

Gramsci e a projeção de uma crítica marxista da literatura

Ranieri Carli¹

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar as anotações acerca da literatura efetuadas por Antônio Gramsci em seus *Cadernos do cárcere*, em confronto com as teses de Lukács e de outros expoentes da crítica literária que nasce de Marx. Ainda que sejam poucos os parágrafos escritos por Gramsci sobre o tema, parte-se do pressuposto de que existem neles algumas intuições de grande fecundidade para se pensar a literatura. A ideia é estabelecer em que medida há afinidades entre as elaborações dos marxistas a propósito da criação literária, como o trato da arte enquanto uma esfera das atividades humanas com sua dialética interna própria, discernível em face de outras objetivações do ser social; além das divergências possíveis de serem pontualmente vislumbradas, como a polêmica sobre o caráter popular da literatura.

Palavras-chave: Gramsci; Lukács; literatura.

Abstract: The aim of this article is to analyze the notes on literature made by Antônio Gramsci in his *Cadernos do cárcere*, in comparison with the theses of Lukács and other exponents of literary criticism that was born from Marx. Even though the paragraphs written by Gramsci on the subject are scarce, it is assumed that there are some intuitions of great fecundity in them for thinking about literature. The idea is to establish to what extent there are affinities between the Marxists' elaborations regarding literary creation, such as the treatment of art as a sphere of human activities with its own internal dialectic, discernible in the face of other objectifications of the social being; in addition to the possible divergences that can be punctually glimpsed, such as the controversy over the popular character of literature.

KeyWords: Gramsci; Lukács; literature.

O contexto de uma crítica literária em Gramsci

É do conhecimento comum que a prisão de Gramsci pela política fascista tenha ocorrido em 1926. Já em cela, quando lhe foi permitido promover os seus estudos (em 1928), o pensador italiano projetou o esboço da estrutura dos *Cadernos do cárcere*, no qual estavam inclusas a pesquisa sobre a formação da sociedade burguesa na Itália do séc. XIX, uma teoria da história e a nova correlação de forças entre capital e trabalho com a fábrica fordista e a cultura americanista. Porém, logo em seguida, refaz a estrutura dos cadernos – pondo-os nos termos que hoje conhecemos –, acrescentando inúmeros outros temas, entre os quais estão os seus

¹ Professor da Universidade Federal Fluminense – UFF, campus de Rio das Ostras; autor de *György Lukács e o triunfo do realismo na literatura* e *György Lukács e as raízes históricas da sociologia de Max Weber*. Contato: raniericarli@gmail.com

estudos sobre a literatura (em especial, os romances de folhetim, a ausência de uma literatura nacional-popular na Itália, a literatura vulgar e a poesia de Dante) (cf. SECCO, 2006, p. 108, 109).

As anotações que Gramsci nos deixou acerca da literatura são breves (como em geral ocorre com o restante de seus comentários), mas de enorme fecundidade. Com efeito, a sua brevidade não anula o fato de que consta nos parágrafos destinados à sua crítica de arte uma série de intuições de grande valia para o trato da criação estética e, especialmente, da literária.

Veremos neste trabalho em que proporção as notas de Gramsci fecundam a crítica marxista da literatura, chamando a atenção para as categorias originais como o nacional-popular, por exemplo, que lançam nova luz sobre ângulos diversos da criação estética.

No período anterior ao cárcere (mais exatamente no intervalo de 1916 a 1920), o marxista italiano já havia se debruçado sobre alguns temas da arte, em particular a dramaturgia; escreveu resenhas a propósito de peças encenadas à época, como *Hamlet*, *Macbeth*, *As bodas de Fígaro*, *Casa de bonecas*, entre outras (GRAMSCI, 2004). No entanto, embora detenham a usual perspicácia de Gramsci, as resenhas não possuem nem de longe as sugestões inventivas que podemos abstrair de seus futuros *Cadernos do cárcere*.

A exigência da substancialidade: o ponto de partida de Gramsci rumo aos estudos sobre a literatura.

Quando se toma em mãos os *Cadernos do cárcere* no volume em que estão escritas as observações literárias de Gramsci, salta aos olhos com força uma primeira ideia: a de que a crítica não deve ser apenas formal, mas sim substancial. É com todo vigor que surge ao longo das páginas a exigência de substancialidade para os que pretendem avaliar uma obra de criação estética.

Por exemplo, quando lê a pesquisa que Enrico Sicardi promoveu da língua italiana no tempo de Dante, Gramsci (2002, p. 21) chega à seguinte conclusão: “a interpretação de Sicardi é formal, não substancial”. Segundo o marxista italiano, o pesquisador de Dante não compreendeu o chão histórico em que movem os personagens da *Divina comédia* e, por isso, não nos ofereceu nada além do que uma leitura superficial das formas e do léxico da obra, sem lhes conceder a concretude que Gramsci lhe demanda.

Em outro momento, Gramsci (2002, p. 39) é ainda mais incisivo e anuncia que, em se tratando de arte, a “beleza” não basta. O pensador italiano concede prioridade ao conteúdo

dizendo que “é necessário determinado conteúdo intelectual e moral” que respeite às “aspirações” de uma “nação-povo numa certa fase de seu desenvolvimento”. Segundo ele, um romance deve atender a um duplo movimento: de um lado, ser uma aquisição efetiva da civilização e, de outro, uma obra de arte; para que as duas dimensões sejam satisfeitas, a “beleza” por si só não basta. Gramsci fala aqui na relação entre forma e conteúdo, dando primazia ao conteúdo sobre a forma, para que não seja produzida a literatura que pertença a uma “cultura certamente degradada”.

Pertence a uma “cultura certamente degradada” o autor que é capaz de fabricar romances de boa escrita no sentido vulgar da palavra; no significado vulgar da expressão, adverte Gramsci (2002, p. 204), trata-se de uma boa escrita como seria a de “um tratado sobre jogo de xadrez”. Não passa de uma mera casualidade que o romancista utilize a sua boa escrita para compor romances ou tratados de jogos de xadrez. A comparação de Gramsci é eficaz para se discernir a esterilidade da simples boa escrita no que tange à arte literária. O romance faria as vezes de um tratado com as regras do tabuleiro, desprovido de conteúdo histórico, cuja “beleza” puramente formal não seria suficiente para lhe conferir valor estético.

