



Os de lá e os de cá: aproximações entre dois Antonios

Berilo Luigi Deiró Nosella



RESUMO



O presente texto trata, a partir de uma análise comparativa entre o pensamento crítico de Antonio Gramsci e Antonio Candido, das relações de tensão dialética entre o Regional e o Universal no processo de Formação de uma Literatura Moderna Nacional Italiana, na obra de Luigi Pirandello, e os paralelos deste mesmo processo de Formação na Literatura Brasileira, na obra de Guimarães Rosa.



ABSTRACT

The present text treats, from a comparative analyzes between the critic thought of Antonio Gramsci and Antonio Candido, the dialectics relations between the Regional and the Universal on the process of a National Italian Modern Literature Formation, with Luigi Pirandello's work, and the parallels of this same process on Brazilian



PALAVRAS-CHAVE

Crítica Literária, Teoria Literária, Modernismo, Literatura Moderna Italiana, Literatura Moderna Brasileira.



KEY WORDS

Literary Critic, Literary Theory, Modernism, Italian Modern Literature, Brazilian Modern Literature.

Introdução

“A sucessão das três fases – Pirandello siciliano, Pirandello italiano, Pirandello europeu e internacional – é, conforme Gramsci, a fonte do crescente relativismo moral e psicológico do dramaturgo, que perdeu gradualmente o chão seguro debaixo dos pés, começando a demandar da identidade do mundo e de si mesmo.” (Carpeaux, 1968. p. 225)

Dessa passagem de Otto Maria Carpeaux sobre Pirandello e Gramsci nascem as motivações desse trabalho. Uma inquietação com relação a uma visão negativa em relação às possíveis fases do autor Pirandello por Gramsci e uma dúvida quanto a um certo tom pejorativo que a sucessão das ditas três fases poderia conter é o tema deste. Gramsci, enquanto teórico e crítico contemporâneo a Pirandello, teria, e porque, ressalvas quanto à qualidade artística de Pirandello?

A partir da passagem de Carpeaux, poderíamos deduzir que Gramsci entende Pirandello inicialmente como um autor regional (siciliano) e que sucessivamente passaria dessa condição para a de um autor nacional (italiano) e Internacional (europeu) e mais, nesse processo seu valor diminuiria. Na verdade aqui se apresentam duas questões distintas mas interligadas: 1) há um aspecto valorativo em Gramsci na relação entre um caráter regional da literatura e um caráter universal em relação a Pirandello e por que? e 2) admitindo-se essas fases em Pirandello, é possível julgá-las evolutivamente e qualitativamente?

As duas questões me parecem pertinentes em vários aspectos: num primeiro momento numa análise das multifaces do autor Pirandello, tanto a respeito da fases quanto dos diferentes gêneros que este autor visitou (o Conto, o Romance e o Teatro), donde poderíamos afirmar que

essas fases, em algum nível, se relacionam com esses diferentes gêneros. Sabemos que Pirandello possui uma maior produção de Contos numa “primeira” fase, que coincidiria com a fase regional; posteriormente a produção de Romances, “segunda” fase nacional; e finalmente a produção dramaturgica, “terceira” fase internacional. Aqui, a posição de Carpeaux, se apresenta polêmica uma vez que a tradição crítica considera a fase final, dramaturgica, de Pirandello como a sua fase áurea. Teria Gramsci se equivocado tão profundamente no julgamento de seu contemporâneo, ou poderíamos afirmar que o equívoco se encontra na leitura de Carpeaux?

Num segundo momento, essa relação qualitativa entre o regional, o nacional e internacional se explicaria, na visão de Carpeaux, por se tratar de uma Itália em início do século XX, recém unificada, e, mais particularmente ainda, no caso de Pirandello e Gramsci, ao se tratar de uma Sicília, que possui claro caráter colonial, a encontrar seu lugar nessa unificação. Impossível não pensar em relações (tanto de aproximação quanto de afastamento) entre esse quadro e o nosso Brasil, que busca a formação de um sistema literário que seja nosso, numa longa e conturbada história de nossa cultura e, portanto, também de nossa literatura.

Antonio Gramsci e Pirandello

“Vêm nos ensinar boas maneiras, mas não conseguirão, porque somos deuses.”

(Lampedusa, T. di. *O Gattopardo*, 2000. p. 205)

É fundamental a informação de que Gramsci e Pirandello são praticamente contemporâneos, Gramsci nasce em 1881 na ilha da Sardenha, e vive até 1937, em Roma; Pirandello nasce em 1867 na cidade de Agrigento, Sicília, e morre em 1936, também em Roma. Sua contemporaneidade também se afirma na produção des-

tes dois autores: a fatia mais expressiva da obra de Pirandello se dá no centro da primeira metade do século XX (1910-1930) e os escritos do cárcere de Gramsci vão de 1926 a 1937. Mesmo sendo de uma fase intelectual inicial, anterior ao amadurecimento do pensamento marxista de Gramsci, nos são de grande valia os textos críticos, anteriores ao cárcere, publicados no período de 1916 a 1920 no jornal *Avanti*, pois grande parte delas são de críticas teatrais, sobre o próprio Pirandello, entre outras.

