

gramsci e a literatura

Francisco Foot Hardman

"A relação artística mostra, particularmente na filosofia da praxis, a fátua ingenuidade dos papagaios que acreditam possuir, numas poucas fórmulas estereotipadas, a chave para abrir todas as portas (chaves estas conhecidas como 'gazuas') (A. Gramsci, *Literatura e vida nacional*, Rio, Civ. Bras., 1968, pp. 4-5).

7

A leitura de *Literatura e vida nacional*[★] enfrenta os mesmos problemas que aparecem em toda a obra de Gramsci, como resultado das condições precárias e adversas em que foi produzida: por um lado, as idéias abundantes, e por outro, a falta de documentação, a censura e constantes pressões que acompanharam sua condição de encarcerado acabaram contribuindo para configurar um conjunto peculiar de características estruturais e estilísticas de sua obra. Assim, tem-se o caráter fragmentário de seu texto, anotações inacabadas, como um grande rascunho que esperava ser retrabalhado. Do mesmo modo, nota-se a luta do autor contra o tempo, a pressa em dizer o que a repressão e a saúde poderiam impedir de ser dito a qualquer instante: a coragem de assumir o risco de uma palavra segmentada contra o silêncio que a morte lenta precipitava. Aqui, a forma do texto de Gramsci assume um caráter de construção elíptica, as vírgulas se somam: o "etcétera", repetido inúmeras vezes, é o sinal mais claro dessa luta entre tempo e vontade; frente à compulsão do silêncio, a verdade, querendo ser dita, permanece na sombra desse instante subentendido.

★ *Este artigo é uma versão ligeiramente modificada de um seminário apresentado durante o curso do professor Antonio Cândido, na Pós-Graduação da F.F.L.C.H. da USP, intitulada: "Leitura ideológica dos textos literários", realizado em 1975.*

Nesse quadro, a leitura de *Literatura e vida nacional*, como de toda obra gramsciana, aparece como um desafio, imitação pequena e apagada do desafio enfrentado pela própria criação do autor; é uma leitura que se revela como aventura de descoberta, na tentativa de composição "arqueológica" dos fragmentos. "Os temas se entrelaçam, surgem, desaparecem, terminam subitamente, reaparecem."¹ E nesse tortuoso percurso, a tentativa de enquadramento ou de esquematização torna-se praticamente inviável: fica como um desejo também tolhido pelas condições concretas do texto. Mas talvez, nesta fuga a um "esquema acabado", a uma "estrutura" plenamente articulada, revelese um dos planos de maior fecundidade do texto de Gramsci: sua "abertura" (como modernamente se diz), ou em outras palavras, as inúmeras possibilidades de sua exploração hermenêutica (limitadas, é claro, pelos marcos teórico-práticos mais abrangentes de sua obra: o marxismo). E neste jogo intrincado de aparições-desaparições-reaparições, permanece estendida no texto uma imensa rede de múltiplas pistas e sugestões para o entendimento dos fenômenos literários e culturais, tanto em sua especificidade própria, quanto em suas relações mais amplas com a sociedade e a história. Assim, o fragmentário apela a um esforço de construção exploratória, onde a seleção e combinação de trechos deve ser tentada dentro de critérios analíticos e interpretativos que impeçam, o quanto isto é possível, a redução ou deformação das linhas gerais constituintes do pensamento de Gramsci.

Em nossa leitura de *Literatura e vida nacional* selecionamos dois grupos de problemas que acreditamos ser relevantes numa tentativa de interpretação das colocações de Gramsci com respeito às artes em geral e à literatura em particular:

1 — as noções de literatura "nacional-popular" e "folclore": alguns elementos, relações e problemas apontados em torno;²

2 — o problema da crítica literária (e estética) gramsciana: algumas propostas teóricas e suas relações com a crítica política e com a luta cultural.³

Poder-se-ia adiantar que, em geral, as preocupações de Gramsci aproximariam aparentemente o seu trabalho de uma "sociologia da literatura" marxista e, em certo sentido, "tradicional" (enquanto não-elaborada sistematicamente com instrumentos formais específicos de análise literária). Ou seja, estaria mais ou menos presente uma postura heterotélica que vê a literatura somente em função do momento histórico-social ou apenas em função da luta política e cultural pela construção de uma nova hegemonia. Nesta tendência, aparece, por exemplo, o privilegiar do conteúdo em detrimento da forma (op. cit., p. 65), a subordinação da arte em relação à cultura e à história (p. 24) ou a ênfase no "êxito editorial" (público leitor mais editores) como crité-

rio de seleção do material para a crítica estética (p. 22), proposta que se aproxima da chamada "sociologia do público".

