



O Dante Alighieri de Antonio Gramsci: um realismo sem mimese

Yuri Brunello

Programa de Pós-Graduação em Letras, Departamento de Letras Estrangeiras, Universidade Federal do Ceará, Av. da Universidade, 2683, 60020-181, Fortaleza, Ceará, Brasil. E-mail: yuri.brunello@ufc.br

RESUMO. Antonio Gramsci constrói nos *Cadernos do cárcere* uma leitura ‘anticroceana’ do Canto X do *Inferno* de Dante Alighieri. É uma interpretação baseada na concepção da lacuna textual – manifestada pelo silêncio de Dante frente a Cavalcante de’ Cavalcanti, um dos protagonistas do canto dantesco – como uma estratégia de natureza cultural e, ao mesmo tempo, de valor tanto político quanto social; ou seja, a poesia não é reduzida ao ‘poético’. Gramsci, de fato, recusa a visão da literatura como algo esterilmente ‘superestrutural’. Ler o Canto X, ao contrário, significa entender a poesia dantesca não como uma mimese ou uma representação, mas como a própria realidade imanente: parte de uma totalidade orgânica, na qual cada elemento – e, portanto, um elemento cultural como uma obra literária – constitui uma articulação do conjunto. O presente estudo pretende indicar, no tipo de exegese gramsciana do Canto X, uma tentativa de encontrar nas lacunas textuais não a manifestação, como acreditava Benedetto Croce (1921), da dimensão inefável e pré-lógica da intuição, mas os pressupostos para que o leitor exerça um papel ativo e criativo: racional, de articulação ideológica e de conexão entre o nível cultural, político e econômico da sociedade entendida como um todo.

Palavras-chave: ideologia, forma, lacuna.

Antonio Gramsci’s Dante: a Realism without Mimesis

ABSTRACT. Antonio Gramsci in his *Prison Notebooks* constructs an ‘anti-Crocean’ reading of Dante Alighieri’s *Inferno* X. It is an interpretation based on the conception of the textual lacuna – manifested by Dante’s silence in front of Cavalcante de’ Cavalcanti, one of the protagonists of Dante’s canto – as a strategy of cultural and, at the same time, political and social nature. Poetry is not reduced to ‘poetic’. Gramsci, in fact, rejects the idea of literature as a phenomenon sterily ‘superstructural’: reading *Inferno* X, on the contrary, means for Gramsci understanding how Dantesque poetry is neither a mimesis nor a representation, but an immanent reality: part of an organic totality, in which each element – a cultural element as a literary work, for example – constitutes an articulation of the whole. This study intends to indicate in the Gramscian interpretation of Canto X an attempt to find within textual lacunas not the manifestation – as Benedetto Croce (1921) believed – of the ineffable and prelogical dimension of intuition, but the presuppositions for an active and creative role of the reader: a rational, ideological articulation of the connection between the cultural, political and economic level of the society understood as a whole.

Keywords: ideology, form, lacuna.

Introdução

Antonio Gramsci dedica-se a estudar o Canto X do *Inferno* de Dante a partir de agosto de 1929. Para obter uma opinião de um especialista em Dante, chega a trocar, da prisão, cartas com Umberto Cosmo, que havia sido seu professor de literatura italiana na Universidade de Turin. Gramsci estava elaborando uma interpretação particular do canto dantesco e precisava de confirmações acerca da validade da sua proposta exegética. Todavia, a autorreferencialidade e a fria erudição prevaletentes entre os estudiosos do poeta fizeram com que Gramsci desistisse da tarefa e, conseqüentemente,

que as suas hipóteses sobre Dante não fossem mais do que fruto de um interesse temporário e limitado:

A literatura dantiana é tão pletórica e prolixa que a única justificativa para escrever algo a propósito me parece a de dizer algo verdadeiramente novo, com a maior precisão e o mínimo possível de palavras. O próprio prof. Cosmo me parece sofrer da mesma doença profissional dos dantianos: se suas sugestões fossem seguidas ao pé da letra, seria preciso escrever um volume inteiro. Fico satisfeito por saber que a interpretação do Canto que esbocei é relativamente nova e merecedora de desenvolvimento; para minha humanidade de preso, isto é suficiente para me fazer

destilar algumas páginas de apontamentos que, *a priori*, não me pareçam algo supérfluo (Gramsci, 2005, p. 174)¹.

São palavras de uma carta datada 21 de março de 1932, que Gramsci escreveu da prisão de Turin para a sua cunhada, Tatiana Schucht. O teórico italiano, que tinha sido encarcerado em novembro de 1926, elaborou uma tese inovadora acerca do Canto X do *Inferno*, de acordo com a original releitura do marxismo que estava levando adiante. Uma vez conseguida a confirmação de que o esboço de interpretação do Canto X representava uma proposta interessante, e não banal, Gramsci desistiu de concluir a sua pesquisa dantesca: não tinha ambições de natureza acadêmica. Não é por acaso que ele nunca chegou a se formar.

Mas o que o leva a se interrogar por tantos meses, e de forma tão insistente, sobre o texto dantesco? O abandono de uma tão sutil problemática de hermenêutica literária parece indicar uma apreciação não particularmente forte da literatura. Então, mesmo dentro de uma nova perspectiva teórica (o paradigma que será chamado de marxismo ‘ocidental’), o pensamento dos *Cadernos* continua deixando a literatura subordinada à política e à economia? Não. É exatamente o contrário: com os *Cadernos*, a literatura adquire um valor que nunca teve dentro do pensamento marxista.

‘Bloco histórico’ e ‘guerra de posição’: uma perspectiva histórico-discursiva

Em Dante, por exemplo, Gramsci procura uma perspectiva particular, decididamente literária, com a finalidade de propor uma abordagem de cunho não exclusivamente político ou econômico do corpo social. Nos *Cadernos*, aparece aos poucos uma visão em que a sociedade é concebida como um conjunto relacional articulado, um organismo tanto particular quanto universal. Com a categoria de ‘bloco histórico’ – que aparece a partir do quarto *Caderno* –, Gramsci define a arquitetura de tal estrutura social. A tradicional distinção marxista entre infraestrutura e superestrutura desaparece, porque a base econômica, a dimensão política e esfera cultural constituem uma equivalência e não são polos distintos no interior do sistema. Dentro de um bloco histórico, de fato, “[...] as forças materiais são o conteúdo e as ideologias as formas, distinção de forma e conteúdo meramente didática, porque as forças materiais não seriam concebíveis historicamente sem forma e as ideologias seriam

caprichos individuais sem as forças materiais” (Gramsci, 1999, p. 238).

