



## ANTONIO GRAMSCI E JOÃO GUIMARÃES ROSA: UM DIÁLOGO (INTER)NACIONAL(POPULAR)

HÉDER JUNIOR DOS SANTOS

Mestrando em Letras pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), bolsista do CNPq e membro do Grupo de Estudos e Pesquisa em Cinema e Literatura do *Campus* Marília da UNESP.

Contato: [heder\\_eu@hotmail.com](mailto:heder_eu@hotmail.com)

## ANTONIO GRAMSCI E JOÃO GUIMARÃES ROSA: UM DIÁLOGO (INTER)NACIONAL(POPULAR)

Héder Junior dos Santos

**RESUMO:** Este trabalho procura analisar as ideias do filósofo italiano Antonio Gramsci e do literato brasileiro João Guimarães Rosa. Primeiramente, procuramos discutir a fecundidade da incorporação das noções fornecidas pelo pensador marxista para refletirmos a importância de Rosa para o contexto do modernismo brasileiro. Em seguida, passamos a descrever o que para Gramsci seria uma arte “nacional-popular” e sua capacidade de romper com o distanciamento entre o intelectual e o universo popular, destacando o ocorrer na realização formal, o espaço de encontro entre o local e o universal. A partir daí, tecemos considerações sobre a trajetória de Rosa e como ela acaba por fornecer elementos motores para seu projeto artístico de inspiração popular, sobre o qual, poder-se-ia considerar que, se não combativo, pelo menos ofereceu uma interpretação peculiar acerca do esfacelamento dos valores tradicionais em pleno processo de modernização brasileira.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cultura popular; Literatura brasileira; Fricções entre tradição e modernidade.

## ANTONIO GRAMSCI AND JOÃO GUIMARÃES ROSA: AN (INTER)NACIONAL(POPULAR) DIALOGUE

**ABSTRACT:** This paper aims to analyze the ideas of the Italian philosopher Antonio Gramsci and the Brazilian writer João Guimarães Rosa. First, we discuss the possibility of incorporating some notions provided by the marxist thinker to reflect the importance of Rosa to the Brazilian modernism context. Then we describe what is a “national-popular” art to Gramsci and its ability to overcome the gap between the intellectual and the popular universe, praising that form is the space where regional and international values reveal themselves. Thereafter, we consider Rosa’s trajectory and how it ultimately provides elements for his popular art project, upon which, it may be considered that, if not combative, at least it offered a peculiar interpretation about the disintegration of traditional values in the Brazilian modernization process.

**KEYWORDS:** Popular Culture; Brazilian Literature; Friction between tradition and modernity.

*A cultura erudita busca renovar-se pelo aproveitamento mais ou menos bruto, mais ou menos elaborado, do que lhe parece ser a espontaneidade e a vitalidade populares. Nesse processo, o risco mais comum é repetir, talvez sem as riquezas da fantasia estética modernista, o*

*fenômeno ideológico e psicológico da projeção, de que os modernistas, aliás, não escaparam: projeções de neuroses, desequilíbrios, preconceitos, recalques e desrecalques do intelectual na matéria popular assumida como válvula de escape da subjetividade pequeno-burguesa. Mas não será esse risco uma tendência profunda de toda cultura engendrada no seio de uma sociedade de classes? Se assim for, o tema crucial das relações entre cultura erudita e cultura popular deverá começar por um diagnóstico da cultura erudita. Até o momento, as observações mais felizes que conheço sobre o comprometimento do intelectual com sua classe estão na obra de Antonio Gramsci, [...] que seria necessário repensar para ver o quanto são aplicáveis às situações precisas da vida cultural brasileira.*

Alfredo Bosi

## CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

Podemos considerar que Antonio Gramsci (1891-1937) foi um filósofo basilar para elaboração de vários conceitos-chave ainda hoje revisitados para se interpretar as condições sociais no capitalismo avançado. Alguns deles se tornaram termos recorrentes nos debates sobre a cultura e os processos sociais, como é, pois, o caso da noção de “nacional-popular”, a ser reincorporada e tratada neste artigo. A partir das reflexões do pensador italiano em questão, pode-se considerar que o referido conceito se relaciona à quebra do distanciamento estabelecido entre os intelectuais e artistas, e as classes subalternas que lhes fornecem substrato narrativo, ou melhor, que lhes providenciam conteúdo. Tem-se, segundo Gramsci, colocada a provocação maior ao artista dialético, a saber, tornar nacional e popular a vida de sujeitos comuns, sem elaborar representações calcadas em um olhar caracteristicamente pitoresco e pretensamente objetivo. A vida dos integrantes das camadas subalternas trazidas para a assim chamada “grande literatura” (ou uma literatura universalmente válida), sem dada folclorização ou se recorrer ao ato falacioso de um particularismo atroz, ao mesmo tempo em que confere problemas de caráter humano-universais às personagens emolduradas pela obra, sem que elas necessitem de afastar-se de seu chão histórico.