Porém, por trás, digamos, dessa "atmosfera" geral e muitas vezes recorrente de visão heterotética (talvez, inevitável, em função do caráter concreto e explícito de luta ideológica e política do autor, do tom polêmico e provocativo de seu discurso — o qual tinha como interlocutores imediatos os intelectuais italianos da tradição clerical e do fascismo),⁴ acabam por despontar sinais de proposta altamente inovadora e fértil, em relação ao tratamento dos fenômenos literários e estéticos. Esses indicadores poderiam ser retomados e desenvolvidos sem entrar em choque com a teoria política do autor. Pelo contrário, haveria integração coerente, à que toda sua teoria é inovadora, nos marcos do pensamento marxista⁵ ou no papel decisivo atribuído aos intelectuais como articuladores do bloco histórico acarreta uma concepção revalorizada da importância do âmbito cultural (e dentro dele, a criação artística) e ideológico (em sentido amplo: sistema de valores) na compreensão da sociedade e em sua transformação. É sobre a busca deste lado original que nossa leitura se orienta.

As referências ao "nacional-popular" são tratadas, em Gramsci, à luz concreta da literatura italiana e centrando-se no exame do "gosto popular". Ele está preocupado em ressaltar, em geral, o abismo existente, na Itália, entre os intelectuais e o povo, os primeiros não representando as aspirações populares que são também, em última análise, aspirações nacionais.⁶ Ao polémizar contra o periódico "Crítica Fascista" (cf. p. 103) que se lamentava das edições italianas crescentes de "romances de folhetim" franceses (p. ex., *O Conde de Monte Cristo* e *José Balsamo*, de A. Dumas; *Calvário de uma Mãe*, de P. Fontenay), Gramsci afirma que a procura de autores franceses pelo público italiano não é uma "falha" em si: ela é apenas reveladora da distância entre intelectuais e povo-nação. A ausência de uma literatura popular é também a ausência de uma literatura italiana "autêntica". A crítica de Gramsci se dirige aos intelectuais e aos escritores, ao caráter elitista de sua produção.

Gramsci reconhece parcialmente a "deterioração" das aspirações coletivas e do gosto popular pela tradição da ideologia dominante e pelo empobrecimento do senso comum, em particular, ao tratar do gosto "melodramático" e de sua força nas camadas populares (cf. pp. 74-77). Mas levanta exemplos em contrário, para enfatizar a existência possível de plena compatibilidade entre "grande arte" e "gosto popular" (p. ex.: Shakespeare, no teatro — cf. p. 115; Verdi, Puccini, Mascagni, na música — cf. p. 93; tragédias gregas clássicas — Ésquilo, Sófocles — e romancistas russos — Tolstói, Dostoiévski, na literatura — cf. p. 124).

Nesta perspectiva, todas as referências em torno dos “netos do padre Bresciani” (cf. parte IV, pp. 139-65), do romance policial (C. Doyle, E.A. Poe e outros, pp.117-ss), do romance “geográfico-científico” de J. Verne (p. 116), das “biografias romaneadas” (p. 113), dos diversos tipos de romance e teatro popular (pp. 112-ss) e folhetins (p. 123) estão ligadas à preocupação de ressaltar o distanciamento entre o “popular” e os intelectuais. Mesmo quando a intenção em relação aos “humildes” aparece na literatura, ela sempre carrega, segundo Gramsci, um ranço elitista e paternalista.⁷

Esta postura anti-elitista fica mais clara nas colocações de Gramsci sobre o “folclore” (cf. pp. 183-85) que tentam afastar os clichês ideológicos do “pitoresco” ou do “antigo”. O “folclore” revela-se como uma... “concepção do mundo e da vida”, em grande medida implícita, de determinados estratos... da sociedade, em contraposição... com as concepções do mundo ‘oficiais’ (ou, em sentido mais amplo, das partes cultas das sociedades historicamente determinadas) “... (p. 184); apresenta-se como algo dinâmico e contraditório, atual e moderno, incorporando elementos do pensamento e ciência dominantes. É interessante notar como, em Gramsci, não existe uma ruptura essencial entre a filosofia erudita e o “folclore”: há um mesmo “continuum” que percorre do mais elaborado ao não-elaborado, do coerente e sistemático ao ambíguo e contraditório.⁸ É neste sentido que ... “cada homem tem uma certa atividade intelectual e é, por conseguinte, um ‘filósofo’, um artista, um homem de gosto, participa numa concepção do mundo, tem uma linha consciente de conduta moral, ou seja, contribui para sustentar ou modificar uma concepção do mundo, para suscitar novos modos de pensamento.”⁹