Além da contemporaneidade, há que se considerar o fato dos dois terem nascido ao sul, na "periferia" mais pobre, da Itália, e terem uma história parecida de busca do "conhecimento" nos grandes centros. Gramsci vai para Turim estudar Letras e Pirandello vai para Roma e posteriormente para Bohn na Alemanha estudar Filologia. É de profunda pertinência e, embora possa parecer difícil de entender para nós brasileiros filhos do maior estado do país, podemos verificar que temos paralelos mais próximos de nossa realidade. No romance *O Gattopardo* de Tomasi di Lampedusa, Fabrizio Salina, ao final da parte IV do livro, discorre uma definição quase antropológica do homem siciliano e da Sicília, que, se não concordamos com as premissas científicas dele, não podemos negar termos ali um retrato muito esclarecedor de como se define essa ilha em sua história e sua relação com ela mesma, com a Itália e com o internacional¹. O profundo sentimento do homem para com a sua terra, orgulho de ser quem é, e de onde é, em contraposição com os elementos negativos de sua situação, o *isola*; e, aqui devemos prestar atenção, como o clima, o sol e calor excessivo, moldam negativamente o homem siciliano. Lendo as considerações de Salina, quase podemos visualizar nosso sertão nordestino, talvez aí nos fique mais fácil entender a proximidade "conterrânea" de Pirandello e Gramsci.

1 LAMPEDUSA, Tomasi di. *O Gattopardo*. Tradução Marina Colasanti. Rio de Janeiro: Record, 2000. (pág. 199 – 206)

Ainda com caráter introdutório é importante dizer que o pensador mais influente da Itália na época é Benedetto Croce, que em seus ensaios literários tem grandes ressalvas ao autor Pirandello enquanto "artista italiano". Porém, é possível vislumbrar em Gramsci também uma profunda e respeitosa admiração pelo "grande mestre", e, principalmente, numa primeira fase dos escritos gramscianos (até 1921, quando o marxismo começa a se fazer presente de maneira central e madura) essa admiração e respeito têm de ser consideradas para compreendermos seu pensamento e a futura evolução deste.

Dado esse panorama podemos iniciar nossa análise do pensamento de Gramsci sobre Pirandello, afirmando que para ele esse teatrólogo se apresenta como um autor-chave para a cultura italiana da época. E não poderia ser diferente, sendo Gramsci um intelectual preocupado com a cultura popular italiana, formadora de uma nação-sociedade italiana; e sendo Pirandello autor fundamental à historiografia literária italiana do século XX (e o que não dizer da literatura Siciliana condenada a viver durante tantos séculos da memória da cultura clássica grega que ali habitou?). É muito importante para Gramsci o fato da obra narrativa de Pirandello apresentar uma síntese, um retrato do Homem Siciliano, parte do Homem Italiano recentemente "formado" e parte também do Homem Europeu (ou seja, do mundial).

Mas perceberemos uma série de senões no pensamento de Gramsci sobre o Pirandello artista que nascem da sua "concessão" respeitosa à opinião crítica dominante (Croce) e à opinião partidária (P.C.I.). Entretanto, seguindo a evolução de seu pensamento em direção ao marxismo mais profundo aparecem novas luzes nestes senões, revelando neles a impressão de uma tentativa de valorizar cada vez mais os aspectos positivos de sua obra sem refutar radicalmente toda a corrente crítica dominante e partidária. Assim, nos perguntamos, seria Gramsci um apologista de Pirandello?

Começemos com os escritos da primeira fase de Gramsci, que vai de 1916 a 1920 e se referem às "Crônicas Teatrais" escritas sobre Pirandello no jornal *Avanti* (já em Turim, pas-

sa a escrever para esse jornal socialista, (o Partido Comunista Italiano ainda não existia). Que teria Pirandello a dizer a Gramsci e Gramsci a nos dizer de Pirandello?

É fato a distinção das “fases” pirandellianas e, mais ainda, é fato que dessa “consciência crítica de ser internacional” do autor brota a sua “debilidade”. Pirandello tem, para Gramsci, claramente uma importância na renovação cultural da Itália, e fundamentalmente da Sicília, moral, econômica e politicamente atrasada. Esse “papel” fundamental de Pirandello se insere com grande importância no projeto de formação de uma nação italiana, pensado e discutido por Gramsci. Porém, Pirandello é um artista, um literato, e Gramsci sabe muito bem que apenas esse aspecto cultural não o torna um grande escritor, assim, é necessário indagar sobre as características do artista. Perfeitamente coerente, Gramsci nota que é sobretudo na fase regionalista, sua fase de produção dialetal, que Pirandello se apresentaria como grande artista.

Mas a questão não é tão simples. Metodologicamente é um trabalho árduo compreendermos a complexidade da dialética gramsciana presente em seus escritos e apontamentos tão esparsos e críticas dispersas. Esse aspecto fragmentário de sua obra nos convida a caminharmos por seu pensamento como em um labirinto, cuidadosamente, Tateando, constantemente retornando e escolhendo novos rumos. Não significa dizer que seu pensamento seja incongruente, apenas que temos que encontrar nós mesmos essa congruência. No caso de Pirandello, nos encontramos no terreno de estudos da literatura e, conseqüentemente, da cultura. *Literatura e Vida Nacional* se apresenta como uma continuação do pensamento desse autor sobre o papel do Intelectual e da Cultura na constituição e compreensão de uma estrutura social moderna, capitalista, italiana e européia, a partir de pressupostos materialistas, presentes no livro *Os Intelectuais e a Organização da Cultura*. E o conjunto dessa obra de maturidade se cristaliza num projeto monumental que são os cadernos do cárcere, em que Gramsci trata de política, economia, filosofia, cultura e literatura numa perspectiva de análise “total” das estruturas sociais da Itália e das trans-