A ênfase que Gramsci coloca na tarefa estruturante da forma testemunha como, para ele, as produções literárias e culturais desenvolvem uma função determinante. Não são simplesmente fenômenos determinados, em primeira ou em última instância, uma vez que literatura e cultura também determinam: a arte está sempre ligada à particulares culturas e civilizações:

Lutando-se para reformar a cultura, consegue-se modificar o ‘conteúdo’ da arte; trabalha-se para criar uma nova arte, não a partir de fora (pretendendo-se uma arte didática, de tese, moralista), mas de dentro, já que o homem inteiro é modificado na medida em que são modificados seus sentimentos, suas concepções e as relações das quais o homem é a expressão necessária (Gramsci, 2002, p. 35).

A estruturação da qual estamos falando, todavia, é contingente, parcial. Por isso é preciso ter cuidado em não confundir a universalidade do conceito de ‘bloco histórico’ com a categoria de totalidade. Gramsci, nos *Cadernos*, torna-se o teórico da hegemonia e a hegemonia, como bem entendeu Ernesto Laclau em suas releituras pós-marxistas de Gramsci, é uma universalidade, a qual – ao mesmo tempo – é também uma particularidade, ou seja, “[...] a representação, realizada por um particular setor social, de uma impossível totalidade” (Laclau, 2014, p. 93)². A constante dinâmica articulatória entre universal e particular, portanto, tem como horizonte inexorável o contingente: hegemônico é o conjunto no qual uma singularidade consegue que diversos outros elementos particulares se identifiquem com ela. Assim, as singularidades tornam-se equivalentes, idênticas, unificadas na contingência de uma luta específica.

Na hegemonia, a relação entre significantes, como ‘classe trabalhadora’, ‘homens’ ou ‘mulheres’, por exemplo – Chantal Mouffe nos explica, com a intenção de atualizar as inovações teóricas gramscianas por meio de uma terminologia semiótico-lacaniana –, “[...] tem que ser vista como resultado de uma fixação parcial de identidades por meio da criação de pontos nodais” (Mouffe, 2005, p. 78)³, ou seja, os significantes articuladores que Jacques Lacan chama de *points de capiton* (pontos de basta). Por causa dessa irreduzível contingência, a dinâmica hegemônica não consegue envolver a sociedade toda. O ‘bloco histórico’ não absorve a totalidade do corpo social, e é oportuno não esquecer que a dimensão dinâmica do bloco histórico é a ‘guerra de posição’, conceito

¹Todas as traduções sem o nome do tradutor nas referências bibliográficas são nossas.

² “[...] the representation by a particular social sector of an impossible totality”.

³ “must be seen as the result of the partial fixation of identities through the creation of nodal points”.

gramsciano ativo desde o primeiro *Caderno*. Os antagonismos das particularidades excluídas acabam, assim, sendo conduzidos pela “[...] lógica da diferença [...]” – o sintagma é de Laclau e Mouffe (Laclau & Mouffe, 2001, p. 130)⁴. A oposição, a “[...] vontade coletiva [...]” (Gramsci, 2000b, p. 13) consiste, portanto, na desarticulação das cadeias das equivalências hegemônicas, por meio das quais se estrutura o ‘bloco histórico’.

O que mais chama a atenção na análise gramsciana do Canto X do *Inferno* é a preocupação com esse *gap*, com essa lacuna entre o universal e o particular, a desarticulação do ‘ponto de basta’. O primeiro objetivo da exegese de Gramsci é justamente desconstruir a leitura do Canto X fornecida poucos anos antes por Benedetto Croce (1921). Se, como acenamos anteriormente, a tarefa da ideologia é organizar as cadeias de equivalências – e, assim, consolidar uma hegemonia –, confutar uma construção hermenêutica não representa uma simples exercitação teórica. Significa muito mais: praticar a crítica literária; neste caso, quer dizer, sobretudo, subverter uma das colunas que regem o edifício ideológico-prático do idealismo de Croce. Croce, de seu lado, sente-se fortemente ligado a Aristóteles e a Platão, “[...] mas não esconde que esteja ligado aos senadores Agnelli e Benni e, nisto, precisamente, deve ser procurada a característica mais marcante da filosofia de Croce” (Gramsci, 2000a, p. 17).

Dante entre equivalências e diferenças

O Canto X é ambientado no sexto círculo do inferno. Dante e Virgílio estão na frente de uma multidão de sepulcros, nos quais jazem os epicuristas, os materialistas e outros “[...] que morta, com seu corpo, a alma inferem” (Dante, 2009, p. 89). Entre as lamentações, Dante escuta a voz de um condenado, que assim o apostrofa: “[...] ó toscano que no país do fogo / vivente vais assim falando honesto, / que um pouco aqui detinhas-te eu te rogo” (Dante, 2009, p. 89). É Farinata degli Uberti, um dos capitães da facção política dos gibelinos. Ele ouve o sotaque florentino de Dante e quer conhecer a identidade do poeta. Os dois, politicamente adversários, começam a conversar acerca das divisões partidárias – os guelfos e os gibelinos – que, nas últimas décadas, tornaram feroz e sangrenta a vida de Florença. Os guelfos foram vencidos em guerra e banidos em 1248; depois, voltaram ao poder, sendo novamente banidos em 1260, até tomarem o poder definitivamente, banindo, em 1283, e perseguindo mortalmente os gibelinos. De repente, porém, acontece algo inesperado.