Dito de outra forma, todavia, em conformidade com o filósofo marxista, uma obra de arte “nacional-popular” propõe-se a descortinar a vida popular encarnada de dramas complexos e não na condição de massa amorfa, atribuindo os dramas apenas

às personagens representativas de dada elite, ou ainda a sujeitos inexistentes historicamente. O autor de *Cadernos do cárcere* estava contra certa arte fascista que desenhava heróis inatos, ausentes de terreno histórico, como foram representados, por exemplo, os santos da igreja oficial, cuja força simbólica fez com que tais criaturas nascessem como que iluminadas, escolhidas e especiais; e isto em termos políticos, como observou o pensador, aumentava o paternalismo, que por sua vez, se constituía em moeda de troca com o fascismo, no caso italiano. Assim se expressa Gramsci (1968), em *Literatura e vida nacional*, a propósito da postura adotada por intelectuais e artistas católicos, seu afastamento da matéria popular e os reverberios desta diluição para a formação de uma moralidade laica e difusa na Itália:

A literatura católica transpira apologética jesuíta, tal como o carneiro transpira, e cansa pela sua vulgar mesquinhez. A insuficiência dos intelectuais católicos e o pouco êxito de sua literatura são um dos mais expressivos indícios da íntima ruptura que existe entre a religião e o povo: este se encontra num miserável estado de indiferentismo e de ausência de vida espiritual ativa: a religião conservou-se na forma da superstição, mas não foi substituída por uma nova moralidade laica e humanista por causa da impotência dos intelectuais laicos (a religião não foi nem substituída nem intimamente transformada e nacionalizada, como em outros países, como o próprio jesuitismo na América: a Itália popular ainda está nas condições criadas imediatamente pela Contra-Reforma: a religião, na melhor das hipóteses, combinou-se com o folclore pagão e conservou-se neste estágio). (GRAMSCI, 1968, p. 109)

## ANTONIO GRAMSCI E OS ÓCULOS PARA OBSERVAR A ARTE: OUTRAS CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

Ainda no livro anteriormente citado, Antonio Gramsci (1968) observa que, colocados em face de uma obra artístico-cultural, a perspectiva interpretativa deve necessariamente ser modificada, posto que tal objeto não se clarifica, como na ciência, pela revelação da essência contida no poder universal de leis gerais. Na interpretação do autor, de maneira distinta, a obra de arte se define por sua potencial particularidade; livre dos filtros da ciência, sintetiza em si a representação de um momento histórico particular, não necessariamente revelador da essência do real, mas em hipótese alguma descolada da realidade, já que toda obra é, conforme o filósofo marxista, um produto social e humano.

De acordo com Gramsci, o artista que se atém ao conteúdo em detrimento da forma, mal ou bem, impulsiona certa batalha, a qual se pretende amparada na

realidade objetiva, e para isso elege determinada cultura, municiando-se daquilo que lhe é próprio e passando a discorrer “por uma determinada concepção do mundo, contra outras culturas e outras concepções do mundo” (GRAMSCI, 1968, p. 65). Essa interpretação muitas vezes corresponde à ação de concebermos o **deles** de acordo com a perspectiva do que fundamenta o que é **nosso**. Esse ponto é, pois, característico da atitude de dominação, uma vez que ao dizer do **outro** cria-se uma separação e um distanciamento propícios ao caráter hegemônico e à ação diante do que se crê primitivo e fraco. A imagem do **outro**, então alicerçada, cria conhecimentos – no âmbito intelectual e no senso comum – que são traduzidos em atitudes, possibilitando reações diversas. Daí tornar-se a ambiguidade, a característica da história da invenção das identidades nacionais, uma vez que permanece, ao longo dessa mesma historicidade, certo hiato entre quem fala (o **eu**) e sobre quem se fala (o **outro**), mesmo quando o primeiro se propõe a estabelecer com o segundo uma relação de circunvizinhança.

Isto quer dizer que a ligação mostra-se permeada pela visão de mundo do observador e que, *a priori*, carrega determinados imperativos, perspectivas, como também preconceitos político-ideológicos, os quais se fazem notar no próprio corpo de suas alocações. O distanciamento entre as partes, nessa dinâmica, agudiza a dificuldade encontrada pelos homens de letras em apreender a diversidade e pluralidade de vozes presentes nas várias territorialidades nacionais, quando sobre elas se debruçaram; a exemplo do sertão, no caso do Brasil<sup>1</sup>.

Para Gramsci (1968), a obra de arte é fundamentalmente histórica e comporta as nuances e impasses do terreno social, cultural, econômico e político de que parte o artista, e que podem ser percebidos, consecutivamente, por meio da construção formal da obra. O produto artístico, comenta o pensador italiano, “é um processo e as modificações de conteúdo são também modificações de forma” (GRAMSCI, 1968, p. 65). E com declarada ironia, observa a postura analítica de certas correntes da crítica de arte: “mas é ‘mais fácil’ falar de conteúdo do que de forma, pois aquele pode ser resumido logicamente” (GRAMSCI, 1968, p. 65, aspas do autor). De outra maneira, poderíamos dizer que os fenômenos artísticos têm autonomia relativa em relação aos fenômenos reais que buscam reproduzir. Algumas vezes, se aproximam mais da

---

<sup>1</sup> Seja entendido como antiquário cultural ou reserva por excelência do núcleo da raça, os discursos científicos, artísticos e historiográficos acabaram por especular a espacialidade sertaneja, associando-a alguma coisa familiar, pura, de raiz, algo que idealmente decanta brasilidade. Todavia, as intelectões sobre esse espaço são bem produtos de forças e interesses políticos, pois compuseram um sistema de representações que acabaram por introduzi-lo e reiterá-lo na consciência e na cultura nacionais.

concretude do real, em outras, se afastam, visto a maior liberdade que têm os artistas em comparação com os cientistas, por exemplo, ao colocarem-se como produtores de discursos simbólicos com a finalidade de inteligir a realidade circundante. Esta postura distintiva, que reconhece a separação entre arte e ciência, nos resguarda do cometimento daquilo que Antonio Candido (1976, p. 7) denominou, em *Literatura e sociedade*, de “sociologismo crítico”, isto é, “a tendência devoradora de tudo explicar por meio dos fatores sociais”. Para que se possa ultrapassar o que o crítico nomeia de “aspectos periféricos da sociologia” e para se chegar a uma dimensão dialética entre a obra de arte e seus referenciais sociais, é necessário compreender o processo pelo qual o “externo” se torna “interno”, ou seja, considerar os fatores sociais como formadores da estrutura da obra. De maneira prática, o autor expõe de outra forma aquilo que já assinalamos em Gramsci (1968), ou seja, da singularidade com que os produtos artísticos intelegem o real, quer dizer, a diferença entre arte e ciência, apontada pela

relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a *mimese* é sempre uma forma de *poiese*. (CANDIDO, 1976, p. 12).