formações pelas quais passa o mundo a partir da Revolução Russa e da 2ª Guerra Mundial. Essa tentativa de captar uma fotografia (para usar um termo caro ao autor) da sociedade moderna o leva à preocupação com o papel que as atividades ditas *Intelectuais* desempenham nessa organização, assim a cultura e a literatura se apresentam como objetos fundamentais de análise. Nesse ponto, Gramsci se coloca como grande representante do marxismo do século XX. Como autor italiano, mesmo que não possamos restringir seus escritos à realidade de seu país, Gramsci tem nessa sociedade e em seus processos sociais (fundamentalmente no desenrolar de sua unificação) a base material de sua análise. Ao tratar da questão das estruturas ideológicas (superestruturas) constituídas pelas atividades intelectuais, artísticas e literárias, ele tem sempre no horizonte um problema central para a Itália, a dissociação entre sua intelectualidade instituída e o seu povo. Problema esse que poderíamos considerar compreensivo num país que passa por um processo político de unificação “de cima para baixo” (ou de fora pra dentro). Quanto a esse caráter “nacional” da obra de Gramsci não precisamos nos preocupar, afinal, se não universal, essa dissociação também parece ser caso comprovado no Brasil, país colonial que teve também sua unificação político-econômica imposta às suas tradições culturais. Também é importante notarmos, metodologicamente, que Gramsci apresenta em suas “Crônicas Teatrais” do *Avanti* uma firme distinção entre estética e cultura, assim, haveria uma relação dialética entre estas categorias (poderíamos chamá-las de forma e conteúdo) presentes na constituição da obra literária, porém em termos de crítica a dissolução se mantém para Gramsci. Podemos afirmar que ele é muito mais um crítico cultural do que estético e esta característica fundamental deve nos servir constantemente de guia na análise dos escritos dessa primeira fase. Vamos a ela.

Mesmo considerando qualitativamente decrescente a obra escrita de Pirandello do dialetal para o europeu (não nos esqueçamos do paralelo do contista ao dramaturgo) Gramsci afirma ser no teatro que ele encontra o seu auge como artista e identifica aí uma característica importan-

tíssima que muitas vezes passa despercebida: identifica em Pirandello a renovação do drama ainda que seja essa característica moderna que Gramsci critique mais acidamente na obra de Pirandello.

1) O Diálogo

“(…) A comédia consiste neste contraste, mas o contraste é referido, não é aprofundado; os episódios nos quais se revela são de caráter secundário. O autor não se preocupou com o trabalho do diálogo, como faz parte de seu caráter de escritor de teatro: o drama é apenas colocado e de nenhum modo desenvolvido, nem através de uma ação fechada, nem através de um “tratamento” dialogado.” (Gramsci, 1986, p. 261)²

Sabemos que o diálogo é considerado a base formal do drama clássico, no caso estamos falando do drama burguês. A dissolução deste é, portanto, claramente um elemento da crise desse modelo formal. Isso se dá desde Ibsen até chegarmos a autores como Beckett.

2) A Parábola

(…) Os três atos de Pirandello são um simples fato literário, carente de qualquer conexão dramática e de qualquer conexão filosófica: são um puro e simples agregado mecânico de palavras que não criam nem uma verdade, nem uma imagem. O autor chamou-os de pa-

2 Comentário sobre **Como Antes, Melhor do que Antes** em 8 de abril de 1920.

rábola: a expressão é exata. A parábola é algo misto entre a demonstração e a representação dramática, entre a lógica e a fantasia. Pode ser instrumento eficaz de persuasão na vida prática, mas no teatro é uma aberração, porque no teatro não bastam as referências, porque no teatro a demonstração é encarnada em homens vivos, e as referências já não mais bastam, as suspensões metafóricas devem descer ao concreto da vida, porque no teatro não bastam as virtudes do estilo para criar beleza, mas é necessária a complexa evocação de intuições interiores profundas de sentimento, que conduzam a um conflito, a uma luta, que se resolvam numa ação. (...)” (Gramsci, 1968. p. 228 à 230)³

Aqui temos que aprender com Brecht, a parábola é o terreno propício à dramaturgia épica, e sabemos que o épico é o elemento de renovação fundamental do drama moderno. Assim, essa característica de fábula, criticada por Gramsci, é profundamente renovadora artisticamente em Pirandello. A obra de Brecht nos mostrará que não há aqui nenhuma “espiritualidade fácil” e que a “habilidade cênica” desenvolvida no ápice do teatro épico não é nenhum pouco negativa.

3) O Tipo

“Os personagens são objeto de fotografia antes que de aprofundamento psicológico: são retratos antes de sua exterioridade do que de uma íntima recriação de seu ser moral. Esta é, ademais, a característica da arte de Luigi

3 Comentário sobre **Assim é se lhe Parece** em 5 de outubro de 1917.

Pirandello, que capta da vida mais a burla do que o sorriso, mais o ridículo do que o cômico: que observa a vida com o olho físico do literato mais do que com o olho simpático do homem artista e a deforma por um hábito irônico que é mais hábito profissional do que visão sincera e espontânea.

Os Personagens são de uma pobreza interior espantosa nesta comédia, como também nas novelas, nos romances e nas demais comédias do mesmo autor. Possuem apenas qualidades pictóricas, ou antes, pitorescas: um pitoresco caricatural, com algum verniz de melancolia, que é também mais ironia física do que paixão." (Gramsci, p. 223-224)⁴

Característica científica da dramaturgia moderna, o dramaturgo assume quase o papel de um frio cirurgião a dissecar a realidade através do universo da fábula. Nesse contexto temos a revisão da idéia de Tipo x Personagem, fazendo cair por terra a velha premissa de que o Tipo fosse um personagem sem aprofundamento, sem acabamento. Na verdade o Tipo é o personagem moderno em sua potencialidade coletiva. O Tipo é o personagem próprio da fábula.