Erich Auerbach chamou a atenção sobre a forma abrupta com a qual Dante, durante o seu diálogo com Farinata, “[...] é interrompido pelo aparecimento de Cavalcante de’ Cavalcanti, que ouviu as palavras de Dante e o reconheceu; a sua cabeça inquisitiva torna-se visível” (Auerbach, 2011, p. 154). Cavalcante quer saber por que o seu filho Guido, ele também herege e íntimo amigo do poeta florentino, não está ao lado de Dante. Este responde: “Não por mim mesmo eu venho: / aquele que lá está meu rumo ordena / por quem, quiçá, evadia o teu Guido empenho” (Dante, 2009, p. 91). Cavalcante “[...] súbito ereto gritou: Evadia? / disseste? então não vive? então não mais / o doce lume os olhos lhe embacia?” (Dante, 2009, p. 91). É neste momento que, na narração épico-lírica, a lacuna se impõe. É neste desdobramento do canto que as potencialidades dramáticas da estratégia estilística do não dito manifestam-se: “Quando foi percebendo que demais / demorada ficava-lhe a resposta, / caiu supino e não mostrou-se mais” (Dante, 2009, p. 91).

Farinata, depois da interrupção de Cavalcante, volta a falar a Dante: entre os gibelinos foi Farinata quem defendeu Florença de seus partidários, os quais planejavam a destruição da cidade. Farinata aponta, com tom oracular, para o próximo exílio de Dante. Responde também a uma dúvida do poeta, referente às almas punidas entre os epicuristas. Se os condenados podem enxergar o futuro – e Dante disso teve várias provas no inferno, com Ciacco, por exemplo –, como é possível que não conheçam o presente? “[...] a vós me pareceu que se conceda / antever o que o tempo em si conduz / mas co’ o presente o mesmo não suceda” Dante (2009, p. 92). E Farinata, em tom doutrinal:

‘Nós vemos, como os que têm frouxa luz’, / respondeu, ‘as coisas que mais longe estão, / tão que ainda em nós a suma lei reluz; / mas, ao chegarem, cessa essa aptidão, / e nada, se ninguém não no-la aporta / conhecemos de vossa condição (Dante, 2009, p. 92).

Somente a partir do juízo universal, conclui Farinata, essa peculiaridade desaparecerá. Dante pede a Farinata para explicar a Cavalcante que a sua hesitação dependeu do fato de que “[...] eu me achava / no erro que ora me tens esclarecido” (Dante, 2009, p. 93).

O signifiante que representa o ‘ponto nodal’ diverge em Gramsci (2002) e em Croce (1921). Em *La poesia de Dante*, Croce (1921) evidencia uma polarização no Canto X, ou seja, de um lado, o que ele chama de poesia e, do outro, o que ele chama de estrutura: “[...] romance teológico e lírica não são separáveis na obra de Dante [...]. Mas quem tiver orelhas e olhos e ouvidos para a poesia, distingue

⁴ “[...] logic of difference [...]”.

sempre, no decorrer do poema, o que é estrutural e o que é poético” (Croce, 1921, p. 67-68)⁵.

O que seria esse ‘romance teológico’, essa estrutura? O que seria a poesia? Nesta análise croceana da figura de Farinata, a dicotomia é apresentada com extrema clareza:

Não se pode negar que o romance teológico exercite uma certa compressão, às vezes, sobre a sua veia poética, como se percebe em muitos casos que, com frequência, se repropõem. Considere-se a necessidade da inserção de partes meramente informativas ou de alguns hieróglifos alegóricos, dos quais não são necessárias provas particulares. Considere-se a ruptura da coerência, na qual personagens e cenas – que têm seu valor de comoção, um significado sentimental – são obrigadas a servir de expedientes para administrar certas notícias ou certas explicações doutrinais. Farinata abandona o seu desdenhoso comportamento e sai dos pensamentos nos quais está absorto, todos patrióticos e políticos, para explicar os limites do conhecimento do presente e do futuro nos malditos (Croce, 1921, p. 65-66)⁶.

A desdenhosa postura de Farinata tem de ser reconduzida ao polo da poesia, enquanto o núcleo racional-doutrinário do canto pertence ao polo da estrutura:

A alma de Dante se enche, nesse momento da sua ideal viagem, das imagens dos homens, dos casos, das lutas da sua cidade. A fantasia agora, porém, não lhe apresenta mais imagens odiadas (Croce, 1921, p. 82)⁷.

Na visão estética de Croce a poesia é pura beleza, que se expressa na fusão de sentimento e imagem: imagens abstratas, atemporais, completamente distintas e expurgadas de qualquer elemento reflexivo-racional, definido por Croce como ‘estrutural’ e, por isso, não poético. Croce chega, então, ao ponto central da sua exegese: “Farinata ergue-se como a figura na qual se expressa tal elevação poética; Farinata, o magnânimo, que, verdadeiro herói da epopeia, é todo e somente o guerreiro, o combatente” (Croce, 1921, p. 82)⁸.

Depois de Farinata ter chamado Dante, Virgílio exorta o poeta florentino: “Volta-te! o que hesitar te

faz? / Vê Farinata que se ergueu, direito; / da cintura pra cima já o verás” (Dante, 2009, p. 89). Aqui está o ‘ponto nodal’, segundo Croce (1921): a imagem do guerreiro que se ergue. O verbo ‘erguer-se’ repete-se em dois versos depois: “[...] eu já cruzara o seu olhar: co’ o peito / e com a fronte, reto ele se erguia / como tivesse o inferno em grão despeito” (Dante, 2009, p. 89). A atitude de Farinata é estatutária: erguido, com o peito inflado. Observe-se a correspondência *petto: dispetto*, peito: desdém.

Após a interrupção de Cavalcante, porém, retomando a conversa com Dante, Farinata perde a sua poeticidade: o ‘sentimento’ esvanece e com ele todas as isotopias textuais. Irrompe a ‘lógica da diferença’, mas de modo externo e residual ao campo hermenêutico hegemônico: os significantes funcionais a um discurso didascálico-estrutural opõem-se à solenidade icônica do guerreiro, que acaba destituído de imponência e degradado a guia doutrinária do leitor empírico e do poeta-personagem. O Farinata ‘estrutural’ é a sombra do Farinata-poesia: é a sociedade, o mundo prático, as ligações entre a cultura italiana da época e a sociedade civil, aquela dimensão que no sistema croceano é necessariamente distinta da arte (‘os senadores Agnelli e Benni’).