Retomando o debate em Gramsci:

**Vê-se então que ‘conteúdo’ e ‘forma’, além de um significado ‘estético’, possuem também um significado histórico. ‘Forma histórica’ significa uma determinada linguagem, assim como ‘conteúdo’ indica um determinado modo de pensar não apenas histórico, mas ‘sóbrio’, expressivo** (sem necessidade de colocar as mãos no rosto), passional (sem que as paixões sejam exacerbadas como em Otelo ou no melodrama; em suma, sem a máscara teatral). Este fenômeno, creio, verifica-se apenas em nosso país, como fenômeno de massa, entenda-se, **porque casos individuais ocorrem em toda a parte**. Mas é preciso ficar atento: porque o nosso país é aquele no qual o convencionalismo arcaico sucedeu ao convencionalismo barroco; de qualquer modo, porém, sempre teatro e convenção. (GRAMSCI, 1968, p. 65-66, aspas do autor e grifo nosso)

E o argumento não poderia ser diferente, sendo Gramsci um intelectual fortemente preocupado com a cultura italiana, formadora de uma “nação-sociedade italiana”. Por meio das reflexões acima transcritas, o pensador marxista acaba por fornecer também elementos analítico-argumentativos para sairmos de seu terreno histórico-social e transplantarmos suas ideias para outros tempos e espaços. É nesse sentido que segue o elogio de Marcos Del Roio (2007), presente no texto “Gramsci e a emancipação do subalterno”, a propósito da universalidade das reflexões do filósofo italiano, pois, conforme o autor, a obra gramsciana reitera “uma riqueza e uma

possível permanência no tempo, mas também abre a possibilidade de ser apropriada e decomposta por outras vertentes culturais e políticas” (DEL ROIO, 2007, p. 63).

Destas palavras de Marcos Del Roio (2007) e daquelas proferidas por Alfredo Bosi (1992), por nós utilizadas como epígrafe, nascem as motivações deste artigo.

## **ANTONIO GRAMSCI E JOÃO GUIMARÃES ROSA: UM DIÁLOGO POSSÍVEL?**

Sem a menor pretensão de esgotar a questão, neste trabalho, propomos uma reflexão que assimila e transculturaliza os debates de Antonio Gramsci sobre arte e cultura para o contexto do modernismo literário no Brasil, com o intuito de delinearmos, em termos gramscianos, a importância cultural de João Guimarães Rosa (1908-1967) e seu projeto de recriação de uma literatura de inspiração popular, sobre a qual, poder-se-ia considerar que, se não combativa, pelo menos ofereceu uma interpretação peculiar acerca do esfacelamento dos valores tradicionais em pleno processo de modernização brasileira.

Quando a ideologia nacional-desenvolvimentista (1940-1950) desfrutava de forte prestígio nos círculos intelectuais, João Guimarães Rosa concebe uma obra centrada no cotidiano do Brasil rural, entendido pela *intelligentsia* saída do Estado Novo, como atrasado e em processo de extinção. Enquanto o processo de modernização parecia varrer e ocultar de uma só vez o Brasil do século XIX e apresentá-lo numa visão sofisticada através do projeto da nova Capital, Rosa sugere artisticamente um revirar de perspectivas sobre o espaço rural brasileiro, revelando por meio de seus narradores sociais a maneira secular de vida dos homens do sertão, vocalizando e apresentando discursos sobre a nação segundo a perspectiva da plebe rural brasileira, e colocando sua obra como palco para as disputas entre tradição e modernidade, rural e urbano, sagrado e profano, etc. Assim, ao colocarmos *Sagarana*, de 1946, *Corpo de baile*, de 1956, *Grande sertão: veredas*, de 1956, *Primeiras estórias*, de 1962 e *Tutaméia*, de 1967, lado a lado dos estudos, digamos assim, “não literários”, de uma geração de intelectuais das décadas de 1940 e 1950, notamos que a realização estética de Rosa acaba por tornar-se um registro etnográfico dos modos de viver no sertão, acentuando o imaginário do indivíduo cidadão sobre a realidade emoldurada pela obra, não deixando de lembrá-lo sobre a permanência histórica da condição dos sertanejos e sua essência em nossa brasilidade<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> O imaginário depositado sobre a territorialidade sertaneja é pensado, neste trabalho, como uma espécie de “reservatório/motor”, à maneira como discutiu Juremir Machado da Silva

Tendo em vista que o literato mineiro constrói um discurso estético que visa a reforçar seu engajamento para a manutenção de uma cultura e memória sertaneja, o qual confere credibilidade e verossimilhança ao que é ensinado e transmitido através das relações de grupo – próprias das comunidades rurais emolduradas artisticamente por sua escritura –, defendemos a ideia de que a obra de Rosa, especialmente sua produção em prosa, não possui apenas uma implicação literária, inovadora e singular, mas que a mesma aproxima cultura erudita e popular, rigor etimológico, antropológico e arquivístico, além de seu evidente revisitar da tradição<sup>3</sup>. Tudo isso, atrelado ao caráter político da obra, que reside no fato de Rosa não apresentar um Brasil rural com o olhar impregnado pela ideologia dominante no período. Falamos de um Rosa intérprete a contrapelo e que, em linhas gerais, podemos avaliar que, apropria-se de um universo agrário e popular sem que o resultado disso seja uma produção artificial ou simplesmente descritiva, sob um ponto de vista intelectualístico distanciado; não recria o *locus* sertanejo e suas particularidades como uma paisagem para seu argumento narrativo. O universo rústico e rural de que parte, tanto quanto permite a escrita, é preservado, e ao mesmo tempo reinventado, todavia, sem que se perca o referente original, fazendo, portanto, com que o mesmo adquira novas nuances e significações.