Nesta linha, Gramsci atenta para a necessidade de recuperação do “folclore” e dos elementos da “cultura popular” pelos estudiosos, críticos e militantes. Não se trata simplesmente de revalorizar apologética ou populisticamente o “folclore”, sob pena de revalorizarmos tão somente um dos ramos particulares da ideologia dominante. Trata-se de analisar a ambiguidade e contradição do “folclore”, o seu caráter híbrido, e tentar ver aí os sinais de um “grito abafado”: um grito que se vestiu de uma manta que o silenciou, amarrotando ao mesmo tempo esta manta. O “folclore” seria, então, simultaneamente, a desagregação dos valores da ideologia dominante e a deformação de uma concepção de mundo “autônoma” das classes subalternas.

Acreditamos que a análise de Gramsci ficaria mais proveitosa se se distinguisse entre o que seja uma “cultura popular” (manifestação autônoma) e uma “cultura de massas” (ligada aos mecanismos de difusão da ideologia dominante via indústria cultural).¹⁰ Queremos sugerir que o conceito de “nacional-popular” visto na perspectiva quase exclusiva do “gosto popular”, isto é, da aceitação do público, poderia levar a que se confundisse, no limite,

aquelas duas noções ("popular" X "de massas"), valorizando como popular o que não passa de imposição massificante. Gramsci chega a apontar para esta questão, ao se referir ao canto popular, sublinhando, inclusive, a heterogeneidade básica da categoria "povo".¹¹ É, pois, partindo-se de uma concepção própria, autônoma e *particular* do mundo que se pode chegar à *generalidade* do "nacional-popular", no movimento dialético de luta cultural e de criação de uma nova hegemonia. A mera popularidade, isto é, a aceitação em massa de determinada obra, não assegura que ela possua exatamente aquela *particularidade* (condição *sine qua non* para sua *universalização* e criação de um novo mundo).

Em Gramsci distinguem-se três momentos distintos e organicamente articulados: a – o momento da *crítica estética* ("crítica e história da arte"); b – o momento da *crítica política* (ou "crítica dos costumes"); c – o momento de síntese dialética de a e b, através da *luta cultural* (fusão necessária no movimento da "filosofia da praxis").¹² A este respeito, Gramsci ressalta:

"Dois escritores podem representar (expressar) o mesmo momento histórico-social, mas um pode ser artista e o outro simples *borra-botas*. Esgotar a questão limitando-se a descrever o que ambos representam ou expressam socialmente, isto é, resumindo, mais ou menos bem, as características de um determinado momento histórico-social, significa nem sequer aflorar o problema artístico. Esta descrição pode ser útil e necessária... mas num outro campo: no campo da crítica política, da crítica dos costumes...; não é crítica e história da arte e não pode ser apresentada como tal"... (p. 5)

A partir dessa diferenciação de termos, Gramsci privilegia o momento de síntese da *luta cultural*:

"Deve-se falar de luta por uma nova cultura, isto é, por uma nova vida moral, que não pode deixar de ser intimamente ligada a uma nova intuição da vida, que chegue a se tornar um novo modo de sentir e de ver a realidade e, conseqüentemente, um mundo intimamente relacionado com os 'artistas possíveis' e com as 'obras de arte possíveis'" (p. 8).

Neste sentido, é no terceiro momento, segundo Gramsci, que se deve configurar de forma integrada uma crítica estética própria à filosofia da praxis; dialeticamente, o momento da luta cultural é o da superação-conservação dos dois momentos "anteriores":

"o tipo de crítica literária próprio à filosofia da praxis... deve fundir a luta por uma nova cultura, isto é, por um novo humanismo, a crítica dos costumes, dos sentimentos e das concepções do mundo, com a crítica estética ou puramente artística; deve realizar esta fusão com fervor

apaixonado, ainda que na forma de sarcasmo." (p. 6)

Assim, teoricamente, os princípios gramscianos em relação à crítica estética e literária vinculam-se a uma concepção dialética, a qual tenta acompanhar a obra literária em seu momento próprio e específico, em seu caráter propriamente estético, e, simultaneamente, a integração deste momento, de maneira orgânica, ao movimento geral da filosofia da praxis (que envolve a crítica política e a luta cultural). O conceito de "estrutura" (de uma obra de arte), em Gramsci, expressa bem essa concepção:

"(a 'estrutura' das obras é a) coerência lógica e histórico-atual das massas de sentimentos artisticamente representados"... (p. 6)

Isto quer dizer que a "estrutura", ao mesmo tempo em que se configura como uma maneira de representação de sentimentos que lhe é típica, enquanto *artisticamente* elaborada, guarda também determinada "coerência lógica e histórico-atual", a qual se remete à sua articulação com o plano da vida *social e histórica*.