Antes dos *Cadernos*: a estética das críticas teatrais

Entre os anos de 1915 e 1920, Gramsci exerceu de forma sistemática a atividade de crítico teatral para o jornal diário ‘Avanti’. Suas crônicas são sujeitas a uma leitura do evento estético fortemente influenciada pelas teorias de Croce sobre a arte. A estética de Croce é intuicionista, da síntese *a priori*. As crônicas de Gramsci, deste ponto de vista, seguem o mesmo percurso indicado por Croce. Tome-se, por exemplo, uma passagem do artigo gramsciano sobre a peça *Quella che t'assomiglia*, de Enrico Cavacchioli:

O artista intui, vê, vive sua concepção, unifica-a, concretiza-a em seu trabalho, e a expressa, dá-lhe uma forma linguística, isto é, leva-a à sua perfeição (quando é perfeição) absoluta, à sua universalidade. Do geral, do indistinto, o artista chega ao universal, ao distinto individualizado, ao lirismo (Gramsci, 1978, p. 256).

Pouco depois, na mesma crônica, datada de novembro de 1919, Gramsci continua a descrever o “[...] processo de intuição e de expressão artística [...]” (Gramsci, 1978, p. 256)⁹ de Croce como o “[...] tumulto interior da fantasia, que busca através de uma íntima dialética, compor-se, organizar-se, expressar-se, atingir sua maturidade lírica” (Gramsci,

⁵ “[...] romanzo teologico e lirica, non sono separabili nell’opera di Dante [...]. Ma chi ha occhio e orecchio per la poesia discerne sempre nel corso del poema, ciò che è strutturale e ciò che è poetico”.

⁶ “Una certa compressione non si può negare che il romanzo teologico eserciti talora sulla vena poetica, come si scorge in più casi che di frequente si ripresentano. Tale è la necessità della inserzione di parti meramente informative o di alcuni geroglifici allegorici, di che non occorrono prove particolari. Tale è la rottura della coerenza onde personaggi e scene, che hanno un lor proprio valore di commozone, un proprio significato sentimentale, sono poi costretti a servir da espedienti per somministrare certe notizie o certe spiegazioni dottrinali; e Farinata abbandona il suo disdegnoso atteggiamento ed esce dai pensieri, in cui è assorto, tutti patriottici e politici, per ispiegare i limiti della conoscenza del presente e del futuro nei dannati; [...]”.

⁷ “L’anima di Dante si riempie, in questo momento del suo ideale viaggio, delle immagini degli uomini, dei casi, delle lotte della sua città. Ma la fantasia ora non più gli attecchia immaginLodiate”.

⁸ “Farinata si erge come la figura in cui si esprime questa elevazione^a poetica; Farinata, il magnani mo, che, vero eroe da epopea, è tutto e soltanto il guerlero, il combattente.”.

⁹ “[...] processo di intuzione e di espressione artistica [...]”.

1978, p. 256). É sobre estes pressupostos que, dois anos antes, em 13 de março de 1917, Gramsci explicara:

O medo é certamente um fato humano, com todos os matizes do terror, da alucinação louca, do delírio. Mas para que ele se torne elemento artístico, é preciso que encontre uma expressão linguística que o transforme em ato humano, um elemento dramático graduado de acordo com a importância relativa que ele tem na vida do homem (Gramsci, 1978, p. 219).

Avaliando eventos teatrais, Gramsci emprega constantemente a metodologia da teoria da arte estabelecida por Croce: metodologia sobre a qual os *Cadernos*, uma década mais tarde, retornarão criticamente, afastando-se e desenhando o perfil de uma rejeição radical desta. Eis, portanto, que, no *Caderno 11*, é evocada

[...] a teoria da ‘memória’ inventada por Croce para explicar a razão pela qual os artistas não se contentam em conceber as suas obras apenas idealmente, mas as escrevem ou as esculpem, etc. (Gramsci, 1999, p. 159).

E, depois, a “[...] pura intuição fantástica [...]” (Gramsci, 1999, p. 171), a “[...] identidade de forma e conteúdo” (Gramsci 1999, p. 136). E eis que, no mesmo caderno, Gramsci relembra, reelaborando o que escreveu no *Caderno 8*, que “[...] a identificação de conteúdo e forma é afirmada pela estética idealista (Croce), mas com base em pressupostos idealistas e com terminologia idealista” (Gramsci, 1999, p. 136). Pressupostos a um método de aporte à dramaturgia e ao teatro que nos *Cadernos* são rejeitados, dando lugar a uma ruptura epistemológica em relação às teorias sobre a arte de Croce.

Falando de paradigma como de um sistema no qual se inspiram os juízos de valor que Gramsci formula e as interpretações dos fatos teatrais que Gramsci, de vez em quando, articula, pode-se correr o risco de fornecer uma imagem falsa e rasa tanto do pensamento gramsciano dos anos 1915-1920, quanto do período carcerário. As crônicas e os *Cadernos* não se apresentam, de fato, no que diz respeito às ideias de estética, como realidades congeladas em uma rígida invariabilidade. Mudanças significativas acontecem, pois, tanto no interior da estética croceana do Gramsci socialista, quanto no interior do materialismo histórico reformulado pelo Gramsci recluso nos cárceres fascistas, porque chefe dos comunistas italianos.

Bartolo Anglani se debruçou sobre as mudanças internas aos artigos de Gramsci sobre o teatro. Ele, no artigo gramsciano de 1916 *Socialismo e cultura*, levando adiante a sua particular polêmica de estudioso, conduzida desde os tempos do seu livro *Egemonia e poesia* (Anglani, 1999) contra os

gramscistas, que, em sua opinião, erguem-se como “[...] guardas da ortodoxia [...]” (Anglani, 2010, p. 44)¹⁰, identifica uma concepção de ‘ordem’ que “[...] diz respeito à interioridade e às relações com os outros [...]” (Anglani, 2010, p. 35)¹¹ e que se destaca de uma ideia posterior de ordem, descrita como direcionada “[...] a uma sociedade no seu complexo, em uma ótica integralmente totalitária” (Anglani, 2010, p. 35)¹².