Retornando à obra de Antonio Gramsci, podemos entender que a mesma intenta radiografar a sociedade moderna ocidental, em especial, a italiana. Isso leva o autor a discutir os problemas presentes no cerne das atividades ditas intelectuais, questionando-se sobre o papel das mesmas para a configuração histórico-social dos indivíduos e das classes sociais. Daí os fenômenos artísticos e culturais se apresentarem como objetos

---

(2003), em *As tecnologias do imaginário*. Para o autor, o imaginário é, primeiramente, reservatório, na medida em que abrolha imagens, anseios, lembranças, experiências, “visões do real que realizam o imaginado, leituras da vida e, através de um mecanismo individual/grupal, sedimenta um modo de viver, de agir, de sentir e de aspirar ao estar no mundo” (2003, p. 11-12). Conforme Silva, o imaginário passa a ser uma “distorção” involuntária do vivido, do experienciado que, a seu ver, se naturaliza como “marca individual ou grupal” (2003, p. 12). O que ocorre de forma diferente com o “imaginado”, o qual, na interpretação do autor, é “projeção irreal que poderá se tornar real” (2003, p. 12). Dessa maneira, comenta Silva: “o imaginário emana do real, estrutura-se como ideal e retorna ao real como elemento propulsor.” (2003, p. 12). E se o imaginário é considerado pelo seu aspecto de “reservatório”, também assim o é “motor”, seguindo os apontamentos do autor. Visto sob esta perspectiva, o imaginário também pode ser entendido como “sonho que realiza a realidade, uma força que impulsiona indivíduos ou grupos” (2003, p. 12). Desse modo, acaba por operar “como catalisador, estimulador e estruturador dos limites das práticas. O imaginário é marca digital simbólica do indivíduo ou do grupo na matéria do vivido” (2003, p. 12).

<sup>3</sup> Entendida a noção de “tradição” conforme concebe Gerd Bornheim (1987, p. 20), isto é, um “conjunto dos valores dentro dos quais estamos estabelecidos; não se trata apenas das formas de conhecimento ou das opiniões que temos, mas também da totalidade do comportamento humano, que só se deixa elucidar a partir do conjunto de valores constitutivos de uma determinada sociedade”.



fundamentais de análise sócio-histórica. Nesse ponto, Gramsci se coloca como grande representante do marxismo no século XX. Mesmo que não tencionemos restringir seus escritos à realidade de seu país, ele tem nesta sociedade e em seus processos sociais a base material de sua análise. Ao tratar da questão das estruturas ideológicas constituídas pelas atividades intelectuais, artísticas e culturais, o estudioso marxista coloca sempre no horizonte um problema central para a Itália: a dissociação entre sua intelectualidade instituída e o seu povo; problema este que poderíamos considerar compreensível em um país que passa por um processo político de unificação **de cima para baixo**, ou **de fora para dentro**. Diz Antonio Gramsci:

Os intelectuais não saem do povo, ainda que acidentalmente alguns deles seja de origem popular; não se sentem ligados ao povo (deixando de lado a retórica), não o conhecem e não percebem suas necessidades, aspirações e seus sentimentos difusos; em relação ao povo, são algo destacado, solto no ar, ou seja, uma casta, não uma articulação – com funções orgânicas – do próprio povo. (GRAMSCI, 1968, p. 106-107)

A exposição de Gramsci parece acomodar-se com dado conforto ao caso brasileiro: a noção de “nacional-popular” é, antes de qualquer coisa, o esfacelamento das fronteiras entre os intelectuais e o povo, apartamento este que está presente na formação de uma cultura, caracterizada por Carlos Nelson Coutinho (2008), de “intimista”, quer dizer, patenteada pelo elitismo cultural e que, amiúde, não é oriunda de uma preferência voluntária do intelectual e/ ou artista. Como se sabe, a cultura brasileira conecta-se de forma orgânica, seja com sua maquiagem reacionária, seja democrática e progressista, a partir do “patrimônio cultural universal”, o qual conveio e convém como jardim inspirador e alimento substancial. Desse modo, se a essência de uma obra “nacional-popular” se estabelece por um modo de articulação entre os intelectuais e o povo, o que resultaria em “intelectuais orgânicos”, para utilizarmos um vocabulário gramsciano, a mesma não pode ser compreendida no tocante às personagens concretas ou mesmo o conteúdo tematizado, como fundamentalmente contrária ao universal, uma espécie de assertiva categórica de nossas pretensas genealogias culturais encerradas em si mesmas contra a abertura ao cosmopolitismo, entendido como detentor de dado potencial alienante. Não se trata de asseverar que tal atitude cosmopolita não exista no seio de nossa vida nacional, conforme Coutinho (2008, p. 2), “ela se manifesta sempre que a recepção de uma corrente cultural universal se faz de modo abstrato, sem nenhuma tentativa de concretizá-la e enriquecê-la no confronto com a realidade brasileira”. Dito de outra forma pelo estudioso:

[...] há cosmopolitismo abstrato todas as vezes que a 'importação' cultural não tem como objetivo responder a questões colocadas pela própria realidade brasileira, mas visa tão-somente a satisfazer exigências de um círculo restrito de intelectuais 'intimistas'. Nesse sentido, podemos afirmar que essa postura 'cosmopolita' é uma das manifestações da cultura elitista e não nacional-popular; é por estarem separados do povo, emparedados nos limites do 'intimismo', que certos intelectuais são incapazes de proceder àquela concretização e àquele enriquecimento do patrimônio universal. (COUTINHO, 2008, p. 2, aspas do autor)