Enfim, Gramsci apresenta a modernidade cênica de Pirandello (o qual irá render os louros até nossos dias) ao criticá-la. Resta-nos a dúvida: Gramsci critica tão acidamente os elementos modernizantes da dramaturgia pirandelliana por não enxergá-los como elementos dissolutivos do drama burguês? Ou seria porque Gramsci na verdade acredita que a forma dramática clássica do melodrama burguês seja realmente um modelo a ser mantido? Acreditamos que é a segunda razão. Gramsci perce-

4 Comentário sobre **Pensaci Giacomino** em 24 de março de 1917.

be sim esse processo de modernização formal na dramaturgia Pirandelliana e recua diante dele. Mas porque um crítico tão à frente de seu tempo se apegaria a uma forma enrijecida como do drama burguês? Para responder essa questão é preciso olhar para estes fragmentos como sendo parte de um todo, temos que entender como eles se encaixam num projeto maior de crítica cultural empreendido por Gramsci.

Ao lermos os escritos de Gramsci sobre Pirandello pela primeira vez temos a sensação de que o crítico, ainda que com ressalvas, desmerece o escritor (artista). Porém, na realidade, se olharmos atentamente, o que Gramsci faz é “virar” a tradição crítica sobre o autor de ponta cabeça. Valorizando elementos comumente considerados menores e contestando outros comumente considerados de grande valor em Pirandello. Dessa forma, Gramsci realiza uma reavaliação da obra de Pirandello a partir de seus preceitos críticos culturais. Ele mesmo detecta uma mudança em seu próprio pensamento. A dimensão cultural que Gramsci percebe e valoriza em Pirandello está ligada à crítica moral-filosófica que o mesmo realiza com sua obra à mentalidade burguesa arcaica da Itália e da Sicília. Porém Gramsci reconhece que uma obra de arte não o é apenas por seu conteúdo abstrato, é preciso que este se concretize, no caso da literatura, em uma linguagem. Voltamos então à questão: além do valor cultural de Pirandello, este seria também um grande artista? Ou seja, Pirandello teria conseguido sintetizar uma formalização literária propriamente artística? Aqui, amadurecido pelo marxismo, o pensamento de Gramsci encontra uma saída e torna-se de interesse fundamental para nós ao apontar casos em que Pirandello, além do valor cultura, atingiria um valor artístico: a) como encenador: Gramsci se apresenta em sintonia com os avanços que as artes cênicas vêm realizando desde o final do séc. XIX com o naturalismo e posteriormente com as vanguardas modernistas, em que uma valorização do estético cênico e da figura do diretor vai deslocar o olhar do texto para o palco. Nesse ponto ambos, Gramsci e Pirandello, são altamente modernos e valorizam essa modernidade. b) na sua obra dialética: Novamente retornamos à questão da linguagem.

Liolá, por exemplo, tem valor artístico para Gramsci por que é dialetal. Pensemos um pouco nessa idéia de dialetal. Dialeto possui o sentido da aproximação ao “mundo dialetal”, popular. Antropologicamente representaria a formalização na linguagem da relação do homem com sua terra, sua tradição, seus iguais. Assim, dialeticamente, apenas pela experiência regional da linguagem, o dialeto, Pirandello consegue formalizar aquele conteúdo cultural, a “realidade”, em uma obra artística literária. Voltaremos à questão do dialeto mais à frente.

O projeto de Gramsci (se é que podemos chamar assim) busca atingir a compreensão das estruturas ideológicas como forma de apreensão de uma totalidade social, pois é na fragmentação que esta se esconderia. Como pensador marxista que é, a base material de uma sociedade é o caminho para atingirmos essa compreensão totalizante que se esconderia na fragmentação das estruturas ideológicas, porém Gramsci percebe (e com isso ele inaugura um movimento interno na tradição marxista que se expandirá no decorrer do século XX com a disseminação de incontáveis críticos marxistas da cultura) que a separação entre infra-estrutura e superestrutura, na sociedade moderna industrial, apresenta um componente ideológico que procura não mais relacioná-las, mas sim separá-las definitivamente, criando como que duas áreas, com funcionamento distintos, protegidas uma da outra. É a já citada separação entre os intelectuais e o povo, no cotidiano da realidade social em que este intelectual vive, ou (se não for a mesma coisa) entre o trabalho intelectual e o trabalho manual.

Pode parecer a alguns que neste ponto Gramsci é “menos” marxista, porém é aí que ele realmente se afirma como um verdadeiro pensador marxista investigativo e criativo, de olho na realidade que o circunda. Pois, para contradizer esse movimento, Gramsci vai à superestrutura, aproximando-a dialeticamente da realidade material, como chave para a compreensão da sociedade. Com efeito, justamente essa separação da classe culta do povo é o elemento superestrutural adequado à conservação do blo-

co histórico como está, é o reflexo dialético da infra-estrutura italiana. Gramsci percebe também uma tendência no pensamento marxista em enxergar a relação entre infra-estrutura e superestrutura de uma forma teológica o que se apresenta como um equívoco para Gramsci, que pode ser útil ao reacionarismo, ou seja, às elites. Pois o esvaziamento conceitual da infra-estrutura é a semente para o processo de a-historicização da base material, assim esta se apresenta como “um monumento em praça pública”, quem olha para ele o vê pronto e não se conscientiza que foi construído, posto ali, e dali pode ser retirado ou destruído. Portanto, Gramsci aproxima dialéticamente infra-estrutura e superestrutura como um bloco único e histórico, em processo, e o faz compreendendo a função da superestrutura nesse bloco.

