termo jocoso, ao dar a um dos interlocutores o nome de “Moimeichego”. E assim se dirige a seu tradutor italiano: “Bem, meu caro Bizzarri, por hoje, já exagerei. Encerro. Apenas dizendo ainda a você que o nome MOIMEICHEGO é outra brincadeira: é: moi, me, ich, ego (representa ‘eu’, o autor ...). Bobaginhas” (2003a, p. 95). Moimeichego é o autor que se introduziu na conversa dos vaqueiros e, à semelhança de Cara-de-Bronze, é aquele que tudo inquire, que quer saber *o quem*: “Quem é esse que canta?” “Quem é o velho?” “Quem é o Grivo?” Moimeichego fala 28 vezes e faz 35 perguntas. E, na observação de Machado, “suas perguntas é que fazem a narrativa avançar e permitem que a estória seja contada. Sem ele, não haveria o texto. Seu nome atesta a paternidade indiscutível: Moimeichego” (2003, p. 95).

Numa perspectiva complementar, os escritos de Rosa são enriquecidos com uma leitura original à luz do Nome de seus personagens: *Recado do Nome*, por Ana Maria Machado (2003). Segundo a autora, Rosa elegia os nomes de seus personagens pela polissemia que possibilitavam; os nomes são evocativos, carregados de significados que vão se movendo e se transformando no desenrolar da trama do romance ou do conto. “Os significantes se correspondem, se atraem, se encadeiam, tecendo os significados com seu movimento permanente” (p. 200). Cito apenas um exemplo desse estudo: o(s) nome(s) do personagem principal do *Grande sertão*: quando criança, em companhia de sua mãe Bigri, era o “menino Baldo”; com a morte da mãe e com os estudos proporcionados pelo seu padrinho Selorico Mendes, na verdade seu pai, torna-se mestre de um dos famigerados jagunços, Zé Bebelo, e é cognominado “professor”; posteriormente, ingressa em um bando de jagunços que, em nome da lei, persegue outros jagunços, e, por sua valentia, rapidez e precisão na arte de atirar, é apelidado “tatarana, cobra voadora”. Aliando os dotes de um sertanejo letrado ao de um jagunço corajoso, com a morte à traição do comandante Joca Ramiro, torna-se chefe maior do bando, aquele que perseguirá e exterminará os assassinos, e é, então, chamado “Urutú-Branco” (Cf. MACHADO, 2003, p. 56-65). “Eu era assim. Sou? Não creia o senhor. Fui o chefe Urutú-Branco — depois de ser Tatarana e de ter sido o jagunço Riobaldo” (1979, p. 512). O último Riobaldo, aquele que vive de reminiscências, de remoer o passado, é um apaziguado fazendeiro, deitado numa rede na varanda da sede, procedendo às honras da casa (Cf. GALVÃO, 2008, p. 243-245)¹.

Há uma segunda forma em que se manifestam semelhanças entre os dois escritores: não se deixam seduzir pela linguagem do senso comum; são difíceis de serem consumidos; preocupam-se com o leitor crítico, criativo. Assim Rosa, em carta ao tradutor inglês de *Sagarana* (04/11/1964), diz:

Não procuro uma linguagem transparente. Ao contrário, o leitor tem de ser chocado, despertado de sua inércia mental, da preguiça e dos hábitos. Tem de tomar consciência viva do escrito, a todo momento. Tem quase de aprender novas

maneiras de sentir e de pensar. Não o disciplinado – mas a força elementar, selvagem. Não a clareza – mas a poesia, a obscuridade do mistério, que é o mundo. E é nos detalhes, aparentemente sem importância, que estes efeitos se obtêm. A maneira-de-dizer tem de funcionar, a mais, por si (*Apud* REINALDO, 2005, p. 25).

Adorno, no aforismo das *Minima Moralia*, “Atrás do espelho”, citado anteriormente, compara o comportamento do escritor com seus pensamentos com o que uma pessoa estabelece com os móveis, papéis, livros, documentos que ele, em sua casa, leva de um lugar para outro, ora instaurando a desordem, ora reorganizando-os de outro modo. Nesse entretenimento corre o risco de produzir detritos e refugos; mas, diferentemente do que acontece no lar, ele não tem um quarto de despejo para separar-se dos trastes e pode ser levado a preencher suas páginas com eles. E então o filósofo arremata:

A exigência de ser duro em relação à autocomiseração inclui a exigência técnica de contrapor uma extrema vigilância ao relaxamento da tensão intelectual e de eliminar tudo o que se sedimenta como escória do trabalho, tudo o que funciona de maneira improdutiva, tudo o que, numa etapa anterior, enquanto conversa fiada, talvez tenha provocado uma atmosfera calorosa, conveniente a seu desenvolvimento, mas que no presente não passa de um resíduo insípido e com odor de mofo (1992, p. 75).