Este conflito é, segundo Antonio Candido (1980), recorrente na história literária brasileira, e se pudermos alargar a constatação do crítico para as artes em geral no Brasil, quando fala de "nossa vida espiritual", sempre a defrontar localismo e cosmopolitismo. O fechamento sobre si mesmo *versus* a abertura para influências exteriores. Em *Literatura e sociedade*, Antonio Candido assim se coloca:

Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que **toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos**. Ora a afirmação premeditada e por vezes violenta do nacionalismo literário, com veleidades de criar até uma língua diversa; ora o declarado conformismo, a imitação consciente dos padrões europeus. Isto se dá no plano dos programas, porque no plano psicológico profundo, que rege com maior eficácia a produção das obras, vemos quase sempre um âmbito menor de oscilação, definindo afastamento mais reduzido entre os dois extremos. E para além da intenção ostensiva, a obra resulta num compromisso mais ou menos feliz da expressão com padrão universal. [...]

**Pode-se chamar dialético a este processo porque ele tem realmente consistido numa integração progressiva de experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância da expressão) e os moldes herdados da tradição europeia (que se apresentam como forma de expressão)**. A nossa literatura, tomado o termo tanto no sentido restrito quanto amplo, tem, sob este aspecto, consistido numa superação constante de obstáculos, entre os quais o sentimento de inferioridade que um país novo, tropical e largamente mestiçado, desenvolve em face de velhos países de composição étnica estabilizada, com uma civilização elaborada em condições geográficas bastante diferentes. **O intelectual brasileiro, procurando identificar-se a esta civilização, se encontra todavia ante particularidades de meio, raça e história, nem sempre correspondentes aos padrões europeus que a educação lhe propõe, e que por vezes se elevam em face deles como elementos divergentes, aberrantes. A referida dialética e, portanto, grande parte de nossa dinâmica espiritual, se nutre deste dilaceramento [...]** (CANDIDO, 1980, p. 109-110, grifo nosso)

Dito isto, impossível não falarmos em relações (tanto de aproximação quanto de afastamento) entre o quadro italiano e o brasileiro, este último que busca a

formação de um sistema literário próprio, numa longa e conturbada história de nossa cultura e, portanto, também de nossa literatura.

Antonio Candido finaliza sua *Formação da literatura brasileira* (1975) sentenciando estar no escritor Machado de Assis a concretização de um sistema literário brasileiro, em que o autor consegue incorporar dialeticamente os matizes externos das tradições literárias que nos servem de modelo e formação, compondo, pois, uma literatura que nos retrata, que fala de nós de forma sistêmica, desenvolvida pelo contato do local com o universal. Quando evoca o seguinte trecho do ensaio “Instinto de nacionalidade”, escrito por Machado de Assis, o analista da formação do sistema literário nacional parece engordar a constatação de José de Alencar, a propósito da superação do regionalismo que praticara, ao passo que o texto machadiano aponta, de maneira explícita, entre nós, uma determinação elementar do nacional-popular:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. **O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.** (MACHADO DE ASSIS apud CANDIDO, 1975, p. 368-369, grifo nosso).

Ao que tudo indica, podemos avançar o período histórico analisado por Candido e pensar o Modernismo, não exclusivamente o da Semana de 22, mas sua continuidade, quando surgem criações literárias que dão conta de nossa realidade social, ligando e criando em nós um laço com nossas raízes e ao mesmo tempo se projetando artisticamente para fora, ou seja, esteticamente conseqüente com uma arte universal a partir de nossa realidade particular. Falamos de obras capazes de captar socialmente nossas estruturas essenciais e particulares de forma “esteticamente válida”, fornecendo um retrato vivo de momentos históricos fundamentais. Em *Literatura e sociedade*, Antonio Candido (1980), observa que o Modernismo “inaugura um novo momento na dialética do universal e do particular” (p. 119). Entendido pelo crítico como uma denominação que abarca, pelo menos, três fatores envolvidos a produção artística nacional: “um movimento, uma estética e um período” (CANDIDO; CASTELLO, 1977, p. 7), o Modernismo comporta um instante em que a literatura brasileira é “muito larga no seu âmbito”, quando investiga “outros setores da vida intelectual no sentido da diferenciação das atribuições, de um lado; da criação de novos recursos expressivos e interpretativos, de outro” (1980, p. 134). Historiando o movimento, Candido o divide em

três fases – a primeira, de 1900 a 1922; a segunda, de 1922 a 1945; e a terceira inicia em 1945. É da segunda fase em diante, comenta o estudioso, que se entrevê “mais *humour*, maior ousadia formal, elaboração mais autêntica do folclore e dos dados etnográficos, irreverência mais consequente, produzindo uma crítica mais profunda” (1980, p. 122). E prossegue o crítico literário nas considerações que particularizam a abordagem desta “segunda etapa” do Modernismo:

Sobretudo a descoberta de símbolos e alegorias densamente sugestivos, carregados de obscura irregularidade; a adesão franca aos elementos recalçados da nossa civilização, como o negro, o mestiço, o filho de imigrantes, o gosto vistoso do povo, a ingenuidade, a malandrice. É toda evocação dionisíaca de Oswald de Andrade, Raul Bopp, Mário de Andrade; este haveria, aliás, de elaborar as diversas tendências do movimento numa síntese superior. A poesia Pau Brasil e a Antropofagia, animadas pelo primeiro, exprimem a atitude de devoração em face dos valores europeus, e a emancipação de um lirismo telúrico, ao mesmo tempo crítico, mergulhado no inconsciente individual e coletivo, de que Macunaíma seria a mais alta expressão. (1980, p. 122, grifos do autor)

E a propósito dos reverberios destas predileções estéticas e políticas na literatura brasileira subsequente, interpreta Antonio Candido:

A destruição dos tabus formais, a libertação do idioma literário, a paixão pelo dado folclórico, a busca do espírito popular, a irreverência como atitude; eis algumas contribuições do Modernismo que permitiram a expressão simultânea da literatura interessada, do ensaio histórico-social, da poesia libertada. (1980, p. 135)

Assim, o antropofagismo modernista poderia ser apontado como efetivamente o caminho para nossa literatura. Candido observa em Guimarães Rosa a presença da dialética modernista, funcionando de forma consistente. Segundo o crítico, o literato mineiro representaria a concretização do projeto nacional, não um projeto de nacionalismo imposto **de fora para dentro**, mas construído **de dentro para fora**, do sertão para a cidade. Por meio da construção de sua linguagem, aqui entendida como um tratamento formal, o escritor em questão cria um tempo-espço brasileiro, síntese das influências múltiplas externas e internas. Em suas narrativas, Guimarães Rosa não procura uma imitação caricatural do nosso contexto interno, ao contrário, descortina os impasses que existem em uma cultura multifacetada, que não é uma e que se ressent de uma partição duradoura. Portanto, não mais se trata de tampar as fissuras de nossas fragmentadas e múltiplas influências culturais, mas de assumi-la como nossa cultura. E não fazê-la de forma romântica e idealizada, mas encarando seus impasses. De tal modo, se nos atentarmos ao nosso país, podemos notar que as

questões levantadas por Gramsci têm muito a descrever sobre uma nação colonizada por vários países europeus que trouxeram nas bagagens sua língua, sua cultura, seus valores e seus costumes, e aqui os estabeleceram. Mesmo que no confronto entre as realidades políticas, econômicas, sociais, históricas e culturais haja vários distanciamentos, o que nos interessa são as aproximações. Em outros termos, o que podemos aprender com Gramsci, e onde poderíamos, com nossa experiência cultural, ir além dele ao retornarmos o olhar para João Guimarães Rosa. Assim, introduzimos a quarta parte do nosso artigo, dedicada ao referido literato brasileiro.

### **GUIMARÃES ROSA E O SERTÃO REVISITADO**

João Guimarães Rosa nasceu na pequena cidade de Cordisburgo, localizada no interior mineiro. Na primeira metade do século XX, o primeiro sinal de civilização vinha através da malha férrea e das escolas secundárias estrangeiras que se estabeleciam no interior dos Estados. Formado em Medicina em 1930, retornou ao interior para exercer tal profissão na pequena cidade de Itaguara, então distrito de Itaúna. Era exigido que viajasse no lombo de cavalo, percorrendo fazendas e visitando as famílias necessitadas de seu serviço. Em Itaguara, participou da Revolução Constitucionalista de 1932, primeiro como rebelde, depois como voluntário na Força Pública de Minas, onde conheceu Juscelino Kubistchek, quando este era médico-chefe do Hospital de Sangue. Em seguida, serviu no município de Barbacena como oficial-médico do 9º Batalhão de Infantaria, onde a rotina médica permitiu-lhe estudar idiomas, dedicar-se a escrita e realizar pesquisas nos arquivos do quartel sobre o jaguncismo barranqueiro que até por volta de 1930 existiu na região do Rio São Francisco.

Em pouco tempo, Rosa desistiu da carreira médica e prestou concurso para o Ministério do Exterior, onde poderia exercer um trabalho mais teórico e dedicar-se a escrita. Trabalhou como cônsul adjunto em Hamburgo na Alemanha a partir de 1938, quando explodiu a Segunda Guerra. Concedeu vistos aos judeus sem a anuência do Estado totalitário, devido ao bombardeio das cidades alemãs; escapou da morte algumas vezes, foi retido em Baden-Baden em 1942, quando o Brasil rompeu com a Alemanha, até seu retorno à terra natal alguns meses depois. Entre as missões em embaixadas na Europa e América do Sul, realizou excursões pelo interior do país (Mato Grosso e Minas Gerais em 1947, Caldas do Cipó, no interior da Bahia, com Assis Chateaubriand e Getúlio Vargas e de novo a Minas Gerais, em 1952).

Nesse retorno, restabeleceu seu contato de infância com as histórias sertanejas, com o universo de sujeitos simples, personagens que recriou na ficção, como o vaqueiro Manuelzão, coordenador da comitiva que o acompanhou por 240 km, conduzindo a boiada entre a fazenda Sirga, em Três Marias, até a fazenda São Francisco em Araçá, distrito de Paraopeba. Os moradores guardam na memória a comitiva de trezentos bois, e Rosa com uma caderneta pendurada no pescoço, em que anotava tudo o que via e ouvia, registrando o trabalho do vaqueiro, inquirindo-os incansavelmente, registrando a flora e fauna sertaneja, as crenças e expressões populares, as músicas, anedotas, canções, jogos e danças, os remédios caseiros, etc. Ao todo, preencheu 50 cadernos espiralados<sup>4</sup>. Guimarães Rosa conheceu tantos lugares e culturas diferentes, passou por experiências-limite e retornou a pequena localidade em que nasceu. Ao mesmo tempo em que ampliou sua visão de mundo, estabeleceu comparações que o levaram a uma compreensão mais arguta do que lhe era familiar.