Ao lado de Gramsci, é em Lukács que lemos com maior ênfase a necessidade de uma dialética de conteúdo e forma para que realize o poder evocativo da obra de criação estética. Aqui, há uma concordância de alto destaque entre os dois marxistas. E, assim como Gramsci, Lukács (1982, v. 2, p. 101) argumenta peremptoriamente a favor da primazia do conteúdo: “o princípio determinante é o conteúdo. A forma artística surge como o meio para expressar um conteúdo socialmente necessário, de tal modo que se produza um efeito evocativo concreto e geral, o qual constitui também uma necessidade social”. Percebam que, prontamente, o pensador húngaro é taxativo ao dizer que o elemento condicionante da totalidade da obra é o conteúdo extraído do solo da história. Em outro trecho da *Estética*, Lukács (1982, v. 2 p. 80) põe em evidência a dialética que ora observamos:

Do ponto de vista do conteúdo, porque um fato ou processo vital se isola, seleciona-se e ordena arrancando-o da totalidade mutável da cotidianidade, de tal modo que seu conteúdo possa fazer-se ativo precisamente nesse isolamento. Formalmente, porque o receptor não fica confrontado com a realidade ela mesma, mas exclusivamente com sua imagem refletida, a qual recebe a incumbência de provocar a evocação de determinadas ideias e determinados sentimentos.

É desse modo que o marxista húngaro formula a conjunção entre conteúdo e forma. De fato, Lukács (1968b) absorve de Goethe o termo “maneirismo” para designar

o procedimento daqueles autores que fazem enrijecer a forma de sua arte, dando-lhe autonomia diante do conteúdo, como se uma única e exclusiva forma bastasse para todo e qualquer conteúdo.

Disso não redundava que em Lukács e em Gramsci a forma esteja aviltada, relegada ao último plano, desconsiderada em sua função estética, abordada de modo lateral e sem preocupações. Pelo contrário. É preciso recordar que Gramsci (2002, p. 64, 65) sabiamente atentou para o fato de que “dois escritores podem representar (expressar) o mesmo momento histórico-social, mas um pode ser artista e o outro simples borra-botas”; não é a simplória referência aos eventos de uma particularidade histórica que fará com que um artista seja tomado como autêntico sujeito da criação estética; um posto tão elevado como este merece um esforço maior do que a transposição das ocorrências históricas para as linhas de um romance; e é aqui que a forma assume o papel organizador do conteúdo, dando-lhe poder evocativo. De modo claro, diz Gramsci (2002, p. 65), “significa nem sequer aflorar o problema artístico” a demonstração de que há uma historicidade no conteúdo que uma arte nos oferece. Em seu turno, Lukács (1968b, p. 182) também estava pleno de razão quando delineou que, embora a prioridade seja dada ao conteúdo, “a investigação que se dirija especificamente para a forma não é absolutamente algo ocioso e, em particular, não é um problema cujo estudo, como pensam os vulgarizadores, repugnasse ao método do materialismo dialético e histórico”. Em outro espaço, Lukács (1978, p. 103) afirmou algo semelhante ao que havíamos lido em Gramsci, isto é, que seria uma “ilusão” acreditar que o conhecimento das lutas sociais a que uma obra se refere “seria suficiente, por mais completo que fosse, para que nossa compreensão da literatura estivesse atingida”. Temos aí a forma estética alocada em seu devido lugar, com a máxima importância que lhe cabe, tanto por Lukács quanto por Gramsci.

A experiência das vanguardas e a crítica de Gramsci à arbitrariedade da “nova arte”.

A primazia que, à maneira de Lukács, também Gramsci concede ao conteúdo aparece vivamente na polêmica em torno das vanguardas formalistas que estavam em moda nas primeiras décadas do séc. XX. Gramsci não se absteve de tomar uma posição face ao fenômeno; pode-se dizer com relação ao italiano o que Jameson (1985, p. 155) escreveu sobre Lukács a propósito do mesmo assunto, explicando em que consiste “a vantagem de Lukács sobre os teóricos simpatizantes do moderno”, a saber: “ele [Lukács]

não se instala no interior do fenômeno moderno, completamente entregue a seus valores fundamentais e capaz de apenas de observá-lo da sua própria ótica. Ele pode defini-lo e marcar seus limites, como momento histórico, frente ao que ele não é”. De Gramsci poderíamos fazer a mesma observação: igualmente, o marxista italiano não se instala no interior do movimento modernista, não está comprometido com tal movimento e, então, põe-se apto a criticá-lo no que for preciso.

A crítica à arbitrariedade contida nos vanguardistas é bastante presente nos *Cadernos do cárcere*. Vejamos como o italiano se refere aos que pretendem conceber uma “nova arte” nascida do vácuo:

Não se consegue compreender concretamente que a arte é sempre ligada a uma determinada cultura ou civilização e que, 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.

A transformação arbitrária da arte é refutada por Gramsci porque se perde a perspectiva da totalidade, isto é, desvincula-se a arte das relações históricas nas quais ela se insere, das quais ela participa e passa-se a considerá-la sem o calço no real. Criar a “nova arte” sem criar um novo homem é um contrassenso, uma vez que o homem é a própria matéria de que se serve a reflexão artística. Impossibilita-se a apropriação de novos conteúdos humanos pela arte caso esses novos conteúdos ainda não estejam postos pelo devir histórico. Uma nova arte requer necessariamente um novo homem. No preciso instante em que esse novo homem vier à existência, a nova arte terá a sua razão de ser.

Daí Gramsci atribuir uma tendência pequeno-burguesa ao futurismo italiano (com menção explícita a Marinetti e a Papini) por nos legar artificialmente a “nova arte”². Em certos momentos, os *Cadernos do cárcere* adotam uma postura severa com relação aos vanguardistas, como é o caso da avaliação que Gramsci (2002, p. 224) faz de Ungaretti, quem, segundo ele, não passaria de um “tolo de medíocre inteligência”. O

² Gramsci vê uma tendência pequeno-burguesa preponderante no futurismo, muito embora saiba que o movimento não é homogêneo. Numa carta a Trotsky, Gramsci (1969) enumera a ampla diversidade de espectros que configuram o futurismo italiano, que se dissolve em querelas internas.

escárnio contra Ungaretti volta à tona no momento em que o filósofo desqualifica os seguidores do poeta nomeando-os de “bando” (GRAMSCI, 2002, p. 48).