Neste movimento de distinção-integração da crítica estética, pode-se refletir sobre os caminhos de uma leitura *ideológica* dos textos literários. Ela é possível de ser desenvolvida do *interior* mesmo da "estrutura" artística, pois Gramsci aponta para a "internalização" (enquanto fusão e identificação na forma) dos elementos histórico-culturais:

12

"Admitindo o princípio de que, na obra de arte, deva-se buscar tão somente o caráter artístico, nem por isso é excluída a investigação de qual seja a massa de sentimentos, de qual seja a atitude diante da vida que circula na própria obra de arte. (...) O que se exclui é que uma obra seja bela, por causa de seu conteúdo moral e político, e não o seja pela sua forma na qual o conteúdo abstrato fundiu-se e identificou-se." (p. 11, grifos nossos).

Esta concepção que busca o *ideológico* dentro da "estrutura" da obra remete-nos a Adorno,¹³ quando este autor afirma que o ideológico na arte lírica revela-se no fracasso da coerência na organização *formal* de sua "estrutura". Tal ponto-de-vista permite realizar a própria crítica "ideológica", desmascarando, por exemplo, uma atitude de "oportunismo político" revelada pela incoerência formal e lógica da "estrutura" da obra. Gramsci aproxima-se claramente desta perspectiva:

"Fulano 'quer' expressar artificialmente um determinado conteúdo e não cria obra de arte. O fracasso artístico da obra em questão (...) demonstra que aquele conteúdo é, em Fulano, matéria surda e rebelde, que o entusiasmo é fictício e exteriormente desejado, que Fulano não é realmente, naquele caso concreto, um artista, mas sim um criado que

quer agradar aos patrões. (...) O fato de que se chegue a negar o caráter artístico de uma obra pode servir, ao crítico político como tal, para demonstrar que... Fulano, portanto, é um comediante da política, procura passar pelo que não é, etc. O crítico político, assim, denuncia Fulano, não como artista, mas como 'oportunista político'." (pp. 11-12)

Assim, poderíamos lembrar que o problema da verossimilhança da obra de arte em Gramsci está ligado à coerência "propriamente estética" da "estrutura" artística. O "verdadeiro" é a perfeita articulação estruturada da forma e não um vínculo mecânico e exterior com a "realidade". Da mesma forma que o "falso" ou o "ideológico" em Adorno não se revela na relação direta obra de arte-sociedade, mas no fracasso da própria organização dos elementos de linguagem internos à obra, em Gramsci, está presente uma idéia análoga: o critério de verossimilhança, como ponto de partida para a análise "ideológica", é, em suma, interno à obra. Um exemplo ilustrativo desse tratamento é a análise literária e teatral que Gramsci faz de *Macbeth* de Shakespeare, em especial, a respeito do sobrenatural:

"(em *Macbeth*) mesmo o sobrenatural era elemento da realidade, era parte viva das consciências; precisamente por isso, este sobrenatural não é mecânico, não é abstração fria, não é recurso fácil para extrair dos fatos elementos de sucesso; é existência, por certo, integração necessária do drama." (p. 199, grifos nossos). 13

Concluindo, diríamos que Gramsci define, portanto, em relação à crítica estético-literária, um movimento dialético entre dois momentos diversos em sua natureza, que se fundem no conceito-síntese de luta cultural. Gramsci reconhecia, não obstante, a dificuldade do tratamento do fenômeno estético, sua peculiaridade: parece que ele estava auto-consciente dessa tensão entre política e arte, entre tempo histórico e instante poético, entre o político e o literato: 14

"o literato deve ter perspectivas necessariamente menos precisas e definidas que o político, deve ser menos 'sectário', se assim se pode dizer, mas de uma maneira 'contraditória'. Para o político, qualquer imagem 'fixada' a priori é reacionária: o político considera todo movimento em seu *devenir*. O artista, pelo contrário, deve possuir imagens 'fixadas' e articuladas em sua forma definitiva." (p. 13)