Esta nova ideia de ordem introduz, no interior das crônicas, uma mudança que aconteceria antes da década de vinte: Anglani (2010) a estabelece como ocorrida em 1917, no artigo *Tre principi, tre ordini*, publicado em *La città futura*, no dia 11 de fevereiro de 1917, e a descreve como um verdadeiro deslocamento de horizonte e de valores. Antes disso, nas crônicas, a arte, como manifestação da individualidade (na acepção tradicional do termo, estabelecida sobre o princípio da unicidade e da irrepetibilidade do indivíduo particular), tinha:

[...] um valor social (e, portanto, também político), justamente porque é desinteressada, eterna e universal. [...] não demorará muito e esta extraordinária abertura cultural, fundada sobre a originalidade do indivíduo e da arte, que é a produção mais individual que existe, começará a restringir-se e a sofrer uma involução que conduzirá velozmente Gramsci a posições sectárias. [...] o novo ponto arquimediano, que atribui um significado novo a elementos precedentes, é a ordem, que promove e autoriza a deriva totalitária do pensamento gramsciano [...], no qual o indivíduo teria sido reduzido a mecanismo de um processo objetivo maior (Anglani, 2010, p. 55-56)¹³.

Embora discordando da identificação, no interior do materialismo histórico dos *Cadernos*, de uma natureza ‘totalitária’ de alcance coercitivo-repressiva, devemos reconhecer que a análise de Anglani foca numa dinamicidade muitas vezes negligenciada, mas real, no interior do pensamento de Gramsci sobre o teatro no período 1915-1920. Anglani está certo quando sinaliza o início de uma inversão de rota no contexto do pensamento estético gramsciano a partir da experiência de *La città futura*.

Está certo também quando examina esta guinada e conclui revelando que ela reside na valorização da vertente moral da obra de arte às custas daquela estética, cujos valores se tornam produtos diretos

¹⁰ “custodi dell’ortodossia”

¹¹ “riguarda l’interiorità e i rapporti con gli altri”

¹² “alla società nel suo complesso, in un’ottica integralmente totalitaria”.

¹³ “un valore sociale (e dunque anche politico) proprio perché è disinteressata, eterna e universale. [...] Non passa molto tempo e questa straordinaria apertura culturale, fondata sull’originalità dell’individuo e dell’arte, che è la produzione più individuale che esista, comincerà a restringersi e a subire un’involuzione che condurrà velocemente Gramsci verso posizioni settarie. [...] Il punto archimedeo nuovo, che isce un significato nuovo agli elementi precedenti, è quello dell’ordine, che promuove e autorizza la deriva totalitaria del pensiero gramsciano [...], in cui l’individuo sarebbe stato ridotto a meccanismo di un processo oggettivo più grande”.

dos valores morais: a de Gramsci torna-se “[...] uma moralidade profunda, severa, política e ‘de classe’ [...]” (Anglani 2010, p. 63)¹⁴, uma “[...] moralidade que reverte a relação com a dimensão peculiarmente estética afirmada em precedência em termos fortemente originais” (Anglani 2010, p. 63)¹⁵.

De fato, quanto ao plano cultural, a universalidade avança progressivamente do humanismo abstrato para uma esfera de classe. Uma crítica publicada em 11 de junho de 1918, pouco mais de um ano do número único de *La città Futura*, prova isto de modo nítido. Resenhando uma revista intitulada *Arsenaleide*, produzida e levada à cena não por atores profissionais, mas por operários, Gramsci esclarece que “[...] a cultura e a arte acabam por encontrar, elas também, o seu devido lugar na atividade proletária, não como dom exterior da sociedade já existente, mas como energia vital do próprio proletariado, como sua atividade específica” (Gramsci 2010, p. 314)¹⁶.

Para encontrar-nos diante de uma perspectiva radicalmente original – nem croceana, nem rigidamente classista – é preciso esperar pelas reflexões que Gramsci desenvolverá no cárcere.

O Canto X de Gramsci

A perspectiva inverte-se, literalmente, na leitura gramsciana do Canto X: uma parte significativa das diferenças passa, mesmo que de forma contingente, a ser incluída dentro das cadeias de equivalências. A hegemonia croceana – a pretensa autonomia da arte – é totalmente desmontada. O ‘ponto nodal’ passa a ser um conceito, não mais uma imagem-sentimento. Na verdade, uma imagem que complementa esse conceito existe e indica justamente a dinâmica oposta ao ‘erguer-se’: estamos falando do cair supino, desaparecendo (‘caiu supino e não se mostrou mais’, *supin ricadde e più non parve fora*). Quanto ao conceito ao qual fizemos menção, estamos falando do aspecto – no sentido gramatical – do verbo *ebbe*, traduzido por Italo Eugenio Mauro como ‘evadia’. Na gramática do italiano, *ebbe*, no que diz respeito à modalidade pela qual a ação é desenvolvida, refere-se a uma ação concluída, tanto no seu acontecer quanto nos seus efeitos. Por isso, Cavalcante – depois que Dante fala do filho de Cavalcante, Guido, utilizando *ebbe* – é levado a pensar que o seu filho esteja morto.

A queda estatutária de Cavalcante (‘caiu supino e não se mostrou mais’) e o lacunoso silêncio de Dante, ambos croceanamente ‘poéticos’, podem, todavia, justificar-se somente por meio da ‘não-

poesia’, da estrutura. Dante não entende como Cavalcante, que pode prever o futuro como todas as almas condenadas, não conheça o presente: o não dito de Dante – uma lacuna de natureza conceitual – gera um drama que é, ao mesmo tempo, poético e estrutural. Gramsci, em suma, desconstrói e esvazia a leitura croceana. O não dito utilizado por Dante personagem perde qualquer conotação de sublime inefabilidade. Para utilizar uma categorização crítica acerca do não dito elaborada por Nicola Gardini – que, em seu estudo *Lacuna*, distingue entre uma lacuna de natureza subjetiva e uma lacuna de natureza objetiva –, estamos lidando com uma ‘lacunosidade subjetiva’. Utilizando a primeira dessas categorias, Gardini refere-se a “[...] uma lacunosidade que diz respeito diretamente ao leitor, a de textos que não ditam e explicam o sentido, mas o produzem por meio da colaboração do destinatário” (Gardini, 2014, p. 65)¹⁷. Cabe ao leitor, ao leitor da época de Dante, contribuir para a articulação ideológica, para conectar o nível cultural, político e econômico da sociedade entendida como um todo.