Ainda na mesma toada, um artista que se pensa livre, autônomo para realizar a arte que bem lhe aprouver, é objeto da ressalva de Gramsci (2002, p. 240):

Se o indivíduo não pode ser pensado fora da sociedade (e, portanto, se nenhum indivíduo pode ser pensado a não ser como historicamente determinado), é evidente que todo indivíduo e também o artista, e toda sua atividade, não podem ser pensados fora da sociedade, de uma determinada sociedade. O artista, portanto, não escreve ou pinta, etc., isto é, não “registra externamente suas fantasias apenas para “sua recordação pessoal”, para poder reviver externamente o instante da criação, mas só é artista na medida em que “registra” externamente, em que objetiva, historiciza suas fantasias.

O artista, como todo indivíduo sem exceção, só pode ser pensado dentro de uma sociedade determinada no tempo e no espaço. Nenhuma arte é solta no ar, o que vale para qualquer espécie de ideologia, seja das mais elevadas, como a arte e a filosofia, ou das mais próximas às práticas cotidianas, como a política e a moral. Para dizer com Gramsci, só é artista aquele que carrega de historicidade as fantasias com as quais edifica sua atividade criadora.

Lukács escreveu um curto ensaio chamado *Arte livre ou arte dirigida?* justamente para polemizar contra a liberdade artística como sinônimo da arbitrariedade. Desde o início, Lukács demarca que estamos frente a um problema tipicamente burguês, pois somente na sociedade burguesa o homem está em condições de se tomar como liberto de absolutamente todas as amarras da sociabilidade; como lembra Marx, é a sociedade burguesa a única formação histórica que nos põe em condições de imaginarmos-nos libertos das forças sociais, precisamente esta forma de sociabilidade que nos prende a um conjunto cada vez mais amplo de relações como a do mercado mundial (cf. MARX, 2011, p. 40). Nas demais formas de sociabilidade, um problema de tal quilate não poderia ser colocado; falar para os antigos ou medievais em arte carente de qualquer condicionamento social, “seria mesmo impossível lhes explicar do que tratamos” (LUKÁCS, 1968, p. 257). A absoluta soberania do artista diante da tela, da página em branco, da pauta, do bronze, etc., é uma concepção burguesa de arte, nociva à própria produção estética ela mesma.

Gramsci recorre à pertinente imagem da torre de Babel para descrever a que ponto chegaríamos caso cada um dos escritores estivesse predisposto a buscar uma

linguagem inteiramente nova, pessoal, alheia aos padrões da língua oficial e aos usos da língua corrente, construída com a arbitrariedade que vimos na discussão travada nos parágrafos acima. Para Gramsci (2002, p. 70), “se um literato se pusesse a escrever numa linguagem pessoalmente arbitrária (isto é, se se tornasse um ‘neolálico’ no sentido patológico da palavra), chegaríamos a Babel”. Não existe nessa passagem nenhuma referência a um escritor que estivesse construindo para si uma Babel, mas, a nosso ver, é possível ilustrar o que Gramsci diz com o *Ulisses* de James Joyce ou com a poesia de Edward Cummings, por exemplo. O despotismo de cada artista que se considera um criador soberano resulta numa verdadeira torre de Babel, onde ninguém se entende e a comunicação entre a arte e seu público está razoavelmente impossibilitada.

Que se abra um parêntese aqui: há um dado biográfico que ilustra bem a aversão que Gramsci detinha a respeito do arbítrio exageradamente transgressor, da rebeldia sem ser revolucionária. Quando no cárcere, Gramsci recebeu uma carta de sua cunhada que lhe contava sobre as façanhas de um dos filhos do filósofo; dizia que o jovem Délio estava se alfabetizando e tinha adquirido a habilidade de escrever da direita para a esquerda. Em sua resposta, Gramsci não demonstra nenhuma satisfação com a pretensa proeza de seu filho, sugerindo inclusive que Délio devesse vestir as calças pela cabeça, as luvas pelos pés, etc. (cf. NOSELLA, 2004, p. 127). Gramsci não se entusiasmou com a liberdade rebelde da educação dada a seu filho; para fecharmos o parêntese, tanto na educação quanto na arte, a sua reprovação ao arbítrio desmensurado era enérgica.

Em face de tudo o que vimos, é fácil concluir que Gramsci (2002, p. 248) possuía várias reservas no que concerne à noção de *genialidade*, especialmente se associada à originalidade espontânea, como é costumeiro no senso comum. Apenas se for disciplinado o caráter original de um artista pode ser considerado um “valor”, afirma o marxista italiano. Em outras palavras, “o indivíduo é original historicamente quando dá o máximo de relevo e de vida à ‘sociabilidade’, sem a qual seria um ‘idiota’ (no sentido etimológico, mas que não se afasta do sentido vulgar e comum)”. A originalidade sem vínculos com a sociabilidade cai na idiotia, na personalidade alheia à vida social, à sociabilidade, o que lhe daria ares de uma quase patologia. Gramsci se vale da expressão “conformismo” para expressar a ideia de que a arte do homem original deve se acomodar às formas e aos conteúdos dados pelo movimento do real ele mesmo. Nos limites fincados por esses conteúdos e formas, cabe ser espontaneamente original. Assim, nas palavras de Gramsci (2002, p. 248):

De resto, conformismo significa nada mais do que “sociabilidade”, mas cabe usar a palavra “conformismo” para chocar os imbecis. Isto não retira a possibilidade de que se forme uma personalidade e se seja original, mas torna a coisa mais difícil. É demasiadamente fácil ser original fazendo o contrário do que todos fazem; é uma coisa mecânica. É demasiadamente fácil falar diferentemente dos outros, ser neolítico: o difícil é diferenciar-se dos outros sem para tanto fazer acrobacias. Ocorre que precisamente hoje se busque uma originalidade e personalidade a baixo preço. As prisões e os hospícios estão cheios de homens originais e de personalidade forte. Acentuar a disciplina, a sociabilidade, mas pretender sinceridade, espontaneidade, originalidade, personalidade: eis o que é verdadeiramente difícil e árduo.