Gramsci buscava, entretanto, a superação desta bipolaridade de tempos (poesia X história), através de uma síntese nova, onde a originalidade da criação poética se inscrevesse na história e na sociedade, como sua identificação e expressão supremas:

"É muito fácil ser original fazendo o contrário do que todos fazem; é uma coisa mecânica. É muito fácil falar diferentemente dos outros,

ser neolítico; o difícil é diferenciar-se dos outros, sem, para isso, fazer acrobacias. (...) Colocar o acento na disciplina, na socialidade, e pretender todavia sinceridade, espontaneidade, originalidade, personalidade: eis o que é verdadeiramente difícil e árduo." (pp. 29-30)

14

NOTAS

- 1 A. Gramsci, *Cultura y literatura*, Barcelona, Península, 1972: Prólogo de Jordi Solé-Tura, p. 14.
- 2 Cf. *Literatura e vida nacional*, Rio, Civ. Bras., 1968, partes II, III e IV. As páginas indicadas entre parênteses pertencem a esta edição.
- 3 Cf. *Literatura e vida nacional*, op. cit., parte I; cf. A. Seroni, "La distinción entre 'crítica de arte' (estética) y 'crítica política en Gramsci'" (pp. 207-214) in P. Togliatti *et alia*: *Gramsci y el marxismo*, Buenos Aires, Proteo, 1965.
- 4 Sobre o tom polémico é ilustrativa a passagem em que Gramsci, ironicamente, define os *futuristas* como 'um grupo de escolares, que fugiu de um colégio de jesuitas, fez um pouco de barulho no bosque mais próximo e foi trazido de volta sob a fêrula do guarda campestre.' (op. cit. p. 154).

- 5 Cf. H. Portelli, *Gramsci y el bloque histórico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2o. ed., 1974; ainda sobre a originalidade do pensamento gramsciano vide o artigo de E. J. Hobsbawm: "O Grande Gramsci, das lutas à prisão", *Cadernos de Opinião* (1), Rio, 1975, pp. 63-71.
- 6 Sobre este ponto Gramsci refere-se a outras línguas – russo, alemão, francês – onde a noção de "nacional-popular" aparece mais claramente: cf. op. cit. p. 105.
- 7 (Op. cit., p. 79): "Esta expressão – 'os humildes' – é característica para compreender a atitude tradicional dos intelectuais italianos em face do povo e, conseqüentemente, o significado da 'literatura para os humildes'. Não se trata da relação contida na expressão dostoiévskiana 'humildes' e ofendidos'. É poderoso em Dostoiévski o sentimento nacional-popular (...) No intelectual italiano, a expressão 'humildes' indica uma relação de proteção paterna e divina, o sentimento 'auto- de uma indiscutida superioridade própria: uma relação como entre várias raças (...); uma relação como entre adulto e criança na velha pedagogia, ou, pior ainda, uma relação do tipo 'sociedade protetora de animais' ou tipo exército da salvação anglo-saxão diante dos canibais da Papuá-sia."
- 8 Cf. H. Portelli, op. cit., pp. 18-23.
- 9 Cf. A. Gramsci, *Cultura y literatura*, op. cit., primeira parte: "Los intelectuales y la organización de la cultura", pp. 31-32.
- 10 Cf. E. Bosi, *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias*, Petrópolis, Vozes, 1973, em especial o cap. II, pp. 53-83.
- 11 (Op. cit. p. 190) ... "o que distingue o canto popular, no quadro de uma nação e de sua cultura, não é o fato artístico, nem a origem histórica, mas seu modo de conceber o mundo e a vida, em contraste com a sociedade oficial. (...) o próprio povo não é uma coletividade homogênea de cultura, mas apresenta numerosas estratificações culturais, variadamente combinadas"...
- 12 Cf. A. Seroni, op. cit.
- 13 Cf. T. W. Adorno, "Discurso sobre lírica y sociedade" (pp. 53-72) in *Notas de Literatura*, Barcelona, Ariel, 1962: vide especialmente pp. 55-6.
- 14 Octávio Paz tem muito presente a problemática do confronto entre tempo poético e tempo histórico em sua obra: cf., em especial, os ensaios "A consagração do instante" e "Ambigüidade do Romance" no livro *Signos em rotação*, S. Paulo, Perspectiva, 1972, pp. 51-74; cf. também o artigo "O escritor e a política" publicado nos *Cadernos de Opinião* 1, Rio, 1975, pp. 82-3.