Assim, interessa para Gramsci perceber, conhecer e criticar o papel e a ação do “homem da pena” na sociedade moderna. Neste ponto é que afirmamos ser ele mais um crítico cultural do que um crítico estético e é esse crítico da cultura, não por limitação (acreditamos) mas por direcionamento, que não toma a defesa de certas inovações formais do modernismo, pois vê nelas forte indicativo dessa fragmentação. Vê nas inovações formais, característica exacerbada no modernismo artístico em toda a Europa, a prova viva do esvaziamento e distanciamento da ação desse “homem da pena” da sua realidade. Até aqui nenhuma novidade na crítica marxista, porém, a grande lição está no que ele vê de positivo nesses indicativos formais. Se Gramsci afirma o valor estético de Pirandello com muitas ressalvas, ele não deixa de ver e demonstrar que este tem o valor de expor, de retirar, a máscara dessa sociedade e do indivíduo em sua “forma” social, ou seja, seu papel social. O “intelectual” vê no “Artista”, e na arte moderna, o retrato do caos que essa fragmentação da sociedade capitalista tenta perpetuar como ordem geral e assim expõe a possibilidade do processo de destruição e retirada do monumento do centro da praça. Essa mesma percepção está presente na legitimação de Pirandello como “...um *“valente” do teatro. Suas comédias são várias granadas de mão que explodem no cérebro*

*dos espectadores e produzem quedas de banalidades, derrubadas de sentimentos, de pensamento*⁵.

Resta-nos então, apenas como conclusão e introdução à próxima etapa do texto, pensarmos a questão do dialetal, portanto da linguagem e da gramática, nesse contexto do pensamento gramsciano.

A Gramática para Gramsci é histórica, se constrói no processo cotidiano de comunicação da sociedade. Assim, uma gramática “...é a ‘fotografia’ de uma determinada fase de uma linguagem nacional (coletiva), historicamente formada e em contínuo desenvolvimento...” e como fotografia ela pode ser paralisada. Assim o caso da Itália se apresenta como exemplar para Gramsci, onde no processo de unificação uma gramática foi imposta (como vontade política) a um conjunto de culturas e linguagens díspares. Não que Gramsci se coloque contra esse processo de unificação, a formação de uma Nação Italiana é vista por ele como positiva e necessária, porém é preciso ter muito claro como se dá esse processo, pois não podemos utilizá-lo como instrumento de dominação de classe. Assim Gramsci vê a existência de duas gramáticas, uma normativa e uma imanente: a normativa seria o italiano instituído como língua nacional e oficial; a imanente seriam os diferentes dialetos que se formaram tradicionalmente em suas regiões e ali se transformam cotidianamente. A gramática normativa é um ato político, a imanente é histórica.

Gramsci enxerga a necessidade das duas gramáticas, valorizando a histórica ao procurar preservar sua importância enquanto formação e meio de expressão diretamente ligada às tradições que a geraram, mas também percebe que não basta ao homem de uma determinada região conhecer seu dialeto, uma vez instituída uma gramática normativa a ignorância desta pode funcionar como um

5 Comentário sobre **O Prazer da Honestidade** em 29 de novembro de 1917. p. 232.

instrumento de dominação. Aqui percebemos novamente o pensamento dialético gramsciano; não se trata de, instituída a língua italiana, impô-la sufocando as manifestações lingüísticas dialetais próximas da história e da cultura de cada região, pois a desconexão com essa história é alienante e o povo de cada região precisa manter viva sua história, sua cultura e suas tradições, portanto deve aprender seu dialeto e a se expressar através dele. Porém, manter as camadas populares da sociedade na ignorância de uma língua nacional instituída é também um instrumento alienante e negar esse instrumento é também estratégia de dominação de classe. Nesse ponto Gramsci está preocupado em compreender porque a Itália não possui uma literatura “nacional-popular” e compreender que essa desconexão de linguagem é uma possível resposta para isso. Pirandello se apresenta aqui como autor fundamental para Gramsci, uma vez que ele emancipa moral e filosoficamente a Itália arcaica, e quando ele o faz dialetalmente atinge o ápice de seu projeto cultural.

Chegamos a um ponto chave e podemos concluir que Gramsci percebe que Pirandello (e isso tanto o encanta) através de uma dialética entre o regional e o internacional, se apresenta como autor fundamental na renovação da cultura italiana. Porém, para Gramsci, o regional deve se manter no formal, na linguagem, assim o grande mérito de Pirandello é quando ele o faz em dialeto, e o internacional estaria apenas nos assuntos e na crítica temática de sua obra, daí porque quando este autor se afasta do dialetal enfraquece seu valor.

Se a partir desse ponto olharmos para nosso país, poderemos perceber que essas questões têm muito a dizer a um país colonizado por países europeus que trouxeram de fora sua língua, sua cultura, seus costumes e aqui os impuseram. Mesmo que no paralelo haja muitos distanciamentos, o que nos interessará são as aproximações, o que podemos aprender com Gramsci, e onde poderíamos, com nossa experiência cultural, ir além dele ao retornarmos o olhar para Pirandello.

Assim, introduzimos a segunda parte do texto, dedicada a Antonio Candido.

Antonio Candido e o “Nosso” Modernismo.

Começamos do início. Os pontos centrais da compreensão da literatura brasileira e da metodologia crítica de Antonio Candido estão presentes na Introdução à sua obra *Formação da Literatura Brasileira*. Sabemos que esta finaliza com o surgimento em nosso horizonte literário de Machado de Assis, mas como queremos olhar um pouco mais à frente, para o Modernismo, a fim de permanecer no paralelo histórico de Pirandello, apenas passaremos por ela para destacar uma ou outra questão fundamental. Na obra em questão, Antonio Candido desenvolve o conceito de “sistema literário”, este significa a idéia de que uma literatura, como, por exemplo, a literatura brasileira, a literatura italiana ou a literatura latino-americana, só existe quando se estrutura enquanto sistema, ou seja, quando é possível perceber o surgimento sistemático de obras “esteticamente válidas”. Obras que sejam capazes de captar socialmente nossas estruturas essenciais e particulares de forma “esteticamente válida”. Porque isso nos é fundamental? Ao pensar dessa forma, Candido subverte a lógica da relação entre uma cultura estrangeira e uma cultura nacional, como no caso de um Brasil colonizado, pois para ele todas as obras que aqui apresentam alguma influência, seja cultural, seja estética, passam a fazer parte de um processo histórico de formação desse sistema. A literatura portuguesa, dessa forma, não é uma literatura estrangeira, faz parte da história da literatura brasileira.