Mas, não se enganem: quando advoga a favor do conformismo, Gramsci não está propondo que a poesia se faça tão somente de sonetos parnasianos ou de qualquer moda acadêmica, fixa, sem vida, carente de cores e luzes. Para ele, isso seria uma mera “acomodação às ideias feitas e costumeiras” (GRAMSCI, 2002, p. 249), nada mais do que isso. Seria o falso conformismo. Acentuar a disciplina não é escrever sonetos parnasianos; ao contrário, é elevar a liberdade por sobre o terreno da necessidade; é associar a liberdade de conduta à necessidade das formas e dos conteúdos objetivamente postos pelo devir histórico. Há que se diferenciar com toda força o conformismo de que fala Gramsci com a produção de uma arte estéril, de laboratório, acadêmica e aristocrática, tão alheia à sociabilidade quanto o seu oposto, isto é, a rebeldia arbitrária das vanguardas.

Na *Estética*, ao abordar a apropriação mimética do mundo pelo sujeito criador, Lukács (1982, v. 2, p. 471) fala na realização da “correta proporção entre o interno e o externo, a necessidade e a liberdade”. A correta proporção entre o original e o conformado, entre o livre e o necessário, é a pedra de toque para a consecução da arte de valor histórico, já que o mero retrato estante da realidade seria infrutífero, como provam os romances em que o método naturalista da descrição foi empregado à exaustão (e, como se sabe, Lukács cita *Naná* de Zola como grande exemplo). Não se dá a correta proporção entre o interno e o externo quando um dos polos ganha um peso descomedido. Na *Introdução a uma estética marxista*, Lukács (1968b, p. 207) alonga-se sobre o assunto da originalidade, desatrelando-a do mero arbítrio subjetivo, para concluir que “a originalidade artística [...] manifesta-se precisamente nesta importância que tem a descoberta e a determinação imediata do que de novo é produzido pelo desenvolvimento histórico-social”. A novidade que desponta no movimento do real brota à superfície como a matéria a ser configurada pela arte; é original o artista que conferir a correta forma a esse conteúdo que se revela frente a seus olhos. O que se postula com Lukács e Gramsci

é que o singular se erga ao universal, que a subjetividade criadora se eleve à universalidade concreta do gênero a que pertence.

A legalidade imanente à arte desinteressada, a sua relação com a política e a categoria da catarse.

Gramsci teve o cuidado de resguardar a arte em sua *legalidade interna*, para não fazê-la um sinônimo de política, para que as duas esferas da atividade humana não se confundissem ao ponto de se apagarem as suas fronteiras e, então, tomarmos uma pela outra.

Há um bom número de trechos dos *Cadernos do cárcere* em que estão demarcadas as peculiaridades de cada esfera de comportamento, artístico e político. Façamos uma pequena lista deles. À guisa de exemplo, Gramsci refuta a tentativa de Vincenzo Morello de imputar a escrita da *Divina comédia* às questões políticas em que Dante estava envolvido em sua época, como se a arte do poeta florentino estivesse unicamente vinculada às particularidades de seu tempo, à pauta de seu cotidiano, às vicissitudes de seus conflitos partidários, aos embates rasteiros entre guelfos e gibelinos, sem maiores ambições estéticas; ao proceder assim, Morello terminou por produzir o que Gramsci (2002, p. 26) afirma ser uma “subliteratura sobre a *Divina comédia*”. Isso não quer dizer que Gramsci não perceba na literatura de Dante um caráter político; como toda obra de arte, a *Divina comédia* está carregada de política uma vez que apresenta uma visão de mundo, um conjunto de valores a partir dos quais o poeta pensa a vida genérica de seu tempo concreto; a *Divina comédia* é política porque porta uma consciência pública. Mas, como constata Gramsci (2002, p. 23), a obra de Dante é política sem ser política “por excelência”, à maneira de um manifesto ou de um programa partidário dos guelfos ou gibelinos. É uma distinção a ser feita veementemente: o caráter político de uma obra literária, por deter uma consciência pública, não a faz ser política por excelência.

Em outro extrato, Gramsci (2002, p. 166) volta à problemática da distinção entre a estética e a política por excelência, mas, dessa vez, versando sobre um autor menor como Enrico Corradini: “trata-se de ver se, nas obras de arte, há a intromissão de elementos extra-artísticos, sejam estes de alta ou baixa qualidade, isto é, se se trata de ‘arte’ ou de oratória visando a finalidades práticas”. Depois de uma argumentação como esta, o marxista conclui: “e toda a obra de Corradini é deste tipo: não arte, mas sim má política, isto é, simples retórica ideológica”.

Por fim, um trecho diverso em que Gramsci (2002, p. 215) pergunta ironicamente se um determinado romance de Bechi não seria “essencialmente um livro politiquero e dos piores que se possam imaginar?”.

Todas as passagens acima servem ao propósito de afiançar que Gramsci era de todo ciente de que o comportamento artístico demanda determinadas categorias que não podem ser tomadas de empréstimo de outras esferas do comportamento humano, como a política por excelência. Diga-se rapidamente, essa foi uma luta que cobriu boa parte da obra estética de Lukács em seu período marxista: a tarefa de evitar que a arte fosse rebaixada a interesses práticos mais imediatos. Que se recorde da crítica de Lukács (1964a) aos romances de Willi Bredel, uma arte cujo objetivo estaria muito mais próximo da propaganda partidária do que da literatura romanesca, segundo o crítico húngaro; efetivamente, Lukács gastou boa parte de seu latim para resguardar a arte da queda no meramente político, principalmente durante as polêmicas em torno do expressionismo na década de 1930. Gramsci (2002, p. 259, 260) está em inteira consonância com Lukács a partir do momento em que assegura que arte não é “propaganda política ‘deliberada’ e projetada”; se for este o caso, então “Fulano ‘quer’ expressar artificialmente um determinado conteúdo e não cria obra de arte”. A arte é falseada e torna-se um veículo para divulgação grosseira das ideologias políticas do grupo a que pertence o sujeito da arte falseada.