A exegese gramsciana do Canto X descentra Farinata, colocando Cavalcante em posição fulcral. No canto infernal analisado, nota Gramsci, está representado não apenas o drama de Farinata: é estranho

[...] que a hermenêutica dantiana, embora minuciosa e bizantina, jamais tenha notado que Cavalcante é o verdadeiro punido entre os epicuristas das tumbas incandescentes, aquele que é punido com uma punição imediata e pessoal (Gramsci, 2005, p. 91).

A parte estrutural é a condição de possibilidade do drama de Cavalcanti e fornece todos os elementos essenciais para que o próprio leitor o reconstrua, preenchendo as lacunas textuais, reorganizando mentalmente os indícios espalhados no trecho. Gramsci é explícito: sobre *ebbe* “[...] cai o acento ‘estético’ e ‘dramático’ do verso, residindo nele a origem do drama de Cavalcanti, interpretado nas rubricas de Farinata” (Gramsci, 2002, p. 22). A estrutura, por meio de uma representação indireta, apoiando-se, assim, na racionalidade do leitor, intensifica o drama de Cavalcante. Sem estrutura não existiria poesia; portanto, a estrutura também tem um valor poético. Afirma Gramsci: “Ninguém observou que, se não se leva em conta o drama de Cavalcanti, não se vê *em ato* o tormento dos condenados” (Gramsci, 2002, p. 17). É Cavalcante que mostra o tipo de pena sofrida pelos epicuristas:

¹⁴ “una moralità profonda, severa politica e “di classe”.

¹⁵ “moralità che capovolge il rapporto con la dimensione peculiarmente estetica affermata in precedenza in termini fortemente originali”.

¹⁶ “la cultura e l’arte finiscono per trovare anch’esse il loro posto nell’attività proletaria, non come esteriore dono della società già esistente, ma come energia vitale del proletariato stesso, come sua attività specifica”.

¹⁷ “[...] una lacunosità che riguarda direttamente il lettore, quella di testi che non dettano e spiegano il senso, ma lo suscitano attraverso la collaborazione del destinatário”.

quando vivo, enquanto materialista, acreditou somente no presente, negou a imortalidade da alma. Agora é condenado a não poder conhecer nada do presente.

Há, porém, mais um elemento a ser considerado, ou seja, a relevância que Gramsci atribui às rubricas nas obras teatrais e a analogia com o Canto X. Lê-se numa das cartas da prisão:

As recentes inovações trazidas à arte do espetáculo, que dão importância crescente ao diretor, põem a questão de modo cada vez mais incisivo. O autor da peça luta com os autores e com o diretor do espetáculo através das rubricas que lhe permitem caracterizar melhor os personagens (Gramsci, 2005, p. 93).

A ponte entre teatro e literatura talvez possa surpreender. Gramsci teve uma relação particularmente forte com o mundo teatral. Vimos, anteriormente, que o teatro ocupou um papel muito grande em sua vida. Gramsci sabia, portanto, por experiência própria, como as rubricas desenvolvem um papel estrutural e orgânico, ou seja, de organização de conteúdos sociais e políticos. As rubricas têm um papel estruturante: são engrenagens do “[...] aparelho hegemônico” (Gramsci, 1999, p. 320). É com grande pertinência que Gramsci conclui:

Se, no teatro, a obra de arte resulta da colaboração do escritor e dos atores unificados esteticamente pelo diretor do espetáculo, a rubrica tem no processo criativo uma importância essencial, ao limitar o arbitrário do ator e do diretor. Toda a estrutura da *Divina Comédia* tem esta altíssima função (Gramsci, 2005, p. 96).

Dante ‘intelectual orgânico’

Até aqui vimos de que maneira o Canto X foi interpretado por Croce (1921) e Gramsci (2002), leitores de Dante no século XX. Vimos o que Dante pode dizer aos leitores modernos. Vimos que, com Gramsci, estamos dentro do campo da lacuna ‘subjativa’, aquela que se oferece ao leitor na dinâmica da construção de sentido. Já apontamos, porém, a existência, na visão de Gardini, de um segundo tipo de lacuna: “[...] uma lacunosidade que tem a ver diretamente com o escritor, ou melhor, com o seu trabalho [...]: é o omitir em vista do essencial” (Gardini, 2014, p. 65)¹⁸. Gardini (2014) refere-se, então, a um fato de organização textual.

Ao caso de Dante aplica-se também uma tal modalidade de lacuna, de natureza textual. Na *Divina comédia*, o textual é intimamente ligado ao social. Em sua própria dinâmica de produção, o poema dantesco pressupõe um bloco histórico, que é

– no caso específico – um fato formal, mas de *social text*, de ‘texto social’, tendo essa expressão uma conotação não muito distante do sentido que lhe é conferido pelos estudos culturais. O ‘texto social’ é o ‘bloco histórico’, pelo qual o poema de Dante (2009) consegue se inserir no âmbito da cultura italiana da Idade Média.

Mencionando a lacuna ‘objetiva’, entendida como premissa para o ‘ponto de basta’, ponto nodal de potencial articulação dentro do texto social, estamos querendo assinalar um aumento significativo de dantistas italianos que recorreram a Gramsci – ou utilizaram uma abordagem metodologicamente próxima à dele –, conseguindo mostrar como o método gramsciano pode ser aproveitado para entender melhor Dante e seu mundo.

Conceitos gramscianos se encaixam, com proveito, na maioria dos casos, pelo menos dentro do paradigma pós-estruturalista, como nossas anteriores referências a Laclau e Mouffe (2001) devem ter indicado. Gramsci, porém, não é Michel Foucault: o bloco histórico tem a configuração de uma formação discursiva; é um fenômeno morfológico que não deixa, porém, de ser ‘histórico’. Gramsci não é Jacques Lacan: os significantes não são abstrações linguísticas. As ‘cadeias de equivalências’ são estruturações imanentes, moldadas por uma vontade coletiva, política e economicamente prático-concreta. Oportunamente, Fabio Frosini argumentou que a “[...] contingência é para Laclau necessariamente ligada à transcendência [...] dos elementos articulados. Para Gramsci nasce, pelo contrário, por causa da imanência destes [...]” (Frosini, 2009, p. 108)¹⁹, desde que tal imanência seja “completamente redefinida em relação à sua acepção metafísica, [...] que Laclau não considera, e que se resume à ‘filosofia da práxis’” (Frosini, 2009, p. 108)²⁰.