Assim como Gramsci, Antonio Candido também vem de tradição marxista, e assim como Gramsci a questão cultural é fundamental. Porém, diferente de Gramsci, Candido se “especializou” como crítico literário e percebe que a questão cultural se expressa também na forma estética, e que esse espelhamento é na verdade fundamental. Assim, para Candido, além de ser fundamental à obra o retrato de seu tempo e sua superação, é necessário que ela o faça de uma forma esteticamente válida.

Ainda no âmbito da *Formação da Literatura Brasileira*, como já dito, a obra finaliza com o surgimento de Macha-

do de Assis, pois, para Candido, nesse momento se vislumbra a concretização de um “sistema literário” brasileiro. O Brasil consegue incorporar dialeticamente os matizes externos das tradições literárias que nos servem de modelo e formação, numa literatura que nos retrata, que fala de nós, e isso de forma sistêmica. Já podemos perceber, a partir de Gramsci e Antonio Candido, que o antropofagismo oswaldiano não é uma “descoberta da América”, mas uma proposta cultural e estética profundamente conseqüente e perfeitamente inserida em nosso processo historiográfico literário.

Embora Candido finalize sua obra **Formação da Literatura Brasileira** com Machado de Assis, em escritos mais recentes ele vai redirecionar o olhar para o modernismo.

Qual a razão dessa guinada? É fundamentalmente a continuidade. Se após Machado de Assis houve uma ruptura, uma fissura na continuidade do processo de *Formação*, representada pelo Parnasianismo (ainda assim constituinte do processo), o Modernismo a vem sanar, e seu mérito não está exclusivamente nele (no modernismo de 22), mas na sua continuidade. Candido percebe que após o Modernismo a incorporação dos modelos externos se completa. Não que eles deixem de existir, mas porque cria-se um quadro de referências consistente na nossa literatura, de forma que não é mais necessário estarmos constantemente recorrendo a modelos importados para compreender os nossos.

Antonio Candido percebe a *Formação* não apenas no âmbito cultural, mas também no âmbito formal. No da linguagem, percebe mais: essa linguagem que se forma do contato do regional com o internacional é a nossa cultura, no caso de um país colonial como o nosso.

O que se dá e deve se dar é efetivamente a criação de uma outra linguagem, aqui compreendida como um tratamento formal que dê conta de nossa realidade social, e esta se liga e cria em nós um laço com nossas raízes (essas também estrangeiras) e ao mesmo tempo se projeta artisticamente para fora, ou seja, é esteticamente conseqüente com uma arte universal e com nossa realidade particu-

lar. Assim, o antropofagismo moderno poderia ser apontado como efetivamente o caminho para essa literatura. Caminho conseqüente e histórico, mesmo se apresentando como ruptura deste. Guimarães Rosa poderia também ser apresentado como um grande exemplo disto.

Candido observa em Guimarães Rosa a presença dessa dialética modernista, funcionando de forma consistente. Ele representaria a concretização desse projeto nacional, não um projeto de nacionalismo imposto de fora para dentro, mas construído de dentro para fora. Através da construção de sua linguagem, Rosa criaria um tempo-espaço brasileiros, síntese das influências múltiplas externas e internas, formalizadas numa criptografia da história do Brasil, para utilizarmos um termo caro a Willi Bolle. Através de sua narrativa, Guimarães não procura uma imitação caricatural do nosso interno, porém ele descortina os impasses que existem numa cultura multifacetada, uma cultura que não é uma (e alguma o é?) e que se ressentida de uma partição eterna. Assim não mais se trata de tapar as fissuras de nossas fragmentadas e múltiplas influências culturais, mas de assumi-las como nossa cultura. E não fazê-lo de forma "romântica" e idealizada, mas encarando seus impasses. Isso é o que faz Gramsci ao pensar a relação entre o dialeto e o italiano oficial. Um grande exemplo é uma cena do filme *Pai Patrão* dos irmãos Taviani, onde Galvino, um garoto "caipira" (para aproximá-lo de nós), aos poucos percebe o poder de libertação da língua culta; no caso do filme, representada pelo latim (impossível melhor exemplo), que lhe é ensinada pelo amigo "da cidade" (nada menos que Florença) no exército. Enquanto fazem um treinamento de tanques de guerra se comunicam por rádios numa "aula" de latim e, ao final da cena, questionado sobre suas origens, Galvino cita um trecho da Eneida (em latim) para expressar a impossibilidade de satisfazer o amigo e lhe contar o que traz dentro de si, sua vida, sem renovar uma imensa dor. Ainda ao final do filme, o Galvini "real", em "depoimento", justifica seu retorno à sua terra, pois mesmo com as possibilidades que o continente lhe oferecia, tinha medo de, longe de sua terra e de sua língua, de seu povo ficar "mudo". Movimento parecido encontramos na obra **Manuelzão e Miguilim**⁶.