É nesse contexto que devemos compreender a noção de *arte desinteressada* que existe nos *Cadernos do cárcere*. Gramsci (2002, p. 251) relata que “quando a arte, particularmente em suas formas coletivas, dirige-se para a criação de um gosto de massa, para a elevação deste gosto, não é ‘industrial’, mas desinteressada, ou seja, arte”. Notem que a arte desinteressada está associada à arte em si mesma; ser arte é ser necessariamente arte desinteressada. A adjetivação da arte como desinteressada pode soar como uma concessão de Gramsci à filosofia de Kant, para quem a fruição estética era uma prática desinteressada, uma atividade que não possuiria nenhuma função social objetivamente posta, a não ser aquela que o próprio sujeito da fruição imputasse (cf. KANT, 2005, p. 55). No entanto, não é disso que se trata. Gramsci estava preocupado em retirar da arte qualquer espécie de interesse menor que não fosse o próprio interesse de elevação do singular à consciência genérica, ao refinamento da sensibilidade popular, como está na passagem transcrita nas linhas acima. A arte desinteressada em Gramsci não é a do tipo kantiano; senão, é a arte que não está condicionada pelos interesses aviltantes da valorização do capital, que não se torna uma mercadoria a ser trocada como um valor de uso qualquer, que não serve aos interesses de realização de lucros

da indústria cultural, que não se submete à apreciação mercantil antes de ser apreciada como obra de autêntica criação estética, etc. A arte desinteressada é aquela que porta interesses mais amplos, genéricos, destinados a enriquecer o sujeito em seu momento de fruição.

Lembrem-se de que Gramsci (2000, p. 33) falava na mesma medida de uma “educação desinteressada”, atribuindo-lhe uma definição similar a que vimos com a arte. Uma educação desinteressada é a que forma a personalidade do indivíduo em suas múltiplas dimensões, sem parcelar o homem em apenas uma função segundo os interesses do capital, sem fragmentar a sua força de trabalho conforme as necessidades econômicas da reprodução ampliada do capital monopolista (MANACORDA, 2008). Uma educação desinteressada destina-se a formar as mais variadas facetas do ser do homem, desde o trabalho manual até as elevadas formas de objetivação do ser social, desde apertar parafusos até compor sinfonias.

A arte desinteressada é a capaz de nos elevar à consciência genérica. Para expressar tal movimento, Gramsci traz à discussão a categoria da *catarse*. Há dois parágrafos no volume dos *Cadernos do cárcere* destinado à literatura em que a *catarse* é aludida. Ao analisar a estrutura do Canto X do inferno da *Divina comédia*, que aborda o círculo do inferno reservado aos heréticos, onde os pecadores não veem o presente, mas tão somente o passado e o futuro, Gramsci (2002, p. 22) afirma que, com o desenrolar das circunstâncias vividas no Canto, “tem lugar a ‘catarse’”, precisamente quando o pai pecador de Guido Cavalcanti descobre que no presente o seu filho já está morto; tem-se a expurgação do pai de Cavalcanti, purificado das angústias que o acometem cotidianamente, à maneira de uma experiência catártica.

O outro instante em que Gramsci menciona a categoria da *catarse* é quando escreve a propósito da arte popular, em especial dos dramas que chegam às classes subalternas. Para que se eleve o gosto popular, Gramsci (2002, p. 48) defende que esse tipo de dramaturgia deva ser “a representação de paixões ligadas aos costumes com soluções dramáticas que representem uma *catarse* ‘progressista’”.

É interessante notar a presença da *catarse* nos fragmentos dos *Cadernos do cárcere* sobre a literatura, pois, geralmente, é comum se referir ao uso que Gramsci (2004a, p. 314, 315) faz da categoria no debate sobre a política:

Pode-se empregar a expressão “*catarse*” para indicar a passagem do momento meramente econômico (ou egoístico-passional) ao momento ético-político, isto é, a elaboração superior da estrutura em superestrutura na consciência dos homens. Isto significa, também, a passagem do “objetivo ao subjetivo” e da “necessidade à liberdade”. A estrutura, de força exterior que esmaga o homem, assimilando-o e o tornando passivo, transforma-se em meio de liberdade, em

instrumento para criar uma nova forma ético-política, em origem de novas iniciativas. A fixação do momento "catártico" torna-se assim, parece-me, o ponto de partida de toda a filosofia da práxis; o processo catártico coincide com a cadeia de sínteses que resultam do desenvolvimento dialético.

Tal descrição de Gramsci sobre a passagem do momento egoísta-passional para o ético-político é perfeitamente cabível à experiência catártica possibilitada pela arte (e não apenas pela política). Com razão, Gramsci recuperou a categoria para descrever estes processos também no âmbito da arte.

Como se sabe, a catarse é uma categoria que Gramsci compartilhava com Lukács (COUTINHO, 2011). Na *Estética*, Lukács (1982, v. 2, p. 508) analisa a catarse enquanto um “abalo tal na subjetividade do receptor que suas paixões vitalmente ativas adquirem novos conteúdos, uma nova direção, e, assim purificadas, se convertem em um fundamento anímico de ‘disposições virtuosas’”.

A categoria do nacional-popular, a herança cultural do passado e a literatura popularesca.

A divergência pontual que existe entre as apreciações feitas por Gramsci sobre a literatura e as de Lukács é a categoria com a qual os autores balizam suas respectivas críticas. Em Gramsci, temos o *nacional-popular*, ao passo que em Lukács, temos o *realismo*. É óbvio, são categorias que podem ser usadas para estudos de um mesmo escritor e é esta a razão que nos leva a qualificar como apenas pontual a divergência entre ambos; não são categorias colidentes, antagônicas e que se excluem mutuamente; pelo contrário, cabem com toda justeza numa mesma e única avaliação estética. Por exemplo, o romance *Humilhados e ofendidos* de Dostoievsky foi descrito da seguinte maneira por Gramsci (2002, p. 38): Dostoievsky possui a “consciência de uma missão dos intelectuais diante do povo, que talvez seja ‘objetivamente’ constituído por ‘humildes’, mas deve ser libertado desta ‘humildade’, transformado, regenerado”. O romancista russo teria, assim, construído uma literatura nacional-popular em *Humilhados e ofendidos* ao dar vazão às aspirações das classes subalternas, vinculando-se a tais aspirações. Em seu tempo, Lukács (1968a, p. 168) deduz do mesmo romance um realismo exemplar:

Dostoievsky observa o processo de fracionamento da antiga Rússia e seu ressurgimento sobretudo no ambiente de miséria da metrópole, entre os “humilhados e ofendidos” de Petersburgo. O desligamento involuntário deles da antiga vida do povo, que só mais tarde tornou-se ideologia, intenção e ação;

a sua – temporária – incapacidade de unir-se ao movimento popular ainda em luta buscando um objetivo e uma diretiva: eis o que significa para Dostoiévsky o “fenômeno-base”.

As classes subalternas a que Dostoiévsky se vincula são as que provêm da área rural e ocupam o “ambiente de miséria da metrópole”, como diz a citação. Portanto, enquanto Gramsci estampa a filiação de *Humilhados e ofendidos* às aspirações populares, Lukács nos expõe de que classes populares estamos falando ao lermos o romance de Dostoiévsky. Verifica-se, nesse sentido, que Lukács e Gramsci não entram em contradição quando analisam *Humilhados e ofendidos*, ainda que tenham respectivamente o realismo e o nacional-popular como a bússola norteadora de suas ideias.

Ainda, é necessário recordar que existe a categoria do realismo em Gramsci, assim como existe a da arte popular em Lukács. Dissemos que a crítica de Gramsci está nucleada pelo nacional-popular, mas isso não implica que não existam outras categorias em sua teoria da literatura, inclusive o realismo. O realismo aparece em Gramsci por duas ocasiões. A primeira é quando o pensador italiano alude à definição de realismo que Engels realizou a partir dos romances de Balzac, na famosa carta endereçada a Margareth Harkness (cf. GRAMSCI, 2002, p. 244); é a clássica menção à fórmula do romance realista elaborada por Engels, imperativa nos textos dos que aspiram a uma crítica literária marxista e Gramsci não escapou do destino indefectível de citá-la. A segunda ocasião em que aparece o realismo nos *Cadernos do cárcere* é o momento em que Gramsci distingue a relação que o político e o artista estabelecem com o público, cada um à sua maneira; o primeiro projeta uma ideia de homem e procura fazer com que os indivíduos se movam na direção desse projeto, enquanto que o segundo pinta os homens de forma realista, sem lhes sobrepor nenhuma imagem projetada; o político parte de uma ideia prévia de homem, sendo que o artista parte do homem em sua efetividade concreta (cf. GRAMSCI, 2002, p. 263). São duas ocasiões que demonstram que a categoria do realismo estava de posse de Gramsci.

No concernente à arte popular em Lukács, a sua presença é marcante em seu *O romance histórico* no item em que o filósofo húngaro afirma que a principal distinção do romance histórico do humanismo antifascista é precisamente o seu caráter popular, a forma com a qual esse romance configura o povo:

Podemos ver com o máximo de clareza o caráter de transição do romance histórico do humanismo antifascista examinando os métodos e os meios com que o povo é retratado na história. Todos esses escritores figuram destinos populares [...] Nos humanistas antifascistas, o *páthos* da atração pelo povo é muito mais intenso que na maioria dos clássicos. Essa paixão é um sinal de que a melhor parte da intelectualidade democrata, influenciada pelos terríveis e grandiosos acontecimentos dos últimos anos, está decidida a romper seu isolamento em relação à vida do povo (LUKÁCS, 2011, p. 344, 345).

Não é o lugar para nos alongarmos acerca da arte popular em Lukács no período do humanismo antifascista. O nosso interesse se restringe exclusivamente a constatar a existência da categoria da arte popular na crítica literária do pensador húngaro.

Não deriva daí que não houvesse desacordo entre os dois marxistas quanto à análise de determinados escritores em particular. Estamos nos referindo exatamente ao exame de *Os noivos*, de Manzoni. Ao contrário da avaliação promovida por Lukács, a de Gramsci é pouco afável ao romancista milanês. No texto de Gramsci (2002, p. 209):

Esta atitude [de Manzoni com relação ao povo] é nitidamente de casta, ainda que em sua forma religiosa católica. As pessoas do povo, para Manzoni, não têm “vida interior”, não têm personalidade moral profunda; são “animais”, e Manzoni é “benévolo” em face delas, com a benevolência própria de uma sociedade católica de proteção aos animais [...] A atitude de Manzoni diante das pessoas do povo é a atitude da Igreja Católica diante do povo: condescendente benevolência, não de identificação humana [...] Manzoni põe o “povo” em seu romance não só através dos personagens principais (Renzo, Lúcia, Perpétua, Frei Galdino, etc.), mas no que se refere à massa (tumultos de Milão, populares do campo, o alfaiate, etc.): mas é precisamente sua atitude em face do povo que não é “popular-nacional” e, sim, aristocrática.

O ponto de vista que Manzoni teria adotado em *Os noivos* é a de uma aristocracia benevolente e piedosa com as classes subalternas. Ainda segundo Gramsci (2002, p. 209), em *Os noivos*, Manzoni se comportaria como um escritor “rigorosamente católico”. Diga-se que, para Gramsci, ser católico não anula a possibilidade de um escritor produzir uma grande arte nacional-popular, já que, precisamente na passagem sobre Manzoni, o filósofo italiano o contrapõe a Tolstói que seria portador do “espírito ‘popular’”, característico do “espírito evangélico do cristianismo primitivo”.

Ainda, em um trecho anterior, Gramsci (2002, p. 120) havia escrito que “em *Os noivos*, não há homem do povo que não seja objeto de galhofa e de ironia”.

É diametralmente oposta a apreciação estética que se lê em Lukács (2011, p. 92) sobre *Os noivos* de Manzoni, colocando-o em altíssimo posto na hierarquia dos romancistas históricos:

Seu dom de invenção [de Manzoni] para a trama, sua fantasia na representação das personagens das mais diversas classes sociais, seu sentimento para a autenticidade histórica tanto da vida interior como exterior são qualidade no mínimo equiparáveis às de Walter Scott. E é precisamente nessa variedade e profundidade da caracterização, nesse esgotamento de todas as possibilidades psicológicas extraídas dos grandes conflitos trágicos que Manzoni chega a superar Scott. Como figurador de indivíduos, ele é um escritor maior que Scott.

Em outro momento adiante, Lukács (2011, p. 111) completa o raciocínio sobre Manzoni com uma sentença que parece uma improvável resposta às investidas de Gramsci contra *Os noivos*: “o fato de Manzoni ter figurado determinados acontecimentos históricos de forma puramente negativa, como perturbações na vida do povo, é consequência do desenvolvimento histórico particular da Itália”.

Enfim, que as avaliações de Gramsci e Lukács tenham se colidido no confronto direto com a obra de Manzoni³, isso não cancela o fato de que o nacional-popular de Gramsci e o realismo de Lukács não possam se prestar conjuntamente à crítica literária, sem que nasçam dessa associação as contradições que pudemos ver com a leitura particularizada em *Os noivos*.