Gramsci é, em suma, antes de qualquer outra coisa, um filósofo ‘da práxis’. Sobretudo nos últimos quinze anos, na Itália diversos estudiosos de Dante entenderam a importância da uma leitura ‘orgânica’ da produção dantesca, sem, porém, reproduzir clichês historicistas, mas através dos recursos da mais sofisticada filologia. Referindo-se à escola poética do *dolce stil novo*, Marco Berisso definiu tais verificadores como “[...] poetas ‘orgânicos’, expressão e, ao mesmo tempo, elemento dialético de um grupo social” (Berisso, 2006, p. 9). Marco Santagata (2011) mostrou como a *Divina comédia* pertence àquele conjunto de textos literários medievais que Claudio Giunta definiu como “[...] textos poéticos que se endereçam a leitores individuados e históricos: em

¹⁸ “[...] una lacunosità che riguarda direttamente lo scrittore, o meglio il suo lavoro [...]”: è l’omettere in vista dell’essenziale.

¹⁹ “[...] contingenza è per Laclau necessariamente legata alla trascendenza [...] degli elementi articolati. Per Gramsci, essa nasce invece dall’immanenza di essi”

²⁰ “[...] completamente ridefinita rispetto alla sua accezione metafisica [...] che Laclau non considera, e che si riassume nella ‘filosofia della práxis’”

suma, um *tu* e um *vós* realmente existidos, mais do que àquele destinatário de segundo grau, que é a comunidade dos *leitores virtuais*” (Giunta, 2002, p. 62)²¹.

Conforme observa Santagata, até o quinto círculo do *Inferno*, por exemplo, existe uma continuidade entre as canções morais e os primeiros cantos da *Divina comédia*, que é de cunho ideológico, tanto que “[...] o ponto de vista com o qual estes cantos são escritos é aquele de um florentino intrínseco que se dirige aos concidadãos” (Santagata, 2011, p. 316)²². Umberto Carpi também tinha observado que

[...] com Ciacco, com Filippo Argenti, com Farinata e Cavalcante, Dante nos dará entre os cantos sexto e décimo um dos segmentos mais intensamente florentinos da *Commedia*, uma espécie de arranjo da sua relação ideológica e psicológica com a cidade e com a sua história política (Carpi, 2004, p. 726)²³.

Considerações finais

Poucos trechos dos *Cadernos* conseguem sintetizar a ligação ‘orgânica’, universalizante, entre a economia, a política e a cultura, com tanta clareza:

Cada grupo social, nascendo no terreno originário de uma função essencial no mundo da produção econômica, cria para si, ao mesmo tempo, de um modo orgânico, uma ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da própria função, não apenas no campo econômico, mas também no social e no político: o empresário capitalista cria consigo o técnico da indústria, o cientista da economia política, o organizador de uma nova cultura, de um novo direito, etc. (Gramsci, 1981, p. 3-4).

O escritor é um intelectual. O modo como ele opera literariamente não é uma representação ou um reflexo da sociedade na qual vive. O estilo individual é, pelo contrário, um momento da produção, uma articulação do processo produtivo, uma produção que é tanto ideológica quanto material: já mostramos como Gramsci define, conscientemente, o seu pensamento como uma ‘filosofia da práxis’.

Outro marxista do século passado, Lucien Goldmann (1976), chegará a elaborar a noção de ‘homologia estrutural’, refletindo acerca da relação entre a base econômica e a superestrutura literária, no específico da forma romanesca. Num de seus textos mais famosos, Goldmann explica que “[...] existe uma homologia rigorosa entre a forma literária

do romance [...], e a relação cotidiana dos homens com os bens em geral” (Goldmann, 1976, p. 16). Gramsci, por razões cronológicas, não chegou a conhecer as reflexões de Goldmann, mas não poderia concordar com a ideia de uma homologia entre infraestrutura e superestrutura. A homologia pressupõe dois elementos distintos, enquanto nos *Cadernos* existe, entre a superestrutura e a base econômica, uma relação de continuidade estrutural, de ‘equivalência’.

Não será difícil entender, então, a motivação pela qual o realismo que Gramsci aplica a Dante (2009), subtraindo-o às categorias de Croce (1921), nada tem de figural, como em Erich Auerbach (2011), ou de alegórico, como na *Divina comédia* “[...] alegoria dos teólogos [...]” (Singleton, 1954, p. 84)²⁴, “[...] uma alegoria que não concerne ao modo no qual a linguagem representa os fatos, mas sim aos próprios fatos” (Eco, 2012, p. 124). A perspectiva aberta pela exegese dantesca de Gramsci corresponde à opção de um realismo ‘literal’, imanente, sem mimese, construído ao redor de uma dimensão contingente e parcial e, por isso, prático-concreta. O ‘não dito’ dantesco é a brecha da contingência dentro dos ‘aparelhos hegemônicos’, uma batalha perdida no contexto da ‘guerra de posição’. Tal lacuna – no caso do Canto X, o silêncio devido a uma dúvida doutrinal – permite ao texto rearticular retroativamente o discurso poético, de modo que a descontinuidade introduzida pela lógica da diferença – a qual, no caso de um opositor, como Gramsci, do idealismo de Croce, é histórica e materialista – possa tornar ‘equivalências’ os desdobramentos de um discurso que é tanto político, popular e aberto, literário e filosófico, assim como econômico.

Se quisermos concluir com uma exemplificação extradantesca da dinâmica de complementaridade contingente entre política, economia e cultura estudada por Gramsci, nada melhor do que olhar para um escritor contemporâneo de Gramsci – uma geração mais jovem, enquanto nascido em 1871, ou seja, vinte anos antes do pensador italiano, mas que viveu até o ano da chegada ao poder de Mussolini, em 1922. Estamos nos referindo a Marcel Proust. O autor da *Recherche* conseguiu expressar com excepcional sensibilidade tal processo de interpelação e articulação universalizante, assim como de desarticulação contingente da ideologia.