Os diálogos com seus tradutores possibilitam a Rosa momentos oportunos para manifestar seu apreço à expressão, à sua atividade formativa. Assim, em missiva ao tradutor alemão, através de frases curtas e imperativas diz não à passividade dos leitores e apresenta seu jeito de trabalhar: “Cortar todo lugar-comum, impiedosamente. Exigir sempre uma ‘segunda’ solução, nem que seja só a título comparativo. A gente não pode ceder, nem um minuto, à inércia. ‘Deus está no detalhe’, um crítico disse, não sei mais quem foi” (2003b, p. 237). Para Rosa, o espírito, quando provocado, se estimula e passa a oferecer soluções. Facilitar o entendimento, somente com as coisas vulgares. “Antes o obscuro que o óbvio. (...) Precisamos também do obscuro”. E conclui sua metodologia de trabalho, afirmando:

Em geral, quase toda frase minha tem de ser meditada. Quase todas, mesmo as aparentemente curtas, simplórias, comezinhas, trazem em si algo de meditação ou de aventura. Às vezes, juntas, as duas coisas: aventura e meditação. Uma pequena dialética religiosa, uma utilização, às vezes, do paradoxo; mas sempre na mesma linha constante, que, felizmente, o amigo já conhece (2003b, p. 239).

E para seu tradutor italiano, em meio à angústia resultante de estafa e de suas inúmeras atividades literárias e profissionais, confidencia: “Você sabe, eu não improviso coisas escritas, sou lento, atormentado, sou o anti-jornalista” (2003a, p. 173-175).

Tanto Adorno, na decifração da pletera de sentidos dos conceitos, quanto Rosa, pela roupagem nova com que recobre as palavras — o primeiro pelo combate do conceito contra o próprio conceito, o segundo no experimentar a expressão da beleza física dos vocábulos —, se propõem em seus escritos à busca do *verum*, do conhecimento: querem eles encontrar o “quem das coisas”. Um pensando com o ouvido, pelos sons, pelas onomatopéias; o outro ouvindo com a razão os gemidos dos conceitos. É esta a terceira forma que aproxima os dois autores das musas e da *noésis*.

O conto “Cara-de-Bronze” narra a estória de um rico fazendeiro que confia a um de seus vaqueiros, o Grivo, uma missão especial: “queria era que se achasse para ele o quem das coisas”, conforme a revela um outro vaqueiro, o Adino (1976, p. 101). *E o quem das coisas* que o Grivo traz para seu senhor, na intuição do vaqueiro José Uéua, é “por exemplos: – a rosação das roseiras. O ensol do sol nas pedras e folhas. O coqueiro coqueirando (...). O virar, vazio por si, dos lugares. A brotação das coisas” (1976, p. 100). Cara-de-Bronze quer encontrar a *arché* das coisas, o princípio de tudo, *os começos*; a essência; quer encontrar a poesia, pois é por ela que, em sua velhice, em seu isolamento, aspira.

Essa preocupação em encontrar a raiz das coisas se manifesta igualmente na orientação que Rosa dá a Bizzarri, em “O recado do morro”, para a tradução do adjetivo “*grimo*”, atribuído a “um homenzinho terém-terém, ponderadinho no andar, todo arcaico”, chamado Gorgulho: “um velhote grimo”. Foi ele que ouviu e repassou o recado do morro. Explica Rosa:

“Grimo”: de uma feiúra sério-cômica, parecendo com as figuras dos velhos livros de estórias; feio carateante; de rosto engelhado, rugoso. (Cf. em italiano: grimoso = Vecchio grinzoso). Em inglês: grim = carrancudo, severo, feio, horrendo, sombrio etc. Em alemão: Grimm = furioso, sanhoso. Em dinamarquês: grimme = feio. Em português: grima = raiva, ódio; grimaça = careta.

E termina assim sua orientação: “Eu quis captar o *quid*, universal, desse radical” (2003a, p. 69).

Adorno, preocupado em dar a seu texto o dinamismo e a tensão da realidade em análise, procura “escrever sempre em um registro multidimensional, em que se encadeiam vários níveis de penetração no objeto” (COHN, 1990, p. 13). A forma usual de sondar a dubiedade dos conceitos é uma de suas técnicas de interpretação/interpenetração no objeto, na busca das afinidades entre cognoscente e conhecido. No aforismo “Autorreflexão do pensamento”, da *Dialética negativa*, questionando a identificação que Hegel idealmente estabelece entre o conceito e o real, afirma: “As ideias vivem nos interstícios entre o que as coisas pretendem ser e o que são” (ADORNO, 2009, p. 131). Ou seja, os conceitos não se identificam com o real, mas perseguem essa semelhança incansavelmente, mesmo tendo ciência de nunca realizá-la plenamente. E, no transcorrer do aforismo, traz um exemplo ilustrativo das diferentes nuances que compõem e se contrapõem (n)as ideias. Ar-

gumenta ele: o juízo de que alguém é um homem livre se relaciona com a ideia de liberdade. Mas esta ideia é mais do que o predicado desse alguém, que é um homem livre, desse ser que, por determinações históricas, é mais do que o conceito de sua liberdade. O conceito não apenas diz que se pode aplicá-lo a todos os homens singulares definidos como livres; nutre-se, também, da ideia de uma situação em que os indivíduos têm qualidades que aqui e agora (na situação da realidade opressiva) não se podem atribuir a ninguém. Quando aplicada empiricamente, a ideia de liberdade fica inferior a si mesma; não é, então, o que diz. No entanto, porque, como ideia, é sempre universal e abrangente, deve com a realidade empírica ser confrontada. E tal confronto a faz entrar em contradição consigo mesma. Na negação dialética da realidade opressiva, anuncia utopicamente outra realidade historicamente possível (Cf. 2009, 131-132; e PUCCI, 2004, p. 92).

Uma última forma de semelhança entre os dois escritores que destacamos é a categoria/palavra “negatividade”. Em Adorno, a negatividade ocupa o lugar central em seus textos filosóficos e estéticos. Diz ele, na “Dedicatória” das *Minima moralia*: “O espírito não é como o positivo que desvia o olhar do negativo (...); não, ele só é este poder quando encara de frente o negativo e nele permanece” (1992a, p.9). E no último aforismo desse mesmo livro, lemos: “(...) porque a perfeita negatividade, uma vez encarada face a face, se consolida na escrita invertida de seu contrário” (1992a, p. 216). No “Prefácio” de seu livro paradigmático, *Dialética negativa*, escreve: “A formulação *Dialética negativa* é um atentado contra a tradição (...). A intenção deste livro é liberar a dialética de sua natureza afirmativa, sem perder minimamente a precisão. Desentranhar seu paradoxal título é uma de suas intenções” (Cf. 2009, p. 7). Ou seja, não é novidade para ninguém que a negatividade, o diagnóstico, a crítica imanente, a prioridade da teoria são conceitos filosóficos determinantes na filosofia adorniana. Mas, em Rosa, a negatividade se faz dialeticamente presente em seus escritos?

A negatividade perpassa o *Grande sertão* em toda a sua extensão e interioridade. A luta cósmica entre o bem e o mal, a vida e a morte, ser e não-ser é o que alimenta, em suas idas e vindas, os densos relembramentos de Riobaldo. A negatividade, expressa pelo uso abundante dos prefixos *in* e *des*, associados a palavras que usualmente não apresentam essa prefixação (*ininfeliz*; *insciência*; *desrazão*; *desver*), pelo emprego reiterado do advérbio *não* e *nunca*, da conjunção *nem*, do pronome *nenhum*, infundem densidade e tensão aos textos de Rosa. *Nonada* (nada; coisa sem importância) é a palavra que abre *Grande sertão*, constituindo sozinha sua primeira frase, e está também no último parágrafo. Do nada se inicia o romance e a negação o acompanha até a última frase. Do mesmo modo, o demo, o outro de Deus, se faz presente da primeira à última oração, terrivelmente. “O tema de Deus e do diabo, articulado com o tema do sertão, evidencia a negatividade enquanto denegação de algo insuportável para o sujeito que quanto mais procura escanteá-lo,

aboli-lo, negando-lhe a existência, mais ele se afirma como existente” (LAGES, 2002, p. 93-94). O diabo, no romance de Rosa, é não apenas o contrário de Deus, mas até uma face sua, um mensageiro seu (*angelus*) para chegar até a alma humana. É uma das formas de atuação de Deus junto aos homens, quando ele se afasta.

Deus não queira; Deus que roda tudo! Diga o senhor, sobre mim diga. Até podendo ser, de alguém algum dia ouvir e entender assim: quem-sabe, a gente criatura ainda é tão ruim, tão, que Deus só pode às vezes manobrar com os homens é mandando por intermédio do diá? Ou que Deus — quando o projeto que ele começa é para muito adiante, a ruindade nativa do homem só é capaz de ver o próximo de Deus é em figura do Outro? Que é que de verdade a gente pressente? (1979, p.8-9).

As expressões negativas que povoam o romance (1979), tais como: “viver é negócio muito perigoso” (p. 7), “Deus existe mesmo quando não há” (p. 53), “o mal e o bem, estão em quem faz; não é no efeito que dão” (p. 87), “Esta vida é de cabeça-para-baixo, ninguém pode medir suas perdas e colheitas” (p. 131), “Tinha medo não. Tinha era cansaço de esperança” (p. 523), “Mira veja: o mais importante e bonito do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas — mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam” (p. 19). “Uma tristeza que até me alegra” (p. 32) e tantas outras, mantém a atenção e a tensão do leitor, do começo ao fim, porque refletem a angústia da penosa caminhada da existência humana. “Grande Sertão é a narração do que verte, do que mistura, do que inverte, dos tontos movimentos” (REINALDO, 2005, p. 165).

Ouvir Rosa faz muito bem para aguçar a sensibilidade e potencializar a reflexão; nossas faculdades mimética e cognitiva se sentem amparadas no mais profundo de seu *quid* pela imaginação, pela fantasia. Ler Adorno faz muito bem à linguagem, à exposição literária; suas *Notas de Literatura e Dialética negativa* demonstram isso. A palavra em Rosa ganha substância, sabor e reflexão; o conceito em Adorno ganha saber, música e expressão. Os dois escritores constroem experiências semelhantes no manuseio persistente da magia dos vocábulos, de seus sons, roupagens e significados, que até no contexto de “monogramas” podemos captar aproximações como as que se seguem:

“A gente só sabe bem aquilo que não entende” (Riobaldo/ROSA, *Grande sertão: veredas*, p. 286). “Verdadeiros são apenas aqueles pensamentos que não se entendem a si mesmos” (ADORNO, *Minima moralia*, p. 168). Seriam Rosa e Adorno leitores de Schopenhauer, para quem “Os pensamentos nitidamente conscientes são apenas a superfície (...). Eis por que muitas vezes não podemos explicar a origem dos nossos pensamentos mais profundos: têm sua origem na parte mais misteriosa do nosso ser” (*Apud* LEFRANC, 2005, p. 130).

Referências bibliográficas

- ADORNO, T. *Terminologia filosófica – Tomo I*. Versión castellana de Ricardo Sanchez Ortiz de Urbina. Madrid, Taurus, 1976.
- ADORNO, T. O ensaio como forma. Tradução de Flávio R. Kothe. In: COHN, G. *Theodor W. Adorno*. São Paulo, Ática, 1986, p. 115-146.
- ADORNO, T. *Minima moralia*: reflexões a partir da vida danificada. Tradução de Luiz Eduardo Bicca. São Paulo, Ática, 1992a.
- ADORNO, T. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa, Edições 70, 1992b.
- ADORNO, T. *Dialética negativa*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro, Zahar, 2009.
- ALMEIDA, J. de. *Música e Verdade*: a estética crítica de Theodor Adorno. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo - USP, São Paulo, 2000.
- BENJAMIN, W. A doutrina das semelhanças. In: BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas, v. 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 6ª edição. São Paulo, Brasiliense, 1993, p. 108-113.
- COHN, G. *Theodor W. Adorno*. São Paulo, Ática, 1986.
- GALVÃO, W. N. *Mínima mímica*: ensaios sobre Guimarães Rosa. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.
- LAGES, S. K. *João Guimarães Rosa e a saudade*. Cotia, SP, Ateliê Editorial/FAPESP, 2002.
- LEFRANC, J. *Comprender Schopenhauer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Vozes, 2005.
- MACHADO, A. M. *Recado do Nome*: leitura de Guimarães Rosa à luz do Nome de seus personagens. 3ª edição. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2003.
- MANN, Thomas. *Doutor Fausto*: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2000.
- MARTINS, N. S. *O Léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo, Edusp/Fapesp, 2001.
- PUCCI, B. Filosofia negativa e arte: instrumentos e roupagens para se pensar a educação. In: PUCCI *et al.* (Org.). *Ensaio frankfurtianos*. São Paulo, Cortez Editora, 2004, p. 89-86.
- REINALDO, G. “Uma cantiga de se fechar os olhos ...”: mito e música em Guimarães Rosa. São Paulo, Annablume/Fapesp, 2005.

- ROSA, J. G. Cara-de-Bronze. In: ROSA, J. G. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 5ª edição. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1976.
- ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. 13ª edição. Rio de Janeiro, José Olympio, 1979.
- ROSA, J. G. São Marcos. In: ROSA, J. G. *Sagarana*. 54ª impressão. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001, p.261-292.
- ROSA, J. G. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3ª edição. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2003a.
- ROSA, J. G. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Classon (1958-1967)*. Edição, organização e notas Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti; tradução de Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro, Nova Fronteira/ Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2003b.
- SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e representação*. Tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza. 2ª reimpressão. São Paulo, Editora da UNESP, 2005.