Por posicionar o nacional-popular no centro de sua crítica cultural, Gramsci adota uma perspectiva diferenciada nos problemas que enfrenta. Por exemplo, é uma de suas inquietações constantes a ausência de vínculos entre a intelectualidade italiana e a nação-povo. Como a história da Itália em seu processo de modernização burguesa se deu fundamentalmente por meio das revoluções passivas, mediante os arranjos entre as forças transformadoras e as forças tradicionais, quando as novas circunstâncias ainda portam algo das velhas circunstâncias, as classes populares estiveram geralmente alheias a todo esse processo, sem participação de peso que lhe pusesse como protagonista em cena; as transformações se processaram como arranjos entre as elites dirigentes, com a massa popular contemplando passivamente os fatos. Esse é um dos motivos que explicam para Gramsci a ausência de uma literatura nacional-popular na Itália. Como os vínculos entre a intelectualidade e a nação-povo nunca foram feitos com

³ Em uma carta a Cesare Cases, Lukács (2003, p. 112) escreveu que “uma verdadeira avaliação marxista de Manzoni só pode ser obra de um italiano”.

a intensidade necessária, carece a cultura italiana de uma literatura que traduza dignamente as reais aspirações e os sentimentos das classes populares, como ocorre na França, por exemplo. Nos *Cadernos do cárcere* consta inclusive a preocupação com a difusão da literatura verdadeiramente popular da França em terras italianas; a literatura de Victor Hugo preenche as lacunas deixadas pela falta de uma autêntica literatura que nasça dos anseios populares na Itália. Segundo Gramsci (2002, p. 75), as consequências desse processo são que o povo italiano “apaixona-se por um passado que não é seu, serve-se em sua linguagem e em seu pensamento de metáforas e de referências culturais francesas, etc., é culturalmente mais francês do que italiano”.

É com consternação que Gramsci (2002, p. 198) via que “o despertar nacionalista na Itália assumiu o significado da exaltação do passado”. A relação que o presente deveria abraçar com respeito ao passado não é a da simples adulação ou glorificação mistificadora das tradições, o que era próprio dos intelectuais fascistas. Tratam o passado como peso morto. Por isso, “o passado não vive no presente, não é elemento essencial do presente, isto é, não existem continuidade e unidade na história da cultura nacional” (GRAMSCI, 2002, p. 125). A herança de Virgílio, Horácio e Ovídio, de Dante, Petrarca e Boccaccio, de Tasso e Ariosto, etc., não se faz presente na histórica contemporânea da Itália como peça viva, com força atuante, que exerça a função de conferir autoconsciência aos homens de hoje. Uma vez que assim se dá, “o passado, compreendida a literatura, não é elemento de vida, mas somente de cultura livresca e escolar” (GRAMSCI, 2002, p. 125). Como Gramsci (2002, p. 264) dizia, é preciso ir até “o húmus da cultura popular tal como ela é” caso se queira criar uma nova literatura, para “elaborar o que já existe”. Que se recorde que, na mesma esteira de Gramsci, Lukács (1964, p. 147) afirmou que a obra herdada de todo o passado “não deve ser para nós uma herança inútil, mas sim uma herança operante no presente, uma arma eficaz na realização de nossas tarefas atuais, de importância mundial, no campo da literatura”; o passado que se fixa na literatura é a coagulação dos eventos essenciais que perfazem a história extensiva do ser social que todos somos, que traz à nossa sensibilidade o que há de substancial do gênero a que pertencemos. A posição de ambos é especialmente importante se pensarmos que à época a dogmática stalinista, com seu porta-voz maior na figura do esteta Zhdanov, produzia uma ruptura drástica e sem mediações com o passado – a começar pelo juízo de que um dialético como Hegel tivesse sido um agente

da reação feudal à modernidade –, sem que tivesse lugar absolutamente nenhum tipo de herança, sem que esse passado deixasse algum tipo de cicatriz na cultura comunista.

A carência de uma literatura nacional-popular na Itália, que fincasse suas fortes raízes nas tradições históricas das classes subalternas e que significasse a sua revitalização contemporânea, levou Gramsci a discutir a literatura popularesca, aquela que se difundia largamente entre o público italiano. Recebiam a sua crítica sejam os escritores que Gramsci nomeava sarcasticamente de filhotes do Padre Bresciani, a saber, a literatura vulgar, de traço decadente, de mera retórica jesuíta, sem as grandes ambições da arte literária a não ser a simples divulgação propagandística de ideologias diversas; sejam os romances policiais, folhetins, de aventura, de capa e espada, de ficção científica, etc., os quais, diga-se de passagem, abundavam na biblioteca do cárcere (SECCO, 2006). A ponderação de Gramsci sobre tal espécie de romances é o mote para investigar a cultura que forma a consciência do público em geral.

Os resultados a que o pensador marxista chega são interessantes nesse sentido: de acordo com Gramsci (2002, p. 55), os romances popularescos aparecem com narcóticos contra a banalidade cotidiana, contra “a mecanicidade e a estandartização da vida moderna, um modo de evasão da mesquinhez cotidiana”. Contra a burocratização da vida social em tempos de capital monopolista, contra a reificação das atividades do cotidiano burguês no período do capital tardio, o sujeito fruidor lança mão do recurso dessa literatura popularesca, que lhe permite algumas horas de evasão, de renúncia temporária à burocracia que experimenta diariamente. Contra a reificação monótona do dia-a-dia, recorre-se a Júlio Verne, Conan Doyle, H. G. Wells, etc., a “um narcótico que atenua a sensação de dor” (GRAMSCI, 2002, p. 201).

É óbvio, Gramsci não se esquece de anotar que modalidades de evasão existem desde tempos longínquos e o seu exemplo é a religião (cf. GRAMSCI, 2002, p. 57). A diferença crucial que marca a evasão na vida moderna é que a racionalização coercitiva da existência atinge as classes médias e intelectuais em enormes proporções, de acordo com Gramsci. A vida torna-se sem sentido, mesquinha para a grande parte da população, seja de que classe for. Aspira-se a uma vida bela e interessante, contra a vida “feia” e revoltante do cotidiano reificado da época do capital monopolista:

No mundo moderno, a questão tem um colorido diverso do que tinha no passado porque a racionalização coercitiva da existência atinge cada vez mais as classes médias e intelectuais, em enormes proporções; mas, também para

elas, trata-se não de decadência da aventura, mas do caráter excessivamente aventureiro da vida cotidiana, isto é, da excessiva precariedade da existência, unida à convicção de que contra esta precariedade não há nenhum modo individual de resistência: aspira-se, portanto, à aventura “bela” e interessante, já que devida à própria livre iniciativa, em oposição à aventura “feia” e revoltante, já que devida às condições impostas por outros e não escolhidas (GRAMSCI, 2002, p. 58).

Daí o tema da literatura como ópio do povo, para usar os termos com os quais Gramsci batiza a problemática. E, para que tenhamos uma ilustração do que se relata, o autor dos *Cadernos do cárcere* elege *O conde de Monte Cristo*, de Dumas, como o maior entre os romances que até então se apresentaram à função de ópio do povo. Ou, em suas palavras, “esta literatura é um ‘narcótico’, é um ‘ópio’. (Deste ponto de vista, seria possível fazer uma análise de *O conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, que talvez seja o mais ‘opiáceo’ dos romances populares [...])” (GRAMSCI, 2002, p. 169).

Conclusão

Aparentemente, há momentos nos escritos de Gramsci em que se dá a impressão de que a categoria do nacional-popular conduz o filósofo italiano a observações provincianas, como, por exemplo, a afirmação de que Goethe só poderia ser compreendido por um alemão ou por alguém que se “alemanizou”, assim como Dante só poderia ser compreendido por um “italiano culto” (GRAMSCI, 2002, p. 71). Isso não é verdade; na *Estética* de Lukács, o poético de Dante está devidamente situado no trajeto que marca o processo de desprendimento da arte face à religião, no caminho que culminará no Renascimento, o que demonstra que, ao revés do que disse Gramsci, a *Divina comédia* é compreensível também para um húngaro culto. No entanto, o caráter provinciano dessas observações é apenas aparente, mesmo porque Gramsci não deixou de pressupor que quanto maior o elemento nacional-popular de um escritor, maior a sua capacidade de se universalizar.

De tudo, resta para Gramsci a descrição de um modelo de crítica literária marxista; abstrai-se dos *Cadernos do cárcere* um comportamento modelar frente à arte literária. Quando se questionou acerca de qual seria a postura a ser adotada por um marxista diante da tarefa de criticar a arte e a literatura, Gramsci nos ofereceu uma eficaz caracterização. A crítica literária que vem de Marx deveria ser a que luta por uma nova cultura, por um novo humanismo, pela crítica à concepção de mundo que consta numa obra de arte, aliada à crítica de caráter estética, à constituição formal de obra; seria uma crítica que promovesse a união da crítica ao conteúdo humano da arte e à forma com a qual o artista configurou esse conteúdo humano em específico,

sem que uma dimensão se sobrepujasse à outra. O interessante de Gramsci (2002, p. 66) é o acréscimo da ideia de que tudo isso deve ser feito “com fervor apaixonado, ainda que na forma do sarcasmo”. Repete-se: “com fervor apaixonado”. Há que se criticar a arte e a literatura com “fervor apaixonado”; não é um simples lembrete secundário, com menor importância em face das outras; Gramsci almejava com essas palavras chamar a atenção para o fato de que a arte não é objeto para críticas estereis, sem colorido, escolásticas, mas, sim, o objeto que suscita paixões e sentimentos expurgados de qualquer esterilidade e mesquinhez, próprios da experiência catártica, dos quais está municiado o homem que se ergue à consciência genérica.

Referências:

- COUTINHO, Carlos Nelson. Lukács e Gramsci: apontamentos preliminares para uma análise comparativa. In: COUTINHO, Carlos Nelson. *De Rousseau a Gramsci: ensaios de teoria política*. São Paulo: Boitempo, 2011, p. 149-168.
- GRAMSCI, Antônio. Uma carta do camarada Gramsci sobre o futurismo italiano. In: TROTSKY, Leon. *Literatura e revolução*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969, p. 139-141.
- _____. *Cadernos do cárcere*. Os intelectuais. O princípio educativo. Jornalismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, v. II.
- _____. *Cadernos do cárcere*. Literatura. Folclore. Gramática. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, v. VI.
- _____. Apêndice. Breve antologia das crônicas teatrais. In: GRAMSCI, Antônio. *Escritos políticos. Volume I (1910-1920)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- _____. *Cadernos do cárcere*. Introdução ao estudo da filosofia. A filosofia de Benedetto Croce. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004a, v. I.
- JAMESON, Fredric. Em defesa de Georg Lukács. In: JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. São Paulo: Hucitec, 1985, p. 127-160.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- LUKÁCS, György. Friedrich Engels teorico e critico della letteratura. In: _____. *Il marxismo e la critica letteraria*. Turim: Einaudi, 1964, p. 110-147.
- _____. I romanzi de Willi Bredel. In: LUKÁCS, György. *Scritti di sociologia della letteratura*. Milão: Sugar Editore, 1964a, p. 352-359.
- _____. Arte livre ou arte dirigida? In: LUKÁCS, György. *Marxismo e teoria da literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 255-276.

____. Dostoievsky. In: LUKÁCS, György. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968a, p. 155-173.

____. *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968b.

____. Genèse et valeur des créations littéraires. In: LUKÁCS, György. *Littérature, philosophie e marxisme: 1922-1923*. Paris: Presses Universitaires de France, 1978, p. 102-106.

____. *Estética I: la peculiaridad de lo estético*. Barcelona; México, DF: Grijalbo, 1982, 4 v.

____. Libertad y perspectiva: una carta a Cesare Cases. In: LUKÁCS, György. *Testamento político y otros escritos sobre política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Herramienta, 2003, p. 111-112.

____. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

MANACORDA, Mário. *O princípio educativo em Gramsci: americanismo e conformismo*. Campinas, SP: Alínea Editora, 2008.

MARX, Karl. *Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858; esboços da crítica da economia política*. São Paulo: Boitempo, 2011.

NOSELLA, Paolo. *A escola de Gramsci*. São Paulo: Cortez, 2004.

SECCO, Lincoln. *Gramsci e a revolução*. São Paulo: Alameda, 2006.

Recebido em 10-10-2020

Aprovado em 18-03-2022