Com a saída promissora de Miguilim, possibilidade de ver o mundo e a necessidade do retorno de Manuelzão, que conhece já o mundo todo. Se voltarmos a olhar para a obra **Grande Sertão: Veredas**, de Guimarães Rosa, podemos, agora, tomá-la como possibilidade de dialetizar essa relação, no modelo gramsciano, mais do que de contestá-la. Guimarães não fala como o “caipira”, nem como o “da cidade” e por isso constrói sua linguagem. Em verdade não estamos tratando de uma criação inconseqüente, ela se dá criteriosamente, caso contrário o romance seria ilegível. Mas percebe-se que não é um romance de fácil leitura o que nos faz crer, como nos mostra Willi Bolle, que essa dificuldade é estratégica⁷ uma vez que nos pautaria a inversão da lógica do filme dos irmãos Taviani sem negá-la.

Estamos tratando aqui, um pouco diferente de Gramsci, da questão formal e estética. Fato, porém, é que novamente, poderíamos contradizer esse ponto sem negá-lo. Essa dificuldade da forma, esse emperro no diálogo, essa inversão de que estamos falando é retrato nosso, diz respeito à dificuldade de diálogo cultural num país colonizado, com grandes diferenças sociais e de classe. Trata-se, por fim, de perceber que a oposição formal de linguagem entre o “caipira” e o “da cidade” não é apenas cultural, mas histórica, política e de classe.

Assim, partindo de Gramsci, e continuando com Antonio Cândido, vamos retomando a importância dos artistas e da arte moderna, tanto culturalmente quanto esteticamente. E isso se dá na junção entre o particular e o universal, característica dessa arte, e característica de Pirandello. Dissemos no começo do trabalho que Gramsci não cita diretamente as obras da fase considerada o ápice artístico de Pirandello, como *Henrique VI*, ou a que aqui nos interessa diretamente, que é **Seis Personagens em Busca**

6 Rosa, G. Manuelzão e Miguilim (corpo de Baile). 17ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

7 Willi Bolle, 2004. p. 384.

de um Autor. Mas acredito que, após o percurso aqui apresentado, podemos tentar tecer algumas considerações.

Conclusão:

Pirandello e o (“Nosso”) Modernismo

Retomemos um pouco Luigi Pirandello. Ele conhece o sucesso internacional, a partir de sua peça **Seis Personagens em Busca de um Autor**, encenada pela primeira vez em 1921. Suas duas obras consideradas como obras primas são **Henrique VI** e **Seis Personagens em Busca de um Autor**, consideradas as que representam sua fase mais “universal”. Independente de qualquer dúvida nesse sentido, não há nenhuma quanto ao fato de que *Seis Personagens* é a mais conhecida e a principal responsável por seu sucesso. Pirandello é um autor moderno, E como tal é comparado a dramaturgos como Bernard Shaw e escritores como James Joyce. Como podemos perceber nas razões expressas em sua premiação como Nobel de Literatura, essa sua modernidade se expressa fundamentalmente no dramaturgo e na profunda renovação formal que o autor infringe ao teatro burguês.

Essa introdução se encontra em perfeita sintonia com Gramsci, porém como vimos, Gramsci considera esse elemento renovador presente em seu aspecto cultural, mais que no artístico. Mesmo quando valoriza o elemento estético no teatro pirandelliano se refere mais ao encenador que ao literato. Assim, poderíamos supor que Gramsci não consideraria **Seis Personagens em Busca de um Autor** como a grande obra prima de Pirandello. Talvez continuasse achando *Liola* ou alguns contos do autor como suas obras fundamentais. É aqui que gostaríamos de olhar a questão de uma outra forma. Não acreditamos que o aspecto formal universal de Pirandello o “debilite” ou o relativize, mas que ele se encontra em perfeita harmonia com a compreensão das transformações globais e só o faz porque

um sentimento dialetal perpassa toda sua obra, e não apenas uma fase dela. Olhemos então para o Pirandello contista.

Num de seus primeiros contos *Donna Mimma*, publicada pela primeira vez no periódico *La Lettura* em 1917, Pirandello nos apresenta uma parteira do interior da Sicília que, com a chegada de uma enfermeira diplomada pela Universidade de Turim à sua vila, se vê proibida de exercer seu ofício. A velha parteira goza de grande simpatia diante da comunidade da vila, e este carinho se dá pela relação tradicional e oral de contadora de histórias que tem com as crianças.

Através dessas histórias, ela acreditava, apresentava o seu ofício como algo divino e fantástico. Um conhecimento dado a ela por Deus, que nem mesmo ela compreendia. Gesto exemplar é o de esconder as mãos, acreditando que aquelas mãos que traziam os bebês à vida não deviam ficar expostas. Por fim, mesmo a descontento da comunidade, Dona Mimma é obrigada a ir estudar na Universidade de Palermo, vítima da denúncia da jovem enfermeira que não consegue trabalho. Quando dona Mimma volta, já formada, apresenta-se vestida como uma mulher moderna da cidade, com chapéu, luvas e um vestido. Encontra a jovem enfermeira vestida como ela o era antigamente: com xale e um véu azul. Dona Mimma também percebe que a jovem enfermeira também passou a contar as mesmas histórias que ela contava e tem a aprovação de toda a cidade como parteira. Pirandello nos mostra que a jovem enfermeira não apenas incorpora os costumes deixados para trás por dona Mimma, mas os soma a seus conhecimentos técnicos da Universidade de Turim. Está nisso seu maior encanto, pois nela reside, diante dos habitantes dali, a sensação desse universal que tanto encanta os regionais.

Dona Mimma, em compensação, não consegue mais trabalhar. Agora os habitantes não querem mais saber dela. Mesmo quando, em uma ocasião, a jovem enfermeira está ocupada e resolvem recorrer à velha parteira, Dona Mimma não consegue realizar o parto, quase levando à morte o bebê e a mãe, tão confusa se encontra entre seus

velhos conhecimentos e os novos adquiridos na Universidade em Palermo.