Em *No caminho de Swann* (Proust, 2010), Swann observa Odette, que nos seus primeiros encontros, a seus olhos, não parece se destacar por uma particular beleza. Logo, porém, Swann se lembra de Botticelli e das mulheres pintadas por tal artista. De repente, a percepção de Odette é radicalmente diferente. Um novo discurso – no caso, um exacerbado estetismo – impõe-se:

²¹ “[...] testi poetici che si indirizzano a lettori individuati e storici, e insomma a un tu o a un voi *realmente* esistiti prima ancora che a quel destinatario di secondo grado che è la comunità dei *lettori virtuali*”.

²² “[...] il punto di vista con il quale questi canti sono scritti è quello di un Fiorentino intrinseco che si rivolge ai concittadini”.

²³ “[...] con Ciacco, con Filippo Argenti, con Farinata e Cavalcante, Dante ci darà tra sesto e decimo uno dei segmenti più intensamente fiorentini della *Commedia*, una sorta d'impostazione del proprio rapporto ideologico e psicologico con la città e con la sua storia politica”.

²⁴ “[...] allegory of theologians [...]”.

Um fragmento do afresco aparecia no seu rosto e no seu corpo, e desde então procurou captá-lo sempre que estivesse com Odette, [...] felicitou-se pelo fato de que o prazer que sentia ao ver Odette encontrava uma justificativa em sua própria cultura estética (Proust, 2010, p. 108).

Todavia, é o próprio Proust (2007), em *O caminho de Guermantes*, a ressaltar como nas rupturas, nas descon continuidades, nas lacunas, as obras-primas encontram o seu terreno fértil. Perfeito para concluir o nosso raciocínio nos parece o seguinte relato proustiano acerca da atriz Berma, cuja atuação única nasce justamente nas brechas, antagônicas, do não dito:

A impressão que nos causa uma pessoa, uma obra (ou uma interpretação) fortemente caracterizadas é toda particular. Trouxemos conosco as ideias de ‘beleza’, de ‘amplitude de estilo’, de “patético”, que, em rigor, poderíamos ter a ilusão de reconhecer na banalidade de um talento, de um rosto correto, mas o nosso espírito atento tem diante de si a insistência de uma forma de que não possui equivalente intelectual e cuja incógnita precisa descobrir. Ouve um som agudo, uma entonação estranhamente interrogativa. Indaga: É belo o que eu sinto? É admiração? É isso a riqueza de colorido, a nobreza, a força? E o que de novo lhe responde é uma voz aguda, é um tom curiosamente inquiridor, é a impressão despótica causada por uma criatura a quem não se conhece, impressão puramente material e na qual não se deixa nenhum espaço vazio para a “amplitude da interpretação”. E, por causa disso, são as obras verdadeiramente belas, quando sinceramente ouvidas, que mais nos devem decepcionar, porque na coleção das nossas ideias não há nenhuma que corresponda a uma impressão individual (Proust, 2007, p. 56-57).

Referências

- Anglani, B. (1999). *Egemonia e poesia. Gramsci: l'arte, la letteratura*. Lecce, IT: Piero Manni.
- Anglani, B. (2010). Visioni d'Europa nelle prime opere. In G. Polizzi (Org.), *Tornare a Gramsci* (p. 31-64). Roma, IT: Avverbi.
- Auerbach, E. (2011). *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo, SP: Perspectiva.
- Berisso, M. (2006). Introduzione. In M. Berisso (Org.), *Poesie dello Stilnovo* (p. 5-50). Milano, IT: Rizzoli.
- Carpi, U. (2004). *La nobiltà di Dante*. Firenze, IT: Polistampa.
- Croce, B. *La poesia di Dante*. Bari, IT: Laterza, 1921.
- Dante, A. (2009). *A divina comédia*. (I. E. Mauro, trad.). São Paulo, SP: Editora 34.
- Eco, U. (2012). *Arte e beleza na estética medieval*. (M. Sabino, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Record.
- Frosini, F. (2009). *Da Gramsci a Marx. Ideologia, verità e politica*. Roma, IT: DerivApprodi.
- Gardini, N. (2014). *Lacuna. Saggio sul non detto*. Torino, IT: Einaudi.
- Goldmann, L. (1976). *A sociologia do romance*. (A. Cabral, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra.
- Gramsci, A. (1978). *Literatura e Vida Nacional*. (C. N. Coutinho, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira.
- Gramsci, A. (1981). *Os intelectuais e a organização da cultura*. (C. N. Coutinho, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira.
- Gramsci, A. (1999). *Cadernos do cárcere*. (v. 1., C. N. Coutinho, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira.
- Gramsci, A. (2000a). *Cadernos do cárcere*. (v. 2., L. S. Henriques; M. A. Nogueira; C. N. Coutinho; trad.). Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira.
- Gramsci, A. (2000b). *Cadernos do cárcere*. (v. 3., C. N. Coutinho, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira.
- Gramsci, A. (2002). *Cadernos do cárcere*. (v. 6., L. S. Henriques; C. N. Coutinho, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira.
- Gramsci, A. (2005). *Cartas do cárcere*. (v. 2., C. N. Coutinho, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira.
- Gramsci, A. (2010). *Cronache teatrali 1915-1920*. Aragno, IT: Torino.
- Giunta, C. (2002). *Versi a un destinatario*. Bologna, IT: Il Mulino.
- Laclau, E., & Mouffe, C. (2001). *Hegemony and Socialist Strategy*. Londres, UK: Verso.
- Laclau, E. (2014). *The Rethorical Foundations of Society*. Londres, UK: Verso.
- Mouffe, C. (2005). *The Return of the Political*. Londres, UK: Verso.
- Proust, M. (2010). *No caminho de Swann*. (F. Py, trad.). São Paulo, SP: Abril Cultural.
- Proust, M. (2007). *O caminho de Guermantes*. (M. Quintana, trad.). São Paulo, SP: Globo.
- Santagata, M. (2011). *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*. Bologna, IT: Il Mulino.
- Singleton, C. (1954). *Dante's commedia. Elements of structure*. Baltimore, US: Johns Hopkins University Press.

Received on February 27, 2017.

Accepted on October 11, 2017.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.