O autor realizava, em termos literários, o registro dos resquícios e a substituição de um Brasil primitivo, arcaico, e visceral de religiosidade, patriarcalismo, do universo masculino e rústico dos coronéis e jagunços, das pousadas e fazendas, riachos e veredas que perduraram ao longo de séculos quase imutável. Ele retrata as relações sociais e de poder estabelecidas, em declínio, mas que persistiram pelo período republicano e que contrastavam com os projetos de modernização e de consolidação política da nação brasileira e faziam refletir sobre as condições de transformação das pessoas em **cidadãos** e de integração nacional diante da diversidade dos vários **Brasis**. Quiçá, sua obra se apresente como contrapartida do projeto de modernização que culminou nos “anos dourados” com a proposta de construção da nova capital, a vitória da cidade sobre o sertão, da modernidade frente ao arcaico. Numa reflexão de Rosa sobre a familiaridade do escritor com a linguagem, em uma entrevista a Günter Lorenz, ele deixa entrever a superioridade e a universalidade do sertanejo e de seu universo sobre o homem da cidade:

Goethe nasceu no sertão, assim como Dostoievski, Tolstoi, Flaubert, Balzac; ele era, como os outros que eu admiro, um moralista, um homem que vivia com a língua e pensava o infinito... Acho que Goethe foi, em resumo, o único grande poeta da literatura mundial que não escrevia para o dia, mas para o infinito. Era um sertanejo. Zola, para tomar arbitrariamente um exemplo contrário, provinha apenas de São Paulo. De cada cem escritores, um está aparentado com Goethe e noventa e nove com Zola (ROSA apud LORENZ, 1991, p. 79).

<sup>4</sup> Atualmente, eles se encontram no arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP).

Esta comparação do sertanejo com o habitante da cidade decorre da convicção de que o sertanejo é um pensador, alguém que lida com a linguagem de forma orgânica, não originária de um cartesianismo, mas empírica, fruto do discernimento, das relações de grupo, da observação, de um amplo filosofar sobre as experiências do cotidiano. Na visão de Rosa, o sertanejo percebe o “idioma como metáfora de sinceridade” (ROSA apud LORENZ, 1991, p. 78). Logo, o sertanejo é um pensador que reflete sobre a existência, o que diverge da ideia corrente do rústico homem do campo ocupado demais com trabalho manual. Nas palavras de Rosa, “Nós sertanejos somos diferentes da gente temperamental do Rio ou Bahia... Somos tipos especulativos, a quem o simples fato de meditar causa prazer” (ROSA apud LORENZ, 1991, p. 79). Esta perspectiva se aproxima da afirmação de Antonio Gramsci de que todo homem é um filósofo, no sentido que produz visões de mundo. Muitas vezes o senso comum que guia o sertanejo no seu manejo com as atividades do dia a dia, como as crenças, as preces, os remédios, previsões e soluções advindas da prática, sobre a qual o sujeito reflete e tira conclusões de maneira original e dinâmica. Muitas vezes a combinação destes elementos resulta em um tipo de coerência imperceptível ou inaceitável para o homem urbano e moderno. Então, quer dizer que a combinação dos elementos tem uma coerência própria, e não que a coerência esteja dispensada, pois adquire sentido naquele contexto em particular, para os sujeitos históricos envolvidos naquela ação ou comunicação. Contudo, tal sentido não permanece idêntico todo o tempo, muda cada vez que é atualizado pelos sujeitos sociais.

Além disso, a narrativa de Rosa não é apenas resultado do contraste, mas também do encontro entre o urbano e o rural, a tradição oral e a cultura erudita, que tantas vezes esteve presente como parte integrante não explicitada da literatura. O próprio Guimarães Rosa era produto da combinação destas duas tradições, um médico formado, versado e estudioso de várias línguas, diplomata e escritor prestigiado, crédulo em superstições, curandeirismo, etc. O texto de Guimarães Rosa tornou-se o lugar de encontro destas duas tradições, através do qual podemos ouvir as vozes dos sertanejos e vaqueiros, representações de personagens reais que ele conheceu e com os quais conviveu. Importa destacar que cultura letrada e tradição oral não são universos isolados e impermeáveis, antes, elas se interpenetram, são retro alimentadas e se defrontam, principalmente, em momentos de conflitos entre os grupos sociais.



## UMA TENTATIVA DE ARREIMATE: GUIMARÃES ROSA SOB O PRISMA DAS REFLEXÕES DE ANTONIO GRAMSCI

Até o momento, discutimos a fecundidade de transplantarmos o ideário gramsciano para a realidade brasileira, mais especificamente, para o Modernismo, com o intuito de apreciarmos a obra de Guimarães Rosa, à luz dos debates sobre uma arte “nacional-popular”. Se entendermos que para a realização de uma obra de arte com caráter nacional e popular, a mesma deve provocar a ruptura que distancia o artista (o intelectual) e as classes sociais subalternas, através de um desempenho estético que redimensiona e atualiza os valores tradicionais, numa tensão dialética entre o regional e o universal, podemos julgar que a obra de Guimarães Rosa apresenta-se com tais características: é “nacional-popular”.

Como já mencionamos, o projeto rosiano de recriação de uma literatura de inspiração popular se coloca combativo diante do esfacelamento dos valores tradicionais em pleno processo de modernização brasileira. Por meio de suas narrativas, Guimarães Rosa não procurou uma imitação caricatural do nosso contexto interno, mas descortinou os impasses provenientes de uma cultura multifacetada como a brasileira, uma cultura que não é una, mas híbrida. Atentando-nos aos valores dialetais propostos por Gramsci para certo julgamento artístico, podemos considerar que Rosa corporifica em suas narrativas, no plano da forma e do conteúdo, elementos de uma cultura popular – dos quais reiteramos a linguagem, os porta-vozes, as canções, as crenças, seus códigos, aproximando-se assim do povo que lhe fornece matéria narrativa. Com isso, Rosa demonstra seu interesse não apenas por tal temática (sertaneja), mas apresenta-se como divulgador dessa cultura, ou melhor, revela-se como uma espécie de guardião daquilo que se fala entre o povo, em especial, entre os sertanejos; demonstra a capacidade de se estabelecer um diálogo coeso entre a escrita e a oralidade; impõe-se a responsabilidade de cativar o leitor para as relações rurais de grupo. Em suma, Guimarães Rosa dispõe-se a deflagrar a “essência do sertanejo”. E isso se torna possível, principalmente, por seu projeto de captar e recriar a maneira como tais sujeitos percebem e reproduzem o mundo circundante.

Como ressalta Paulo Rónai, a “transliteração desse universo opera-se num estilo dos mais sugestivos, altamente pessoal e, no entanto, determinado em sua essência pelas tendências dominantes [...] da fala popular” (RÓNAI, 1991, p. 532). A perspectiva empregada por Guimarães Rosa sobre a cultura popular não tem um caráter saudosista. O autor não apenas retoma práticas importantes que estão se



dissolvendo, mas também ampara “atitudes” da modernidade. Contudo, mais do que demonstrar a importância dessas práticas populares, é necessário definir seu espaço em nosso meio e o quanto as histórias que aí se formam têm a nos dizer e a influenciar sobre nosso modo de ser, estar e nos expressar. No tocante ao plano temático das narrativas rosianas, é evidente a conservação da homogeneidade do espaço e personagens:

Todas elas [as estórias] se desenrolam diante dos bastidores das grandes obras anteriores: as estradas, os descampados, as matas, os lugarejos perdidos de Minas, cuja imagem se gravara na memória do escritor com relevo extraordinário. Cenários ermos e rústicos, intocados pelo progresso, onde a vida prossegue nos trilhos escavados por uma rotina secular, onde os sentimentos, as reações e as crenças são os de outros tempos. Só por exceção aparece neles alguma pessoa ligada ao século XX, à civilização urbana e mecanizada; em seus caminhos sem fim, topamos com vaqueiros, criadores de cavalo, caçadores, pescadores, barqueiros, pedreiros, cegos e seus guias, capangas, bandidos, mendigos, ciganos, prostitutas, um mundo arcaico onde a hierarquia culmina nas figuras do fazendeiro, do delegado e do padre. A esse mundo de sua infância o narrador mantém-se fiel ainda desta vez; suas andanças pelas capitais da civilização, seus mergulhos nas fontes da cultura aqui tampouco lhe forneceram temas ou motivos, o muito que vira e aprendera pela vida afora serviu-lhe apenas para aguçar a sua compreensão daquele universo primitivo, para captar e transmitir-lhe a mensagem com mais perfeição (RÔNAI, 1991, p. 531-32)<sup>5</sup>.

Nos trabalhos de Guimarães Rosa, o familiar encontra seu ponto de comparação na estrutura léxica e gramatical de idiomas estrangeiros por ele estudados, no pensamento de filósofos e romancistas e na metodologia adotada. Dizia, por exemplo, que aprendeu “algumas línguas estrangeiras apenas para enriquecer a sua própria e porque há demasiadas coisas intraduzíveis” (ROSA apud LORENZ, 1991, p. 87). Muitas expressões intraduzíveis de outras línguas foram traduzidas para a obra de Guimarães Rosa com o intuito de o literato descrever seu universo sertanejo já que apenas renovando a língua, se pode renovar o mundo, parafraseando Rosa (apud LORENZ, 1991, p. 88). Como ele mesmo nos esclarece, seu método de escrita se baseava na:

utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original. Por isso, e este é o segundo elemento, eu incluo em minha dicção certas particularidades dialéticas de minha região, que são linguagem literária e ainda têm sua marca original, não estão desgastadas e quase sempre são de uma grande sabedoria

---

<sup>5</sup> Interpolação nossa.

lingüística. Além disso, como autor do século XX, devo me ocupar do idioma formado sob a influência das ciências modernas e que representa uma espécie de dialeto. E também está a minha disposição esse magnífico idioma já quase esquecido: o antigo português dos sábios e poetas daquela época escolástica da Idade Média, tal como se falava, por exemplo, em Coimbra (ROSA apud LORENZ, 1991, p. 81)

## PALAVRAS FINAIS

A temática do Brasil do atraso *versus* o Brasil moderno, ou em vias de modernização, apresenta-se como o contraponto de um projeto nacional desenvolvimentista, consagrado como consensual pelo imaginário político. Guimarães Rosa foi testemunha e contemporâneo de um momento em que o Brasil passava por um processo de modernização que parecia varrer e ocultar de um só ímpeto o Brasil secular da cultura popular. O Brasil urbano e industrializado impunha-se sobre o Brasil rural, governado por coronéis e seus jagunços, povoado também por cangaceiros e camponeses. Mas apesar dos sinais de seu esfacelamento, este universo ainda estaria presente na paisagem cotidiana, e permaneceria na memória de uma geração cujas raízes procedem do meio rural, do sertão e todos os dilemas nele contido.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORNHEIM, Gerd. O conceito de tradição. In: BORNHEIM, G., et al. **Cultura brasileira: tradição/contradição**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editora/ FUNARTE, 1987, p. 13-29.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira: modernismo**. 6. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Difel, 1977. Volume 3.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975. v. 2.
- \_\_\_\_\_. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária**. 6. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1980.
- COUTINHO, Carlos Nelson. “O nacional-popular como alternativa à cultura intimista”. **Fundação Lauro Campos**, Rio de Janeiro, 28 de setembro de 2008. Disponível em <http://www.socialismo.org.br/>. Acesso em 10 de junho de 2011.

DEL ROIO, Marcos. “Gramsci e a emancipação do subalterno”. **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, n. 29, p. 63-78, 2007.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso**: um estudo sobre a ambigüidade no **Grande Sertão**: Veredas. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GRAMSCI, Antonio. **Literatura e vida nacional**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). **Guimarães Rosa**. Tradução de Rosemary Costhek Abílio. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 62-97.

RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. In: ROSA, J. G. **Primeiras estórias**. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. “Tutaméia”. In: COUTINHO, Eduardo F. (org). **Guimarães Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p.527-535.

ROSA, João Guimarães. **Ficção Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, 2 v.

SILVA, Juremir Machado da. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.