Pirandello desmascara um fenômeno sem volta, um processo de modernização que não pode ser paralisado, porém não mata, não pode matar as tradições culturais, se mesclando a elas. Dona Mimma não consegue realizar seu ofício, não porque a jovem enfermeira da cidade seja mais competente que ela, afinal ela realizou partos durante 35 anos naquela pequena vila, mas simplesmente porque se fiou demais no novo conhecimento que lhe ensinaram, não soube mesclar, como fez a jovem enfermeira. É indicativo o fato de que Dona Mimma, vendo que a outra tomou seu lugar, utilizando seus métodos, quis reconquistá-lo tornando-se a outra, a enfermeira formada na cidade. Não quis, porém, tirar o chapéu e recolocar o xale.

E quando essa temática avança para a forma teatral? Eis o ponto. Pirandello realiza sua renovação formal na dramaturgia ao perceber que a forma da não representação dramática burguesa, o drama burguês (ou melodrama), é a forma possível para se contar a história desse personagem no palco. Assim, contar a história de personagens que precisam encontrar um autor que conte sua história, pois ela não pode mais ser contada nem encenada, não é apenas uma questão temática, ela é formal. Assim Pirandello cria sua grande renovação, o chamado *Teatro no Teatro*, a partir da junção de elementos formais extremamente modernos com uma temática profundamente ligada às tradições culturais sicilianas e o processo de transformação que estas estão vivendo na Itália na passagem do século XIX para o século XX.

Peter Szondi se refere ao teatro de Pirandello como “o jogo da impossibilidade do drama”, nos mostrando como está presente na forma, no texto e no tema da peça em questão a crítica e a proposta de solução a todos os preceitos do drama burguês, a começar pela estrutura espacial do drama que “não” é representado. Se contada a histórias das seis personagens linearmente, ela iniciaria na casa de Madame Pace, iria para o jardim na casa do Pai, passaria para o quarto do filho e voltaria para o jardim. Sabemos que o “drama bem feito” deve ocorrer num único espaço.

Ao optar por realizá-lo nesse único espaço, o palco, Pirandello, como Ibsen, critica essa normatização formal ao mesmo tempo em que a executa. Também, em relação ao diálogo, verificamos o mesmo processo. Já vimos que o diálogo é a estrutura narrativa fundamental do drama que se está criticando. Em Pirandello, a subjetividade é contraposta à objetividade do jogo dialógico a partir da não encenação. Claramente na figura do pai essa subjetividade, essa interioridade, é mantida não se realizando, assim, dramaticamente.

A negação da possibilidade de entendimento lingüístico poderia muito bem ser compreendida como a impossibilidade de diálogo que o mundo arcaico, representado por Dona Mimma, encontra com o mundo moderno, ou seja, a impossibilidade dessas personagens se comunicarem, formalizarem uma linguagem, as impede de chegar ao palco. Se o diálogo é a única solução formal para isso, elas estão fadadas a não se realizarem. Mas em uma inversão formalmente brilhante, Pirandello lhes concede o palco. É dessa impossibilidade que a enfermeira nova consegue a simpatia da comunidade. Ela mescla e cria a sensação de uma linguagem universal em que todos se compreenderiam. O drama de Pirandello é sim regional, mas nos atinge naquilo que temos de universal, nossa incapacidade de sermos "uno" no mundo global. E se olharmos novamente para a estrutura do grande monólogo expresso no pseudodiálogo entre o narrador sertanejo e o interlocutor letrado proposta de Willi Bolle para o *Grande Sertão: Veredas*, não estaríamos olhando também para essa fragmentação da realidade que se formaliza na linguagem cunhada por Guimarães Rosa e na estrutura narrativa de seu romance?

Podemos confirmar, então, a posição de *Obra Prima* que **Seis Personagens em Busca de um Autor** ocupa na historiografia da literatura universal e moderna, mas o fazemos procurando redimensionar as razões que a levaram a esta. Tratou-se, aqui, de complexificar logicamente uma relação que beira ao determinismo, a relação entre forma estética e conteúdo social e ao mesmo tempo, abrimos nossos olhos, aprendendo com Gramsci a perceber o ca-

ráter ideológico da dissociação entre essas categorias (assim como entre a infra-estrutura e superestrutura). Aprendendo com ele e Antonio Candido que uma Qualidade Estética pode existir “independentemente” de um conteúdo social, mas nunca “impunemente”.

REFERÊNCIAS

BOLLE, Willi. **Grande sertão.br: o romance de formação do Brasil**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

BOSI, Alfredo. **Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2003.

_____. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. São Paulo: Martins, 1969.

_____. **O discurso e a Cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

_____. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000. Col. Grandes Nomes do Pensamento Brasileiro.

GRAMSCI, Antonio. **Literatura e Vida Nacional**. Tradução e Seleção de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Civilização Brasileira, 1986.

_____. **Cadernos do Cárcere**. Volume 6. trad., org. e ed. Carlos Nelson Coutinho, Marco Aurélio Nogueira e Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. **Concepção Dialética da História**. Tradução Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

_____. **Escritos Políticos**. Tradução Manuel Simões. Lisboa: Seara Nova, 1976.

_____. **Cartas do Cárcere**. Tradução e Seleção Noémio Spinola. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

PIRANDELLO, Luigi. **Novelas Para Um Ano: Dona Mimma**. Tradução e Apresentação de Bruno Berlendis de Carvalho. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2000.

_____. **Seis Personagens à Procura de um Autor**. Tradução de Roberta Barni e Jacó Guinsburg. In Guinsburg, Jacó (org.). *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. 7ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

_____. **Manuelzão e Miguilim (corpo de Baile)**. 17ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno (1880-1950)**. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

O autor Berilo Luigi Deiró Nosella é Aluno do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professor de Elementos Visuais do Espetáculo: Iluminação e Cenografia do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto.