



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

ANA CLARA VIEIRA DA FONSECA

A CRÍTICA LITERÁRIA E SUA FUNÇÃO SOCIAL EM ANTONIO
CANDIDO E PIER PAOLO PASOLINI

Brasília

2021

ANA CLARA VIEIRA DA FONSECA

A CRÍTICA LITERÁRIA E SUA FUNÇÃO SOCIAL EM ANTONIO
CANDIDO E PIER PAOLO PASOLINI

Tese de doutorado apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Literatura da Universidade de
Brasília como requisito parcial para obtenção do
título de Doutora em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Simões Pilati.

Brasília

2021

Prof. Dr. Alexandre Simões Pilati
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Universidade de Brasília

Profa. Dra. Vera Lúcia de Oliveira Maccherani
Università degli Studi di Perugia

Profa. Dra. Germana Henriques Pereira
Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução
Universidade de Brasília

Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bérghamo
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Universidade de Brasília

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

VA532c Vieira da Fonseca, Ana Clara
A CRÍTICA LITERÁRIA E SUA FUNÇÃO SOCIAL EM ANTONIO
CANDIDO E PIER PAOLO PASOLINI. / Ana Clara Vieira da
Fonseca; orientador Alexandre Simões Pilati. -- Brasília,
2021.
259 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2021.

1. Crítica Literária. 2. Antonio Candido. 3. Pier Paolo
Pasolini. 4. Literatura. 5. Sociedade. I. Simões Pilati,
Alexandre, orient. II. Título.

Para a mulher que me formou. Tudo isso é seu, mãe

AGRADECIMENTOS

Eu nunca poderia considerar que chegar até aqui fosse só mérito pessoal, especialmente se me proponho a me comportar de uma maneira mais consciente nessa sociedade tão desigual. Se hoje concluo este doutorado, é por muito trabalho, sim, mas também por muitos privilégios.

O meu maior privilégio é vir de uma família amorosa e estruturada. Sou filha de professores e a educação sempre foi uma prioridade na minha vida. Por isso, o meu primeiro agradecimento vai para os meus pais, Aurélio e Mana, que sempre fizeram de tudo para que eu e minha irmã pudéssemos nos dedicar à escola, à universidade, à vida acadêmica, sem precisarmos nos preocupar em colocar comida na mesa ou com o aluguel no fim do mês. Com eles, entendi que os estudos são a porta para um mundo mais humano e foram eles que introduziram a leitura na minha vida. Pai, obrigada por ter dedicado sua vida à família, por ter nos colocado sempre em primeiro lugar e por ser esse homem bom, de coração imenso, de quem me orgulho tanto. Mãe, obrigada por ter sido o meu maior exemplo de força, de resignação e de persistência; mesmo enfrentando as maiores dificuldades e lutando pela sua saúde nos últimos anos, você nunca desanima, e eu espero conseguir me tornar um pouco da mulher e da professora que você é. Ah, obrigada por ser a minha revisora oficial! Vocês dois são os maiores responsáveis por esta conquista.

Mari, obrigada por ser a minha alma gêmea. Acho que eu não digo muito, mas você também é um exemplo imenso na minha vida. Desde que eu nasci, tive o privilégio de ter a minha melhor amiga ao meu lado. Com você, aprendi a amarrar meus cadarços e só cheguei à alfabetização já sabendo ler porque você me ensinava antes com alguns gibis. Você é a minha maior companheira nesta vida e eu sou muito sortuda. Esta conquista é sua também.

Diego, obrigada por estar sempre ao meu lado. Acho que você não percebe a dimensão do que o seu apoio faz por mim. Quando eu penso nos últimos seis anos da minha vida, tempo que passei fazendo o mestrado e o doutorado, você estava sempre lá, me incentivando e valorizando. Obrigada por ser o melhor parceiro de vida que eu poderia escolher todos os dias.

Ao Alexandre, agradeço por me direcionar desde o 2º/2013, meu sexto semestre da graduação, me apresentando o primeiro livro que li em italiano: *O deserto dos tártaros*. Você percebeu meu interesse, me guiou na minha monografia, nos meus projetos de mestrado e doutorado e apostou em mim quando eu não tinha nenhuma ideia do que fazer no futuro. Você é um ótimo pesquisador, um grande poeta e um professor sensível às necessidades e

particularidades de cada aluno; espero um dia conseguir significar tanto para os meus alunos quanto você significa para mim e para os meus colegas.

À Ana Laura, agradeço por ser a maior referência feminina que tenho no PósLit. Você é um exemplo de mulher, de força, de luta e de sensibilidade, e foi muito importante em toda a minha formação. Obrigada por me mostrar que a literatura não se separa da vida e por estar presente mesmo em meio a todos os compromissos que não hesita em assumir.

Não poderia deixar de agradecer ao nosso grupo de pesquisa, o Literatura e Modernidade Periférica – LMP, aos outros professores e aos colegas que estiveram comigo nas reuniões, nos debates e nas viagens para eventos. As nossas reuniões semanais para discutir Marx, Lukács e Celso Frederico abriram um novo mundo para mim e me deram amizades que levarei para sempre. É um prazer lutar com vocês.

Agradeço à professora Vera Lúcia de Oliveira, da Università degli Studi de Perugia, por me receber na Itália e por permitir que esta pesquisa se desenvolvesse com maior profundidade. Obrigada por me acolher e por estar sempre disposta a colaborar.

Maristella, o seu agradecimento vai ser em português mesmo – e não poderia ser diferente, já que você é italiana só no passaporte. Sou muito grata por você ter aparecido na minha vida. Obrigada por essa amizade tão improvável e tão bonita, por estar sempre disponível quando eu te mando uma mensagem de madrugada e pergunto o que significa uma palavra que não consigo traduzir. Obrigada por ter sido minha família quando morei na Itália e por entrar comigo em projetos ambiciosos que, um dia, espero tirar do papel.

Eleonora, ti ringrazio per tutto. Quando sono arrivata a Perugia ero un po' persa e insicura, non parlavo bene italiano e avevo paura di sbagliare. Tu mi hai insegnato molto, mi hai accolto e hai fatto dei miei sei mesi a casa tua i momenti più leggeri. Grazie per le cene insieme, per le volte che siamo andate al cinema con i tuoi amici, per i libri sulla critica italiana e, insomma, per l'amicizia.

Por fim, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pelo financiamento concedido a esta pesquisa nas formas de Bolsa de Demanda Social e de Bolsa de Doutorado Sanduíche – CAPES/PrInt¹.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

Antonio Candido e Pier Paolo Pasolini foram dois dos maiores intelectuais do século XX. Nesta pesquisa, percebemos que, apesar de terem passado por percursos muito distintos ao longo de suas formações, é possível traçar alguns paralelos e identificar questões comuns entre eles. Nesse sentido, o objetivo deste trabalho é pensar a função social da crítica literária e a missão do intelectual no século XX em nações de capitalismo periférico como o Brasil e a Itália. Seguindo uma metodologia de literatura comparada, aproximamos textos extraídos de três livros de cada autor para desenvolver nossa análise, observando a relação entre o intelectual e a vida nacional em cada contexto, entendendo as diferenças entre crítica e história literárias (e como elas podem se fundir em uma obra) e a literatura como captação da realidade, possibilitando a conexão com o povo. As nossas bases teóricas foram os estudos de Karl Marx e György Lukács, que veem a arte como atividade essencial para a mediação da realidade e nos mostram que, quando as contradições da sociedade são representadas independentemente do posicionamento político do seu autor, o realismo triunfa. Concluimos que a crítica tem um papel determinante na vida social ao fazer uma ponte entre leitores e obras, contribuindo para o esclarecimento das massas e a luta contra o pensamento reacionário, e que os trabalhos aqui analisados são exemplos disso.

Palavras-chave: Antonio Candido. Pier Paolo Pasolini. Literatura Nacional. Crítica literária. Função social do intelectual. Realismo.

ABSTRACT

Antonio Candido and Pier Paolo Pasolini were two of the greatest minds of the 21st Century. In this study, we notice that, although the two of them experienced very distinct environments during their formations, there are certain similarities as well as topics present to both writers' work. Henceforth, the intent of this paper is to discuss literary critic social purpose during the 20th century in context of peripheral capitalism nations, such as Brazil and Italy. Using compared literature as the work method, passages from both writers' books have been extracted and matched, observing the relation between the scholar and national life in each context, analyzing the disparities in literary history and critic (and how these can merge in a writing piece) and literature as a reality's uptake, enabling a connection with the masses. Our theoretical bases were the studies of Karl Marx and György Lukács, who see art as an essential activity for reality's mediation, showing that when society's inconsistencies are represented regardless of the writer's political positioning, realism thrives. The conclusion is that critic has a decisive role in social life as it connects readers and literary works, contributing for the enlightenment of the masses and reactionary's thought fight, as exemplified by the books analyzed in this paper.

Keywords: Antonio Candido. Pier Paolo Pasolini. National literature. Literary critic. Scholar's social role. Realism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1.....	20
1.1 NOTAS SOBRE O PERCURSO INTELECTUAL DE ANTONIO CANDIDO E PIER PAOLO PASOLINI.....	20
1.1.1 <i>Antonio Candido: um “não institucionalismo institucional”</i>	22
1.1.2 <i>Pier Paolo Pasolini: crítico além das instituições</i>	30
1.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE A FORMA: O ENSAIO.	36
1.3 A CRÍTICA COMO ENSAIO EM ANTONIO CANDIDO E PIER PAOLO PASOLINI.	43
1.3.1. <i>Antonio Candido: a crítica como missão</i>	43
1.3.2. <i>Pier Paolo Pasolini: ensaio como intervenção.</i>	58
CAPÍTULO 2.....	74
2.1 O INTELECTUAL, A LITERATURA E A VIDA NACIONAL	74
2.1 <i>TEXTOS DE INTERVENÇÃO: A CRÍTICA FORA DAS EDITORAS</i>	79
2.2 SCRITTI CORSARI: ENSAIOS SOBRE UMA ITÁLIA EM TRANSFORMAÇÃO.	97
2.3 CRÍTICA VIVA E PARTICIPANTE	122
CAPÍTULO 3.....	131
3.1 CRÍTICA LITERÁRIA X HISTÓRIA LITERÁRIA	131
3.2 LITERATURA E RELAÇÕES SOCIAIS: NAÇÕES À PERIFERIA DO CAPITALISMO	133
3.2.1 <i>Passione e ideologia: poesia popular em foco</i>	143
3.2.2 <i>Formação da literatura brasileira: o desenvolvimento da literatura nacional</i>	167
3.3 CRÍTICA E CONSCIÊNCIA POLÍTICA.....	191
CAPÍTULO 4.....	195
4.1 A LITERATURA COMO CAPTAÇÃO DA REALIDADE.....	195
4.2 O PAPEL DO INTELECTUAL E DO POVO EM MOMENTOS DE ALTERAÇÃO NA ORDEM SOCIAL	197
4.3 <i>O DISCURSO E A CIDADE: A SOCIEDADE NA LITERATURA</i>	207
4.4 <i>DESCRIZIONI DI DESCRIZIONI: ARTE COMO DESCRIÇÃO DA VIDA</i>	228
4.5 A CRÍTICA LITERÁRIA E O TRIUNFO DO REALISMO	246
CONCLUSÃO.....	249
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	256

INTRODUÇÃO

Antonio Candido de Mello e Souza (1918-2017) é considerado o maior crítico literário brasileiro. Há muitos anos, os estudos literários brasileiros têm na figura de Candido uma referência por desenvolver uma crítica abrangente e complexa, amparada em uma concepção de história que leva em consideração as particularidades da formação do Brasil. Os textos de crítica literária e de crítica social militante são muitos e essenciais para os estudiosos do Brasil e do seu sistema literário.

Pasolini, por outro lado, não é muito estudado no Brasil, especialmente quando comparado ao alcance da obra de Candido. Por aqui, é mais comum que o público tenha contato com seus poemas – críticos, é verdade – e com seus filmes. O contato com textos críticos do autor é dificultado, entre outros motivos, pelo fato de não existirem traduções para o português de grande parte dos seus escritos². Apesar disso, a leitura dos artigos aqui analisados evidenciou algumas posições semelhantes às de Candido quanto aos problemas do século XX, à abordagem das respectivas situações nacionais e aos métodos de intervenção. Essa constatação propiciou, nesta pesquisadora, o início dos estudos sobre as proximidades identificadas entre as produções literárias dos dois países, o aumento do interesse pelas duas culturas e a vontade de estabelecer possíveis relações entre elas.

Antonio Candido foi sociólogo e professor da Universidade de São Paulo, um dos maiores representantes da crítica e da historiografia literária desenvolvidas no Brasil do século XX. Sua escrita é uma forma de intervenção social que tem como diretriz principal a luta contra o pensamento estanque e a busca da contradição que é o cerne da vida em sociedade. Ele se utiliza de sua atividade crítica para contestar espaços como a cátedra universitária e sua ordem institucional, além do papel limitador das grandes editoras, sempre com o objetivo de transformar tais instituições.

A atuação do crítico foi marcada pelo contato com o público, caracterizado pela intenção de levar conhecimento ao povo empregando uma linguagem acessível e divulgando publicações

² Durante o levantamento bibliográfico para o desenvolvimento deste trabalho, encontramos uma edição em língua portuguesa de *Empirismo eretico*, publicada pela editora portuguesa Assírio e Alvim em 1982. No Brasil, tivemos acesso à coletânea *Os jovens infelizes*, publicada pela Editora Brasiliense em 1990 e que contém artigos originalmente presentes em *Scritti corsari, Lettere luterane* e outros, selecionados e traduzidos por Michel Lahud e Maria Betânia Amoroso. Em março de 2020, foi publicado pela Editora 34 o livro *Escritos corsários*, tradução de Maria Betânia Amoroso, mas o material não foi consultado para a escrita desta tese por já estar em fase avançada de elaboração.

em diversos meios: é por meio de sua crítica que o jovem Antonio Candido passa a fazer parte do grupo de intelectuais que cria a revista *Clima*, publicação com o objetivo de analisar a vida cultural brasileira sob a perspectiva da Sociologia, da Filosofia e da Antropologia; além disso, o professor se consolida como crítico literário ao publicar ensaios nos jornais *Folha da Manhã* e *Diário de São Paulo* a partir de 1943.

Outro âmbito em que Candido se empenhou muito foi a luta contra o fascismo, situação em que seu cargo de professor na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo teve grande importância política. Em um contexto no qual o corpo docente da Universidade passava a ser composto tanto por membros da classe alta quanto por indivíduos oriundos de uma classe média baixa, que viam na instituição uma oportunidade de crescimento e, adicionalmente, encontravam um ambiente propício para a reflexão sobre sua posição social e origem, a produção intelectual passou a conter um direcionamento para a transformação da realidade à medida que elementos como a condição de vida do trabalhador brasileiro e a mobilização contrária ao Estado Novo se tornavam mais recorrentes nos materiais publicados.

Muitas vezes caracterizado como um intelectual institucional, legitimado pela sua posição junto à Universidade e por sua atuação política engajada, é preciso ressaltar que Antonio Candido assumia essa posição de maneira autocrítica e também teve um relacionamento complicado com as instituições de esquerda e com o Partido Comunista de seu país. Associada às suas críticas ao academicismo puro e distante da vida do povo, está sua posição contrária ao comunismo stalinista, o que leva ao momento em que se afasta do Partido Comunista Brasileiro e ajuda a fundar, no final da década de 1940, a Esquerda Democrática em São Paulo (que viria a se tornar o Partido Socialista Brasileiro). Isso demonstra que ser um intelectual legitimado pelas instituições de ensino no Brasil não tornou a sua relação mais fácil com instituições educacionais e políticas que pareciam, aos seus olhos, perder o foco de ação popular.

O fato de ter estudado Antropologia também é fundamental para a formação de Antonio Candido; é por meio dela que o crítico chega ao conceito de cultura do qual partem dois postulados determinantes para o desenvolvimento do seu pensamento: a sistematicidade das ações humanas e o da historicidade de todo o conhecimento, noções que o aproximam ainda mais da literatura e da sua possibilidade de funcionar como temática para toda avaliação social. É, portanto, unindo os conhecimentos empíricos, científicos e literários que Candido chega à escolha da literatura como tema central do seu discurso sobre a história cultural brasileira.

Pier Paolo Pasolini (1922-1975), italiano nascido em uma pequena cidade da província de Bolonha, foi professor, cineasta, escritor, pintor, poeta e teatrólogo. Desde a juventude, ele participava intensamente de atividades culturais e, apesar de ter empregado as mais diversas formas estéticas para desenvolver sua arte, a sua produção crítica é uma das mais extensas. Moldando a atuação cultural de Pasolini, destacamos, ainda, o realismo e o humanismo como elementos decisivos e que estão na base da tradição literária italiana: o primeiro é entendido, neste trabalho, como um modo de figurar o homem real, verdadeiro, além das amarras do capitalismo e da sua fetichização; o segundo está relacionado à autoconsciência do gênero humano e à sua compreensão.

A literatura é, desde cedo e de maneira semelhante ao que realiza Antonio Candido, o principal tema para a avaliação social desenvolvida por Pasolini. Após enfrentar problemas em sua cidade natal e ao mudar-se para Roma, o artista encontra emprego em uma escola no município de Ciampino e se muda com a mãe para Rebbibia, uma das denominadas *borgate* – comunidades localizadas na periferia romana. A mudança para a capital representa uma guinada no pensamento pasoliniano, no cotidiano do autor; a partir dali, sua sensibilidade ao encarar a sociedade e as particularidades de cada contexto se agudiza. É ali que o poeta encontra a matéria principal que vinha buscando e que dá forma à sua representação. No entanto, por se tratar de uma realidade de retratação muito complexa, o poeta sente a necessidade de buscar outras linguagens que sejam capazes de executar aquela representação artisticamente. Tal necessidade justifica a observação/caracterização quase antropológica da vida humana que pode ser observada em suas obras.

É possível afirmar que toda a produção literária de Pasolini é em alguma medida autobiográfica, pois seus escritos – em suas variadas naturezas – contêm o estado de urgência latente e o leitor consegue sentir a mesma indignação do autor. O diferencial está no fato de que ele é capaz de superar um simples autobiografismo e as suas obras passam a ser representantes da vida do povo, no melhor sentido da palavra “universal” utilizada por Karl Marx, Georg Lukács e pelos estudiosos que os seguem.

Pasolini sempre esteve muito envolvido com lutas políticas, evidentes tanto em sua vida quanto em sua obra artística – é, assim, um poeta civil, que acaba se voltando contra a forma poética, sem se render aos impulsos vanguardistas muito em voga no período. Até mesmo em sua poesia civil, ganha espaço um tipo de eu-lírico que é assumidamente crítico – o próprio poeta afirmou diversas vezes que a sua vocação primeira era a crítica, pois criticava sempre, desde o princípio, independentemente da linguagem artística empregada.

Importa ressaltar que Pasolini nunca teve uma boa relação com as instituições italianas. De acordo com ele próprio, tais instituições sempre o excluíram, trataram mal, perseguiram e coagiram. Essa afirmação encontra respaldo na história do crítico em episódios como o momento em que, no ano de 1950, foi expulso do Partido Comunista por uma acusação de exploração sexual de menores e perdeu o emprego; nota-se que sua homossexualidade, seu posicionamento político e suas intervenções culturais não eram bem recebidos pela sociedade, que o via como alguém que tinha a intenção de subverter uma ordem pré-estabelecida e, portanto, segregava-o.

Pier Paolo Pasolini e Antonio Candido elegeram o ensaio como sua principal forma de intervenção. A forma ensaística, por permitir uma maior informalidade no tom empregado, confere certa liberdade ao autor para reproduzir seus pensamentos e expor seus posicionamentos. Além disso, a publicação de ensaios críticos em jornais foi muito importante para o desenvolvimento da crítica do século XX e contribuiu para a popularização do gênero no Brasil, na Itália e em outros países.

Ao longo deste trabalho, buscamos caracterizar o ensaio em suas especificidades: é uma forma que tem como ponto de partida as experiências pessoais do autor, mas tem a clara intenção de alcançar um público. É esse caráter dialético que possibilita o desenvolvimento da crítica militante, uma vez que a função social do texto é ampliada ao permitir uma abordagem mais informal - o foco está na clareza e na comunicabilidade. Nesse sentido, autores que teorizaram sobre o ensaio foram retomados com o objetivo de fornecer uma compreensão mais ampla sobre a forma e, desse modo, entender as suas implicações na produção de Candido e Pasolini. Assim, Michel de Montaigne (AUERBACH, 1971) aparece como o autor que inaugura o gênero ao produzir textos cujo objeto era ele próprio, ou seja, não se tratava de um objeto fixo, mas mutável, de modo que o seu texto também se tornava mais flexível. Tal estratégia, muito forte em Candido e Pasolini, é importante pois envolve o leitor naquilo que está sendo dito a partir da unidade entre obra e autor.

Outro teórico retomado no trabalho é Theodor Adorno (2003), para quem o ensaio não tem o objetivo de se equiparar à criação artística, mas se trata de um meio de expressão que combina objeto artístico e forma científica; é, assim, a forma crítica e dialética por excelência. Georg Lukács (2017) defende que os ensaios também devem ser vistos como obras de arte, pois correspondem à expressão da realidade na escrita, ao questionamento do mundo. Raciocínio semelhante segue Alfonso Berardinelli (1990), afirmando que o fato de não criar realidades alternativas em seus textos não diminui o valor do ensaísta, uma vez que suas obras

problematizam a relação arte e sociedade, analisando a civilidade, as relações interpessoais e deixando entrever a sua visão de mundo.

Ao caracterizarmos a forma ensaística, espera-se demonstrar que sua escolha é relevante ao ser realizada por Candido e por Pasolini, pois é por meio dela que eles conseguem se conectar com o público, criando um envolvimento com o povo e denunciando os problemas que diagnosticam no cotidiano. Além disso, seus ensaios permitem a exposição dos seus modos de ver o mundo e possibilitam clara percepção dos seus posicionamentos sobre temas que mobilizam os períodos vividos.

O problema fundamental a ser explorado neste trabalho é como a crítica literária militante desempenhou um papel essencial nas avaliações do contexto social vivido pelo Brasil e pela Itália no século XX. Nesse contexto, o objetivo do estudo é mostrar como as intervenções ensaísticas evidenciam a consciência sociológica de cada autor e como a noção de situação periférica está presente nos escritos de Candido e Pasolini, refletida em seus posicionamentos a respeito do fascismo, da sociedade de consumo e do pensamento reacionário. Assim, chegamos aos dois pontos que nos ajudarão a explorar o problema central da tese: 1) a concepção de história e de política dos autores e como ela transparece nos textos analisados, e 2) o papel do intelectual progressista e sua relação com a sociedade em países de capitalismo periférico – é em torno dessas questões que toda a nossa problematização vai girar.

Nossa intenção é analisar como cada crítico se posiciona diante de uma realidade que ele percebe. Antonio Candido e Pier Paolo Pasolini adotam a postura do intelectual empenhado e comprometido diante de dois elementos: o primeiro é a condição periférica em relação ao capitalismo; o segundo, a questão de uma sociedade desigual e pobre. Ambos se encontram no lugar de alguém que lida com a cultura de seu país, que está sob influência ou ataque externo e sofre uma homogeneização cultural relacionada à expansão do capitalismo. De uma maneira geral, propomos que os seus textos são maneiras de mostrar ao público como eles lidam com as influências externas negativas e como se viram num contexto de sociedade desigual, pobre (ainda mais no caso do Brasil, em situações como o Estado Novo e a Ditadura militar, por exemplo) e afetada pelo pós-guerra (no caso da Itália). Em suma, queremos perceber qual é a missão de cada um deles nos referidos contextos.

Para cumprir o objetivo, a metodologia aplicada nesta pesquisa consiste em, partindo dos livros selecionados, pôr em contraste trechos que se aproximam, comparando e assinalando semelhanças e divergências no tratamento da matéria.

Este estudo estrutura-se em quatro capítulos. No primeiro, é apresentado o percurso crítico de cada autor na intenção de evidenciar como as suas trajetórias intelectuais influenciaram cada momento de suas atuações. Nesse sentido, compreenderemos que o contexto vivido por eles foi diferente e que cada um cresceu e foi educado de uma maneira. Antonio Candido veio de uma família estruturada e de classe média-alta, com muitos médicos, doutores e professores a servirem de exemplo. A leitura foi sempre incentivada e existiu uma forte tradição familiar e cultural por trás da sua formação. Pier Paolo Pasolini enfrentou dificuldades tais como um pai militar e violento, a morte precoce do irmão e a responsabilidade de ser o único alicerce familiar para a mãe, professora e pouco remunerada. Apesar de circunstâncias pessoais e de cenários culturais muito distantes entre si, propomos que a consciência sociológica que se desenvolveu nos autores os levou a campos e formas de atuação que se aproximam, aspecto que será estudado com mais atenção ao longo desta pesquisa.

O ensaio enquanto gênero é analisado no mesmo capítulo, retomando o que estudiosos da forma afirmam sobre ela e suas particularidades. O objetivo desta seção é compreender como a escolha do ensaio contribuiu para a atuação e para o empenho dos críticos, contextualizar o seu surgimento e as evoluções que a escrita ensaística sofreu ao longo dos anos até se tornar a principal forma utilizada na crítica literária. Em seguida, observamos como Antonio Candido e Pier Paolo Pasolini se apropriaram do ensaio e trabalharam com ele, sempre possibilitando um posicionamento e um nível de intervenção social que não seriam alcançados com outra forma.

O segundo capítulo parte da noção explorada no anterior de que a atuação dos intelectuais tem uma relação intrínseca com a vida nacional que os cerca, de modo que suas intervenções não podem ser desvinculadas do contexto social vigente; autores como Edward Said e Antonio Gramsci desenvolveram melhor essa questão, refletindo a respeito de uma atividade que se empenha no esclarecimento e se compromete com o senso crítico. Assim, ser um intelectual em tempos de crise é uma responsabilidade de que os dois críticos em análise não tentaram fugir; pelo contrário, abraçaram o desafio e buscaram sempre novas maneiras de fazer suas ideias circularem e alcançarem o povo. Para observar como isso ocorre mais detidamente, os livros analisados são *Textos de Intervenção*, de Antonio Candido, e *Scritti corsari*, de Pier Paolo Pasolini, volumes compilados de materiais anteriormente publicados em jornais, revistas, periódicos e todo espaço que lhes parecesse válido. Nos materiais, artigos de crítica claramente militante, engajada e comprometida com uma visão de mundo mais ampla foram organizados de modo a proporcionar ao leitor uma noção do conjunto da obra de cada escritor. Aqui, é preciso destacar que, embora se trate de uma reunião de intervenções políticas,

sociais e, portanto, menos literárias, uma vez que partem de análises de conjuntura e não de obras literárias, isso não diminui a literariedade que os críticos conferem aos seus artigos: a escolha das palavras, a estrutura, os argumentos, tudo é pensado e trabalhado de modo a aproximar a escrita da arte. A intenção do capítulo é, assim, examinar cada livro, a seleção, a organização e os conteúdos dos artigos em relação com o papel do intelectual na vida nacional, mantendo em mente a preocupação dos autores com o esclarecimento das massas, com o combate ao fascismo e ao pensamento reacionário e com a defesa de seus posicionamentos político-sociais.

Na segunda metade da tese, o terceiro capítulo é aquele em que propomos pensar o que se entende por crítica literária e por história literária, explicar quais são as diferenças entre elas e porque é importante diferenciá-las. O leitor deve entender a atividade de historiador literário como aquela em que é preciso realizar minuciosa pesquisa documentária, reconstituição filológica, revisitar o passado constantemente e articular os textos de modo que seus significados históricos e culturais fiquem claros. O crítico literário, por sua vez, deve levar em consideração os textos e autores como partes de um complexo literário maior – um *sistema*, conforme Candido – e conseguir conectá-lo aos seus predecessores, enquanto vislumbra o que há por vir e analisa os valores estéticos de cada obra. Em alguns casos, a função de crítico se mistura à de historiador da literatura: é o que defendemos ocorrer com Antonio Candido e Pier Paolo Pasolini

Além disso, propomos que o papel do povo³ na construção social seja levado em consideração e compreendido em sua especificidade, assim como o dos artistas. Para compreender melhor essas relações, foram escolhidos *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, de Antonio Candido, e *Passione e ideologia*, de Pier Paolo Pasolini.

Formação da literatura brasileira é, em um primeiro momento, um livro de historiografia literária. Ali Candido propõe-se a evidenciar a formação de uma continuidade literária, de uma tradição, e analisa textos e autores que produziram no Brasil a partir do século XVIII. Contudo, conforme se avança na leitura do material, percebe-se que se trata de um livro de história literária baseado em crítica por se ocupar da história de brasileiros que perseguem seu desejo de fazer literatura. Nesse sentido, Candido aborda um desejo de construção do país por meio da literatura que se desenha a partir da Independência, evidenciando que a tensão dialética entre universal e local é extremamente representativa da literatura brasileira que se

³ Para Antonio Gramsci, o conceito de nacional- popular considera o povo como o maior representante da nação, em detrimento das elites. As considerações do autor serão retomadas no capítulo 4.

constrói tendo como referência a literatura europeia. Assim, o leitor tem acesso a textos em que o ponto de vista histórico é certamente empregado para estudar a literatura brasileira, uma vez que pressupõe as articulações das obras no tempo, mas a perspectiva crítica entra em cena à medida que Candido se esforça por compreender cada autor em suas especificidades estéticas, suas origens e suas relações dentro do sistema literário brasileiro.

Passione e ideologia corresponde a uma reunião de ensaios críticos escritos por Pasolini entre os anos 1948 e 1958. Trata-se de um material muito denso e importante para compreender os escritos polêmicos que o sucederão, assim como traços da personalidade complexa do crítico. Em nota presente ao final do volume, o autor explica o uso da preposição “e”: a intenção não é de um “e” que uniria os conceitos em “paixão ideológica” ou uma “apaixonada ideologia”; busca-se, por outro lado, uma gradação cronológica – primeiro vem a paixão e, depois, a ideologia. Desse modo, à medida que o leitor avança pelos ensaios, nota que a paixão, aos poucos, vai dando lugar à ideologia. É nesse volume que encontramos a maior e mais orgânica expressão de Pasolini como crítico, historiador e estudioso de literatura, em que podemos encontrar a vontade de mudança que está presente em seus trabalhos nas mais variadas formas, com textos apaixonados e cheios de pesquisa que deixam clara a maturidade de um artista e intelectual que desenvolve seu papel crítico de maneira coerente em um cenário social de transformações intensas vividas pela Itália no século XX.

O quarto e último capítulo trará a literatura funcionando enquanto meio de captação da realidade como questão direcionadora das reflexões. Conforme proposto por estudiosos como Karl Marx e Georg Lukács, a arte verdadeiramente realista funciona como elemento de mediação entre os homens e a realidade material. Contudo, não apenas a arte tem essa característica, mas também as obras críticas de arte. Antonio Candido e de Pier Paolo Pasolini tiveram papéis importantes no cenário crítico de seus países ao passo que grande parte da população não estava preparada para interpretar obras literárias de modo a fazer conexões com o mundo real, problematizando as situações vividas em sociedade. Ao possibilitarem o contato de seus textos com o povo por meio das publicações em veículos de comunicação em massa, por exemplo, possibilitaram esclarecimento em níveis políticos, sociais, econômicos a estratos sociais que não seriam alcançados pelas obras de arte; revelar contradições e conexões tem uma dimensão política muito forte, conforme procuraremos demonstrar neste trabalho. Nesse sentido, foram selecionados os livros *O discurso e a cidade* e *Descrizioni di descrizioni*, que representam bem a crítica literária propriamente dita desenvolvida pelos autores.

Em *O discurso e a cidade*, Antonio Candido estuda, na primeira parte, quatro romancistas que buscam a representação do real em suas obras: Manuel Antônio de Almeida, Émile Zola, Giovanni Verga e Aluísio de Azevedo. Na segunda, o crítico se volta para obras literárias que têm a espera como eixo principal, a saber: o poema *Esperando os Bárbaros*, de Cavafis; a narrativa *A construção da muralha da China*, de Franz Kafka; e os romances *O deserto dos Tártaros*, de Dino Buzzati, e *O litoral das Sirtes*, de Julien Gracq. Na terceira parte, o autor estuda quatro poemas brasileiros não muito abordados pela crítica: uma epístola em prosa e verso de Sousa Caldas, um soneto de Bernardo Guimarães, um soneto de Fontoura Xavier e um poema de Mário de Andrade. Estão presentes, ainda, dois textos na seção intitulada “Apêndices”: *Carta e Louvação da tarde*, objetos de dois dos ensaios da terceira seção.

Exemplo da verdadeira crítica literária militante pasoliniana, *Descrizioni di descrizioni* é uma publicação que reúne resenhas feitas para o periódico “Tempo” na década de 1970; o volume é composto por textos menores e menos incisivos que os de *Scritti corsari*, com resenhas de romances, de livros de poesia, de revistas literárias, de livros de antropologia, obras de história das religiões, análises de roteiros de cinema etc. Sobre o título da obra, Pasolini, refletindo sobre o que seria a crítica literária e como ela seria feita, conclui que, por não encontrar resposta formada, limita-se a escrever “descrições de descrições” – uma vez que um texto literário é uma descrição da realidade imediata e, a crítica, uma segunda descrição.

A partir daí, é abordada mais diretamente a proximidade entre a literatura e as relações sociais na intenção de evidenciar como as duas nações – Brasil e Itália – se pensam por meio das obras literárias em contexto de periferia do capitalismo, como dois países de industrialização tardia que sofreram os reflexos e consequências de suas conjunturas.

De uma maneira geral, este estudo tem a intenção de promover uma aproximação teórico-crítica entre dois autores tão diferentes em seus percursos, mas tão próximos em seus posicionamentos e visões de mundo que nos permitem classificá-los como “marxistas não convencionais”. Questões como a importância da escolha do ensaio como gênero pelos dois autores e da mídia impressa como principal veículo de publicação, a presença da consciência sociológica de cada autor em suas intervenções, a noção de situação periférica e o papel do fascismo – para Pasolini – e das tendências reacionárias – para Candido – surgem como elementos que caracterizam a crítica literária militante produzida no Brasil e na Itália, sempre de acordo com as especificidades de cada país na qualidade de nações que se desenvolveram em um contexto de capitalismo periférico.

CAPÍTULO 1

1.1 Notas sobre o percurso intelectual de Antonio Candido e Pier Paolo Pasolini.

Esta proposta de estudo comparado entre Antonio Candido e Pier Paolo Pasolini parte da percepção de proximidade entre as realidades sociais brasileira e italiana no século XX. Em um momento histórico tão conturbado, o pensamento crítico desenvolvido pelos autores, nos dois países, teve um importante papel de esclarecimento do público leitor, de diálogo com a população, ainda que as trajetórias em termos políticos e intelectuais não tenham sido tão similares. Propomos neste estudo que as diferenças entre eles são mais reveladoras que as possíveis semelhanças, pois nos mostram que, mesmo em contextos históricos e situações sociais diversas, ambos optam pelo compromisso em compreender e buscar esclarecer as relações entre literatura e vida nacional de acordo com suas concepções de história e de política. Nesse sentido, questionamo-nos, a partir dos períodos em que suas obras foram publicadas e dos conteúdos dos materiais, a respeito do papel do intelectual na vida nacional e observamos que os críticos realizam um esforço grande para atuar em várias frentes.

Um autor que contribui para a compreensão da figura intelectual no Ocidente é Edward Said, nascido em Jerusalém, quando esta ainda estava sob o mandato britânico. No livro *Representações do intelectual: As Conferências de Reith* (2005), fruto de seis conferências que foram gravadas e depois transcritas (traduzidas para o português por Milton Hatoum), o autor percebe o intelectual como uma figura que está desde sempre colocada em um lugar incômodo da sociedade e deve estar totalmente comprometido com suas intervenções, uma vez que possui uma vocação para representar atitudes, filosofias ou mensagens para o seu público. Por esse motivo, é natural que tenha a função de desagradar ou se posicionar como alguém *do contra*⁴ (SAID, 2005).

Para Said, uma atividade intelectual comprometida deve sempre levar conhecimento e esclarecimento ao povo direcionando-o para a liberdade. Essa missão pode ser solitária, tendo em vista que exige um profundo engajamento com o senso crítico ao dar uma dimensão universalizante aos problemas interpretados – tarefa que nem sempre é bem vista. Nesse sentido, percebe que o intelectual é um indivíduo que nunca pode estar completamente integrado ao ambiente em que vive, porque deve estar sempre em movimento, identificando e causando inquietações ao seu redor.

⁴ Termo importante para Antonio Candido e Pasolini, que será melhor desenvolvido ao longo do trabalho.

Apesar de ter atuado em uma universidade estadunidense por grande parte da sua carreira, Said defende que, a respeito do profissionalismo, a melhor posição para o intelectual é a de amador, para poder ter liberdade de conteúdo, ideias e afinidades teóricas, pois existem quatro tipos de pressão que a atuação intelectual profissional impõe: a primeira é a especialização, que limita o campo de trabalho; a segunda é a expertise, que determina uma linguagem e algumas autoridades para validarem seu posicionamento; em terceiro lugar, aparece a tendência para o poder e para a autoridade, riscos grandes para uma atuação desinteressada; por fim, cita a submissão a empresas e organizações que o financiam, fator que pode influenciar a visão do cenário social. Assim, o melhor caminho seria o amadorismo, por possibilitar “literalmente uma atividade que é alimentada pela dedicação e pela afeição, e não pelo lucro e por uma especialização egoísta e estreita” (SAID, 2005, p. 86).

Livre de possíveis amarras ou pressões, o intelectual amador teria como uma de suas principais ferramentas a subversão da autoridade, ou seja, falar a verdade sobre ou a quem está no poder; em outras palavras, trata-se da denúncia decorrente de uma postura de quem tem consciência de que precisa se posicionar na sociedade coerentemente com a justiça da humanidade, sem medo de sofrer represálias ou consequências.

É importante lembrar as ideias de Said quando nos debruçamos sobre os trabalhos de Antonio Candido e Pier Paolo Pasolini, pois notamos que os críticos sempre tiveram consciência da seriedade que suas atividades exigiam e das consequências que delas poderiam decorrer. Para ambos os autores, o estudo da história literária andou lado a lado com o desenvolvimento da crítica – enquanto a pesquisa histórica se desenvolvia ao longo dos anos, artigos críticos eram produzidos e publicados. É possível, portanto, afirmar que os estudos literários que aconteciam simultaneamente às outras atuações serviram de base para a interpretação social e cultural dos países em que os intelectuais viviam e atuavam. Partindo desse pressuposto, nossa análise neste trabalho procurará verificar em que medida os textos analisados e aqui retomados evidenciam a concepção histórica dialética dos autores, humanista e materialista, que se esforça por se afastar de um voluntarismo prejudicial a qualquer estudo histórico-cultural, levando em conta os movimentos que se dão na sociedade e como a história nacional se constrói a partir deles. Em seguida, tentaremos mostrar como essa concepção se relaciona com o papel do intelectual militante, que se propõe a intervir na sociedade utilizando as armas que estão ao seu alcance – ou seja, as intervenções ensaísticas – para combater a reação e se conectar com o povo. Para tanto, retomaremos exemplos de alguns textos que não fazem

parte do *corpus* inicialmente selecionado para esta pesquisa com o objetivo de mostrar como esses dois pontos são perceptíveis.

1.1.1 Antonio Candido: um “não institucionalismo institucional”.

Dizendo noutras palavras, Antonio Candido tem um conceito materialista e não tradicionalista de tradição. Esta vale e pesa, mas por razões que não se esgotam no âmbito dela mesma ou de seus defensores. Ela comporta usos diversos, conservadores ou transformadores, e hoje aliás ela talvez seja mais indispensável a estes últimos que aos outros. Vocês que leram Adorno lembram a descrição exata que ele faz, no caso da música de Schönberg, da complementaridade entre o tradicionalismo severo e a capacidade de revolucionar uma forma. É como se na ausência de tradição rigorosa as mudanças radicais se tornassem impensáveis...” (SCHWARZ, 1999, p. 20).

Roberto Schwarz afirma que Candido possui um “conceito materialista e não tradicionalista de tradição” (SCHWARZ, 1999, p. 20), conforme vimos acima. Tal afirmação é feita em um contexto que retoma outros críticos brasileiros⁵ importantes e comenta como cada um entende a formação nacional: Gilberto Freyre aparece com uma abordagem saudosista quanto ao passado colonial nacional; Sérgio Buarque de Holanda tem uma visão de superação quanto a esse passado; Caio Prado tem um posicionamento marxista que visa à correção do passado colonial deformado; e Celso Furtado prega a interiorização das decisões nacionais como medida indispensável para o avanço. Antonio Candido, por sua vez, demonstra uma preocupação em historiar a formação literária do país com base em um sistema literário que, de tão concreto, possibilitou o surgimento de Machado de Assis. Para ele, esse sistema existe como resultado do desejo que os brasileiros tinham de possuir uma literatura, e há, naturalmente, pontos positivos e problemas a serem superados.

Segundo Schwarz, Candido leva em consideração a existência de uma tradição, mas lhe dá um peso diferente e defende que, no seu tempo, ela é mais importante para os transformadores do que para os conservadores, pois é preciso haver tradição para que mudanças ocorram. Um exemplo prático dessa situação está em Machado de Assis, que conseguiu assimilar o que havia de positivo no romance romântico apesar de ser tratar de uma tradição fraca e com falhas; isso permitiu que essa tradição fizesse parte, após ser transformada, de uma grande obra como é a machadiana.

⁵ A tradição crítica brasileira será retomada no Capítulo 3, assim como o papel de Antonio Candido nesse cenário.

Partindo dessa concepção, propomos que Candido atua segundo um *conceito não institucionalista de instituição* no que tange ao seu relacionamento com as instituições: elas existem e o crítico está profissionalmente vinculado a elas, mas isso não impede que ele reconheça suas falhas e lute por mudanças. Portanto, é de acordo com esse ponto de vista que tentaremos analisar a atuação empenhada de Candido inserido em seu meio.

Antonio Candido, crítico e professor universitário, publicou diversos livros que têm como temática principal a possibilidade de se enxergar a sociedade como componente estrutural, ou seja, como parte integrante das obras literárias. O autor, sociólogo por formação, dedicou-se intensamente ao estudo dessa manifestação artística e a pensar como a dinâmica da história poderia ser identificada na composição das obras. As ferramentas de análise provenientes de seus conhecimentos sociológicos permitem que manifestações culturais sejam estudadas de modo a pensar a literatura como chave para a avaliação social desenvolvida por Candido. É refletindo sobre a sistematicidade das ações humanas e a historicidade de todo conhecimento que o crítico elege a literatura como tema central das suas reflexões acerca da história cultural brasileira.

O percurso do crítico, contudo, contém algumas particularidades. De acordo com o próprio Candido, no texto *Como e porque sou crítico* (2018), ele vinha de uma tradicional família de médicos e, mesmo sem sentir essa vocação para a carreira, precisou ser reprovado no exame de ingresso para começar a se libertar do que lhe parecia um destino com o qual havia se conformado. O crítico conta que a leitura sempre foi muito presente no seu cotidiano, desde muito jovem, e que já lia matérias sobre história e crítica literária aos 6 ou 7 anos. Seu pai, médico muito culto, assinava revistas literárias que lhe proporcionaram o nascimento do “espírito de resenha” com o desejo de “comentar por escrito os livros lidos” (CANDIDO, 2018, p. 481).

Além da resenha, Candido destaca ainda dois “espíritos” que considera primordiais para a sua atividade profissional: o “espírito de seleção” seria o principal, importantíssimo para o aprendizado inconsciente; o “espírito de contextualização”, relacionado à capacidade de associar autores e obras ao seu tempo, foi aprofundado na universidade, onde teve contato com a sociologia e o marxismo. A mãe de Antonio Candido foi uma grande incentivadora dos seus estudos, de modo que, por sugestão dela, o crítico começou a anotar suas impressões de leitura em cadernos, tarefa que realizou por toda a vida e que, no início, o preparou para o exercício crítico propriamente dito.

Suas publicações como crítico de revista começaram em um momento de intenso estudo sobre socialismo, o qual coincidiu com o aumento da sua militância política na luta contra a ditadura do Estado Novo. Foi por volta desse período que Candido teve contato com o texto que mudou a sua atuação intelectual. Escrito por Cleanth Brooks Jr., “O poema como organismo” foi decisivo para que o professor se atentasse para o fato de que o trabalho crítico não deve ser direcionado nem pelo contexto social, nem pela dimensão ideológica, mas sim pelo caráter orgânico do texto em sua autonomia específica (CANDIDO, 2018). A partir desse pensamento, Candido passou a tentar produzir uma crítica integrativa, destacando o protagonismo do “próprio do texto” (CANDIDO, 2018, p. 484) ainda que considerando o papel decisivo dos fatores externos na constituição do objeto literário. Conforme veremos ao longo deste trabalho, tal concepção é fundamental para o desenvolvimento da crítica literária dialética proposta por Candido em trabalhos como *Literatura e Sociedade*.

Antonio Candido deixa claro com sua atuação que esta deve ser flexível, visto que a atividade crítica está, para ele, mais relacionada à percepção aguçada do leitor literário do que a uma determinada escolha teórica. Além disso, foi na sala de aula que o professor alcançou a sua realização profissional, sempre se percebendo mais como professor do que como crítico, preferindo a fala à escrita, conforme afirmou em seu discurso ao receber o título de doutor honorário pela Universidade Estadual de Campinas. Observa-se, claramente, um relacionamento majoritariamente bom com as instituições de ensino e pesquisa, que sempre o legitimaram e possibilitaram a sua atuação. Sobre sua relação com a crítica, Candido afirma que sempre a viu como um gênero cuja importância não se equipararia aos gêneros maiores, de modo que sempre a conduziu com leveza e achou graça da gravidade com a qual outros críticos a encaravam. Apesar disso, esclarece sobre a literatura:

[...] para mim a literatura sempre teve posição privilegiada na tentativa de me conhecer e de conhecer tanto o meu semelhante quanto a própria vida. Tendo pouca capacidade de abstração, dependo mais da intuição e da sensibilidade, de modo que a literatura foi para mim o que são para outros a ciência e a filosofia. (CANDIDO, 2018, p. 485)

A principal característica da escrita de Antonio Candido é a sua elegância, com um estilo cortês que não impede, mas acentua a firmeza de seu tom e propicia tanto o resultado combativo quanto o caráter de intervenção social em seus textos, que tem como diretrizes principais a luta contra o pensamento estanque e a busca da contradição que é o cerne da vida em sociedade. O crítico aproveita seu bom relacionamento com as instituições e se utiliza de sua atividade crítica

para contestar espaços como a cátedra universitária e sua ordem institucional, além do papel limitador das grandes editoras, sempre com o objetivo de transformar tais instituições. É por meio de sua atividade crítica que o jovem Antonio Candido passa a fazer parte do grupo de intelectuais que cria a revista *Clima* (1941), publicação com o objetivo de analisar a vida cultural brasileira sob a perspectiva da Sociologia, da Filosofia e da Antropologia; além disso, o professor se consolida como crítico literário ao publicar ensaios nos jornais *Folha da Manhã* e *Diário de São Paulo*.

Nesse cenário, ganha destaque o engajamento político de Candido e dos intelectuais de sua geração. No entanto, cada intelectual se posiciona de acordo com suas características próprias, obviamente relacionadas ao modo como cada um se apropria da herança e da tradição cultural. É importante considerar que cada posicionamento engajado vem de um indivíduo singular que passa a se enxergar como parte de um todo maior. De acordo com Célia Pedrosa, no livro *Antonio Candido: a palavra empenhada* (1994), a atividade intelectual surge como um lugar de confronto em que a perspectiva do indivíduo passa a se engajar como pertencente a um coletivo, situação em que podem estar presentes o medo e a culpa; nessa relação dialética de “fragilidade e responsabilidade” (PEDROSA, 1994, p. 100) decorrente da tensão entre o “eu” e o “nós”, ganha importância a vontade de superação daqueles sentimentos. A culpa, nesse contexto, surge como algo que é capaz de determinar uma direção para a vontade do homem “seja pela repressão ou pelo enfrentamento crítico da história que a origina” (PEDROSA, 1994, p. 101).

Segundo a autora, o papel da Antropologia é fundamental para a formação de Antonio Candido. É por meio dela que o crítico chega ao conceito de cultura, do qual partem dois postulados determinantes para o desenvolvimento do seu pensamento: a sistematicidade das ações humanas e o da historicidade de todo o conhecimento, noções que o aproximam ainda mais da literatura e da sua possibilidade de funcionar como temática para toda avaliação social. É, portanto, unindo os conhecimentos empíricos, científicos e literários que Candido chega à escolha da literatura como tema central do seu discurso sobre a história cultural brasileira.

Célia Pedrosa diz ser possível encontrar, no primeiro livro de Candido (*Introdução ao método crítico de Sílvio Romero*), três etapas de desdobramento da reflexão histórica/metodológica da crítica literária dialética. A primeira estaria relacionada à apropriação do discurso marxista, de modo que a história literária e a sua crítica buscariam causas ou condicionamentos sociais e econômicos que seriam capazes de determinar a produção artística.

A segunda etapa corresponderia à superação do positivismo stalinista por meio da técnica do *close reading*, em que a própria organização textual seria suficiente à análise em relação ao contexto socioeconômico em que foi produzida. Assim, o papel do sujeito na produção da obra literária é deixado de lado. Tal qual a primeira, esta segunda etapa também é considerada idealista por Candido.

Com a terceira etapa, chegamos ao que é proposto por Candido em *Literatura e Sociedade* (1965), correspondente à sua versão da crítica literária dialética já mencionada neste trabalho e segundo a qual se reconhece o papel da realidade e da tradição cultural no íntimo do fazer literário. Aqui, nenhum dos extremos anteriores prevalece: o escritor tem uma função importante como indivíduo que se vê como parte de uma ordem coletiva, e a obra enforma o social e o histórico.

Tanto a prática crítica quanto a literária são definidas por Candido a partir de uma vitalidade orgânica que funciona como eixo e que lhe permite pensá-las como integrantes do já citado sistema social. Tal noção é capaz de distanciar a análise da frieza inerente ao rigor lógico e permite que a personalidade do crítico se desenvolva simultaneamente à vontade de estudar, analisar, pensar e avaliar a sociedade. Tal interesse justifica, ainda, a inclinação do autor para a forma ensaística; para Célia Pedrosa (1994), essa inclinação se deve a uma busca por uma escritura mais orgânica, pois o ensaio, além de representar um vínculo com a história da crítica brasileira, permite um estilo mais informal, pessoal, e possibilita que visões relacionadas à literatura, à sociologia e à história coexistam em uma mesma produção.

No prefácio do livro *Antonio Candido: a palavra empenhada* (PEDROSA, 1994), Silviano Santiago afirma que o papel do crítico literário é possibilitar a mediação entre o leitor e a obra de arte, motivo pelo qual a atividade crítica está tão tradicionalmente vinculada aos órgãos de informação na sociedade ocidental, uma vez que eles têm maior circulação e valor mais acessível que livros e publicações acadêmicas. Além disso, o autor destaca a importância dessa atividade em contexto de sociedade de consumo, visto que, para ele, “é pelo menos em parte um equívoco afirmar que a opção de compra e fruição do produto cultural pelo consumidor seja indiscriminada, ou mera consequência da força persuasiva da propaganda”. (SANTIAGO, 1994, p. 15). A eficiência da propaganda no convencimento do consumidor aumentará sempre à medida que se reduza o espaço dedicado à crítica em veículos de comunicação de massa. Nesse cenário, ganha ainda mais importância o fenômeno da chamada “crítica de rodapé”, tão presente no cotidiano de Candido e de outros intelectuais de sua geração. Na referida modalidade crítica, a intenção era a de desestimular o consumo artístico e

cultural incentivado financeiramente à medida que se estimulava o consumo verdadeiro de materiais que realmente agradassem aos críticos. Assim, a indústria cultural se beneficiava ao estimular o rodapé. Sobre o empenho político da crítica, Santiago afirma:

A expressão do exercício de gosto individual, ao se expressar por escrito e se tornar militante, ao se querer percuciente, convincente e hegemônica, deixa de ser apenas um elemento de mediação entre obra e leitor, para se ostentar como atividade francamente didática e política, de onde não se devem excluir as múltiplas possibilidades e convites à polêmica. (SANTIAGO, 1994, p. 16).

Observa-se, assim, que o papel da crítica literária vai além da mera mediação entre público e material artístico-cultural para adentrar a esfera política da vida em sociedade. No Brasil, ser crítico pressupunha, para Candido e para os intelectuais de sua geração, uma tomada de partido muito clara, um posicionamento a respeito da luta de classes e das relações exploratórias tão características de um país que se desenvolveu à margem, na periferia do capitalismo. À mediação artística e à luta política, soma-se a atuação docente, tão bem desempenhada por muitos bons críticos que associavam a docência à luta política cotidiana. Nessa esteira, Pedrosa caracteriza Candido como um intelectual de 4 “faces”: atuou na imprensa, exerceu a profissão de professor na universidade pública, remontou aspectos históricos nacionais e internacionais, e foi militante socialista fervoroso. Para ela, o trabalho intelectual de Candido “se propõe a ser uma *aventura* inquieta, uma forma de *luta* contra a imobilidade do pensamento. Esse empenho combativo elege como alvo as diferentes manifestações do idealismo, do personalismo e do funcionalismo, e tem por móvel a convicção de que a contradição é o *nervo da vida*”. (PEDROSA, 1994, p. 25). A perspectiva crítica que coloca no centro da discussão social a contradição é tão importante para Candido que permeia toda a sua obra e possibilita reflexões que concretizam a luta do intelectual no combate às formas de pensamento reacionário. Enquanto intelectual, os espaços de atuação utilizados por Candido também são referentes às instituições que o amparam e o legitimam, como a universidade, o circuito editorial e a própria literatura erudita (PEDROSA, 1994). O interessante, contudo, é observar que o fato de estar inserido em um meio que o valoriza e reconhece permite que o crítico conteste aqueles espaços, expondo ao debate os seus problemas e suas necessidades de transformação.

Muito se discute a respeito da escolha de Antonio Candido ao eleger a literatura como objeto central de estudo e de conhecimento, tendo em vista a formação sociológica do crítico.

Contudo, ele vê na literatura o caminho para uma análise histórico-sociológica ampla⁶ justamente por se tratar de obras de arte capazes de concentrar e intensificar as já mencionadas contradições da vida. Para ele, diferentemente de épocas em que a literatura e a filosofia eram utilizadas para a legitimação de uma elite burguesa e para a segregação das classes baixas, a crítica literária apresenta ao povo uma arte verdadeiramente humanizadora. Nesse sentido, o papel dos intelectuais e a importância de sua atuação são vistos sob um novo prisma. A partir dos seus estudos iniciados na Universidade de São Paulo, o engajamento de Antonio Candido passou a se intensificar com sua participação na revista *Clima*, em 1941, e com a aplicação de disciplinas como Filosofia, Sociologia e Antropologia à vida cultural brasileira.

Para compreender melhor a atuação pública de Candido, cabe retomar o volume *Textos de intervenção*, organizado por Vinícius Dantas, que corresponde a uma seleção de textos escritos por Antonio Candido e publicados em periódicos de grande circulação, como a *Folha da Manhã*, ou em outros meios, como folhetos de partidos políticos. Para Dantas, a escolha da palavra “intervenção” se deve à necessidade de salientar a “vocação pública e polêmica da crítica de Antonio Candido” (DANTAS, 2002, p. 9). Essa voca o pública está muito relacionada ao percurso intelectual combativo de Candido. Dantas afirma que o professor foi o tipo de intelectual capaz de dotar seus textos de política sem cair na mera instrumentaliza o e de perceber a importância do componente social para a forma artística; um socialista democrático “que enfrentou a indigência teórica e estratégica do comunismo no Brasil” (DANTAS, 2002, p. 9), que fez do meio acadêmico um espaço para sua atua o política e foi capaz de interpretar o Brasil por meio da literatura.

Segundo Vinícius Dantas, a “paixão do concreto” seria, para Candido, a principal característica dos intelectuais da sua gera o. Essa paixão está presente no criterioso método de pesquisa de Candido, que não se interessava por determinar seu método de atua o ou embas lo por meio de teóricos exclusivistas. Para ele, isso afastava o brasileiro do exercício da crítica. É interessante o destaque que Dantas faz para o fato de que o estilo de Candido deixa claro o cuidado que o crítico toma para que o seu vocabulário de especialista não se sobreponha ao talento de escritor. Somos apresentados, assim, ao conceito de crítica funcional – “uma crítica que tendia a aferir as obras pelo grau de participa o no destino de sua época” (CANDIDO, 2002, p. 17) – e   no o segundo a qual a literatura tem uma fun o compreensiva e

⁶ é preciso destacar que Candido não reduz a literatura como mera ferramenta para a análise sociológica ampla, mas considera esta uma das suas três faces; para o crítico, a literatura corresponde a uma forma de conhecimento, a uma forma de expressão dos sentimentos e a um objeto dotado de autonomia. Tais aspectos serão melhor desenvolvidos, neste trabalho, mais adiante.

humanizadora que é, em sua raiz, problemática, pois revela tensões e contradições psicológicas, sociais e formais sem tentar solucioná-las imediatamente. Além disso, os textos de Candido mostram ao leitor que os problemas sociais e culturais estão relacionados a um processo histórico contraditório, por natureza aberto e complexo. A função humanizadora da literatura também é contraditória e problemática, pois o que ela faz é evidenciar as tensões, e não apenas resolvê-las.

Ainda na tentativa de compreender a geração de intelectuais em que se insere Antonio Candido, observamos que o crítico considera como tarefa principal o combate a todas as formas de pensamento reacionário. Para ele, caberia aos seus pares assumir uma responsabilidade política em face dos problemas que vinham sendo enfrentados pelo país. Nas palavras do professor: “Cada um com suas armas. A nossa é essa: esclarecer o pensamento e pôr ordem nas ideias”. (CANDIDO, 2002, p. 230). Essa postura representa bem a imagem do intelectual universitário que se envolvia na luta política sem receios. Para Vinícius Dantas, a prosa de Candido nunca se deixa frear pelos obstáculos que surgem, sempre enfrentando com coragem o inimigo já conhecido.

Em sua atividade crítica, Antonio Candido assumiu muitas vezes o papel de analista da conjuntura política brasileira, realizando diagnósticos dos cenários que identificava. Escreveu alguns textos estritamente políticos, militantes, os quais foram publicados, por exemplo, em folhetos do Partido Socialista Brasileiro. Tais intervenções sempre tentavam elucidar o debate, incentivar a reflexão, geralmente analisando o panorama nacional e propondo quatro linhas de combate: a primeira consistia em incorporar a análise política aos estudos brasileiros; a segunda seria analisar o populismo brasileiro e a continuidade do fascismo no pós-guerra; a terceira envolvia a radicalização das classes médias e a quarta visava a denunciar os equívocos cometidos pela política comunista, que acabavam imobilizando a esquerda. Todas essas propostas se relacionavam à afirmação de Dantas, segundo a qual “a ser doutrinário, Antonio Candido preferiu sempre ser socialista por inteiro” (DANTAS, 2002, p. 235), sem se deixar restringir por determinadas correntes teóricas.

De acordo com Roberto Schwarz, Candido foi a figura central da crítica brasileira a partir dos anos 1940. Isso se deve a muitos fatores, mas o autor destaca a militância contra o fascismo, a posição declaradamente anti-stalinista e a sensibilidade estética particular, posições que exigiam coragem naquele cenário. As análises política e estética, contudo, não eram o único campo de atuação do crítico, que tomou para si a tarefa de lidar com as especificidades de uma nação periférica e atrasada, que necessitava de “*desprovincialização*” (SCHWARZ, 2018a, p.

13). Para Schwarz, o maior trunfo da obra de Antonio Candido é sua capacidade de atinar para as diferenças entre as literaturas de nações colonizadas e aquelas europeias, observando que as inferioridades estéticas existem, mas chamando a atenção também para a existência de superioridades e inovações.

Candido sempre vinculou sua atuação à tomada de partido dos “oprimidos, fossem eles os pobres, as mulheres, os negros, os subdesenvolvidos”. (SCHWARZ, 2018a, p. 13). Não obstante a sua militância política, era um homem discreto, que evitava aparecer, diferentemente de políticos; ao destaque, preferia a função de professor, ajudando seus alunos em seu progresso, organizando eventos e seminários para que o debate se elevasse em seu partido, tentando inovar com propostas relacionadas à organização da universidade. Em tempos de ditadura, Schwarz nos conta que Candido se dizia 90% marxista, mas esse engajamento descia em momentos menos tensos quanto à luta de classes.

1.1.2 Pier Paolo Pasolini: crítico além das instituições

Passamos agora para o segundo crítico a ser analisado neste trabalho. Pier Paolo Pasolini foi poeta, cineasta, diretor, romancista, ensaísta, pintor, professor e é considerado por muitos a voz crítica mais lúcida da Itália no *Novecento* – o último humanista verdadeiro que se dedicou a pensar os problemas e as particularidades de uma sociedade tão contraditória quanto aquela italiana. O realismo, presença constante em seus textos, corresponde a uma temática por meio da qual o crítico tentava abordar a representação do real como aquilo que é capaz de ir além da fetichização capitalista e de proporcionar a autoconsciência do gênero humano.

Pier Paolo nasceu em Bologna no ano de 1922. Sua mãe era de Casarsa della Delizia, na região do Friuli, e foi dela que Pasolini herdou o dialeto friulano que seria empregado nos poemas de juventude. Contudo, a família se mudava muito devido à posição do pai, que era militar; em 1942, quando o pai foi feito prisioneiro no Quênia, a família se refugiou em Casarsa, onde Pasolini publicou o volume “Poesie a Casarsa”, em friulano. Guidalberto, ou “Guido”, que era irmão de Pier Paolo e *partigiano*⁷ militante, foi morto em 1945, aos 19 anos, quando liderava um confronto das Brigate Osoppo contra os *partigiani* iugoslavos das Brigate Garibaldi. A perda do irmão foi um golpe que Pasolini nunca superou completamente.

De acordo com Michel Lahud, em *A vida clara* (1993), um momento decisivo para o percurso do crítico foi quando, aos 16 anos, teve contato com um poema de Rimbaud. Assim

⁷ Em contexto europeu, durante a II Guerra Mundial, era a denominação dada aos movimentos de resistência contra a potência alemã que dominava muitos países.

que seu professor, Antonio Rinaldi, o apresentou ao poema, o jovem Pier Paolo percebeu a sua condição diferente, conscientizou-se de sua rebeldia e pode compreender melhor seu interesse por aquelas culturas que eram oprimidas pela sociedade fascista de então. Tal descoberta foi crucial para o desenvolvimento das reflexões e pode ser encontrada nas obras que ele produziu a partir dali.

Em 1945, com alguns colegas, Pier Paolo funda a “Academiuta de lenga furlana”, um grupo de estudos filológicos sobre a língua e a cultura friulanos. É importante destacar a grande influência desse período em seus estudos, pois foi daqueles anos juvenis passados no interior que surgiu, em seus escritos, a Itália autêntica que desaparece com a industrialização. Lahud afirma que Pasolini começa a escrever poesias em dialeto friulano com o objetivo de alcançar uma linguagem de intensidade máxima, seguindo o caminho de um poeta hermético e dialetal. O seu antifascismo era cultural, artístico, mas foi se tornando, aos poucos, claramente político. Com essa mudança, o dialeto passa a representar um instrumento de pesquisa realista para o poeta que tinha grande interesse pela tradução artística da realidade objetiva. Ao perceber que a poesia hermética costuma se associar muito ao fascismo, Pasolini propõe-se a fazer uma poesia hermética que se distancie dele por meio de uma tentativa de ressignificação desse hermetismo ou, ainda, uma escolha de um outro hermetismo – distante do hermetismo institucional que é reprodutor da cultura fascista. O crítico busca uma linguagem que deixe clara a sua intenção de não se misturar aos fascistas, e é intenso fazer uma poesia com o seu dialeto materno. Essa escolha é radicalmente política e consegue criar um público fora do hermetismo tradicional; como a sociedade fascista elege a poesia hermética como a sua expressão poética, Pasolini escolhe essa poesia para democratizar aquela poesia tradicional e excludente. O percurso político, contudo, começava a ocupar um papel mais expressivo na vida do crítico, que se reconhece como marxista e se inscreve no Partido Comunista Italiano (PCI) no ano de 1947. É ali que o contato com os ideais de Marx e de Gramsci cresce ao ponto de influenciar toda a atuação profissional e artística do jovem.

Pasolini nunca foi um intelectual institucional – na verdade, ele sempre se sentiu perseguido pelas instituições. No ano de 1949, Pier Paolo foi alvo de um escândalo: um padre, violando o segredo confessional, expõe o rapaz que, como consequência, é demitido do liceu em que dava aulas (acusado de corromper menores e de atentado ao pudor) e expulso do PCI por indignidade moral e política. Tudo isso foi um choque para Pasolini, que depois comentou os acontecimentos em uma carta na qual afirmava que permanecia comunista, apesar da decisão do partido, e provavelmente seguia a ideologia do Partido mais verdadeiramente do que aqueles

que o afastaram. Esse momento é marcante na trajetória do crítico e já denota a sua complexa relação com as instituições, até mesmo aquelas intelectuais e de esquerda, que sempre fizeram questão de deixá-lo à margem.

Em busca de novas oportunidades, Pasolini mudou-se para Roma com a mãe em uma situação financeira muito desfavorável devido ao seu desemprego, condição social que os levou a morar nas *borgate*, periferias da cidade eterna. Segundo Michel Lahud (1993), tal configuração foi decisiva para toda a produção intelectual pasoliniana pois representou o momento de

[...] descoberta de um mundo de miséria material e moral, de uma sensualidade desregrada, de um espírito impregnado de superstições pagãs, etc; porém, características que, quando contrapostas ao conformismo, à hipocrisia, à brutalidade pragmática da burguesia, apareciam na verdade como marcas positivas de uma civilização ancestral onde a vida escorria com muito maior inocência e lisura (LAHUD, 1993, p. 64).

A vivência nas *borgate*, portanto, apresentou Pasolini a uma existência, a seu ver, mais verdadeira, autêntica, permitindo que fosse criado um convívio com indivíduos ainda não engolidos pela sociedade de consumo e pelo novo fascismo que crescia indiscriminadamente – uma experiência, que, segundo ele, seria verdadeiramente popular. Para o crítico, o termo “popular” poderia ser concebido sinônimo de “não capitalista”, ou seja, corresponde a algo que o capitalismo não conseguiu consumir, algo de que não pôde sugar sua originalidade. Nesse sentido, o popular é um elemento forte em disputa com o fascismo e o povo representa, pois, uma força estética. Isso significa que Pasolini buscava forças para além do mundo da exploração do trabalho, do mundo do capitalismo. Tal concepção, apesar de não ser suficiente para denominá-lo marxista, corresponde a um resultado por assim dizer estético de sua aproximação com o marxismo.

A essência da crítica social está presente e marca todas as esferas de sua múltipla produção intelectual. Nos filmes, poemas, romances, pinturas, na crítica literária, nos artigos de polêmica, a abordagem problematizadora da sociedade sempre apareceu nas obras pasolinianas. Maria Betânia Amoroso, professora e pesquisadora da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), afirma que a realidade é vista como objeto último e único para o crítico, chegando a ser o ponto mais importante do que a autora chama de “Projeto Pasolini” (AMOROSO, 1993, p. 50), um trabalho infatigável de compreender as relações entre linguagens e realidade.

A respeito de sua produção crítica, foi fundamental a atuação na revista *Officina* (1958): uma publicação criada por intelectuais, em Roma, com objetivo de levantar questões e rever a

história da literatura italiana e questionar como deveria ser a literatura em tempos modernos. Tal período foi fundamental para que os textos críticos de Pasolini passassem a circular mais, independentemente da legitimação institucional – ou da ausência dela. Observa-se, aqui, uma semelhança com o percurso crítico de Antonio Candido, cuja atuação crítica também se iniciou com uma publicação criada por companheiros intelectuais – a revista *Clima* (1941) analisando questões de política, literatura, sociedade e cultura.

A atividade de crítico literário e militante, para Pasolini, era norteadada por valores relacionados à luta contra o crescimento da sociedade de consumo e contra a dominação exercida por uma burguesia legitimada e amparada pela onda de consumismo que se espalhava pela Itália. O autor falava muito sobre o termo “genocídio cultural” ao se referir às consequências do avanço da sociedade de consumo em solo italiano: “[...] em vez de se adaptar aos tempos da tecnologia e da sociedade de consumo como a França e os Estados Unidos, a Itália abjurara de seu passado para aderir unilateralmente ao Novo Poder do neocapitalismo” (AMOROSO, 1997, p. 17). Do ponto de vista do crítico, a Itália perdeu muito da sua identidade cultural ao aderir sem reservas ao novo sistema.

Assim como Candido, Pasolini associa a leitura crítica de obras literárias à compreensão da realidade social; isso ocorre pois ele percebe o fenômeno literário como uma forma de manifestação da humanidade em seus níveis menos acessíveis, menos conhecidos – é assim que se torna possível um olhar que não é objetivo ou científico, mas é, pelo contrário, um olhar por meio do qual o observador se implica com a matéria, com aquilo que está sendo visto. Nesse sentido, a abordagem pasoliniana demonstra um empenho em tornar visível para as camadas populares aquilo que não é imediato para elas, funcionando como mediação e tornando inteligíveis aspectos complexos da vida social que se relacionam ao inconsciente e à alma.

Amoroso afirma que, em várias de suas resenhas, Pasolini retoma a questão de identificar onde, como e em que momento um texto passa a ser realmente literário. Neste contexto, o crítico confere grande importância aos narradores orais, destacando que o ato de contar corresponde a uma técnica e deve ser encarado como categoria de análise. A professora destaca que, para o crítico, um texto literário é dotado de sinceridade quando o campo consciente trabalha sobre o inconsciente, indicando a “literatura como reveladora do desconhecido, a grande aventura humana” (PASOLINI in AMOROSO, 1993, p. 57). Quanto ao visionário, o termo é empregado visto que, segundo Pasolini, escritores e poetas transformam-se em visionários por meio da escrita literária: “Como o sonho produz o futuro

elaborando o vivido, assim a escrita produz o futuro elaborando a experiência” (PASOLINI in AMOROSO, 1993, p. 57).

Um termo chave para compreender a escrita crítica pasoliniana é a realidade; para o crítico, a realidade não corresponde à imediatez, à superfície ou à aparência, mas diz respeito à essência, a um movimento profundo que possui algo de religioso. Em contexto de desenvolvimento da Itália no pós-guerra⁸, temática tão cara ao autor, a realidade é o processo histórico, não apenas o fato específico. Conforme dito anteriormente, é a sua paixão pela realidade que norteia todas as vertentes de sua expressão intelectual, é o foco dos seus trabalhos. Uma vez imerso na periferia romana para a qual se mudou com sua mãe, Pasolini pôde ter cada vez mais contato com uma realidade que lhe parecia mais genuína por não ter sido desvirtuada pela ascensão da burguesia capitalista do século XX. Contudo, até mesmo aquele contexto que lhe parecia totalmente verdadeiro era permeado por ilusões e contradições que a tornavam irreal por ser impossível alcançar uma unidade; ainda assim, seria impossível escapar da realidade:

Conceito inflável e inflamável, a realidade é então contraditória, múltipla, portanto ilusória enquanto desejo de unidade. O objetivo último de Pasolini é a descrição das regras dessa ilusão. Os livros [...] são descrição dos fatos, e agora poderíamos acrescentar, daquela sequência infinita que é a realidade. A literatura, se pensarmos no que foi dito sobre a narrativa, o narrador e a criação literária, é a elaboração da experiência e a crítica literária feita por Pasolini poderia ser vista como uma antropologia literária: descrições infinitas de infinitas experiências. Mas todas as descrições de Pasolini conduzem a uma conclusão valorativa. [...] Parece também que não há para Pasolini outro tipo de crítica literária a não ser a militante, a que milita em prol da realidade. (AMOROSO, 1993, p. 59).

Para Pasolini, os livros e as narrativas correspondem a descrições da realidade. A crítica literária seria, então, um conjunto de “descrições de descrições”⁹, sendo necessário ressaltar que o crítico sempre insere conclusões valorativas em seus ensaios. É dessa maneira que o leitor consegue identificar as opiniões e posições políticas do autor, ainda que estas não estejam expressas claramente, fato que transforma todo exercício de crítica literária em uma ação que milita por toda a realidade, em benefício da humanidade. Tal “missão” da crítica pasoliniana

⁸ Após o fim da II Guerra Mundial, e principalmente entre os anos de 1948 e 1968, a Itália passou por um período de crescimento contínuo na economia e na política enquanto se consolidavam as instituições democráticas depois do regime fascista. A partir de 1968, iniciou-se um processo difícil de transição de forças políticas que ocorreria até o final do século. Abordaremos com mais profundidade os eventos de 1968 nos capítulos seguintes.

⁹ *Descrizioni di descrizioni* (1996) é um livro de crítica literária escrito por Pier Paolo Pasolini e que será abordado mais adiante neste trabalho.

aproxima-se muito da concepção de Antonio Candido a respeito do papel do intelectual em combater toda forma de pensamento reacionário e esclarecer as massas.

Em sua militância, Pasolini é capaz de produzir uma forte impressão, impactando muito os seus leitores. Certamente, a forma escolhida para seus textos jornalísticos também tem relação com essa característica, uma vez que os ensaios publicados em periódicos obtiveram um grande alcance. Falaremos sobre as especificidades da forma ensaística mais adiante.

Filippo La Porta, ensaísta, crítico literário e jornalista italiano, afirma que da obra pasoliniana emanava um empenho existencial tão intenso que seria no mínimo absurdo classificá-la como “meramente” literária. De acordo com ele, Pasolini mostrou ao mundo, melhor que ninguém, como qualquer crítica, militante ou não, deve ter como principal motor um amor ao passado, um interesse pelo senso de beleza e de justiça oculto na riqueza do passado, e não se deixar levar por utopias políticas relacionadas ao futuro ou por desejos de negação.

La Porta identifica em Pasolini uma vontade imensa e desesperada de ser poeta, mas percebe que o fato de ter ao seu dispor a língua italiana – e sua incapacidade de suprir as exigências expressivas do autor – foi primordial para que tivessem início suas pesquisas por uma linguagem que exprimisse totalmente aquela realidade complexa pela qual era tão apaixonado. Nesse sentido, La Porta corrobora a afirmação de Maria Betânia Amoroso de que a crítica correspondia à principal atividade desenvolvida por Pasolini, independentemente do veículo ou da forma de expressão empregada: “os filmes são, olhando bem, ensaios sobre o cinema; as poesias, ensaios sobre a poesia; os romances, ensaios sobre o romance; os dramas teatrais, ensaios sobre os dramas teatrais...”¹⁰ (LA PORTA, 2002, p. 9, tradução nossa). O ensaio crítico estava sempre presente em suas produções, dialogando com os leitores, interlocutores e com toda aquela sociedade com a qual se conectava ao passo que a analisava.

Leopoldo Waizbort, em seu livro intitulado *A passagem do três ao um* (2007), afirmou em nota de rodapé que constava, na biblioteca pessoal de Antonio Candido, o livro *Empirismo eretico*, escrito por Pier Paolo Pasolini, o qual apresenta uma anotação com a data “6/9/72”, uma provável data de aquisição e ano de lançamento da publicação. Waizbort chama a atenção para um texto, “Intervento sul Discorso Libero Indiretto”, e retoma o trecho: “É certo que, a cada vez que ocorre o (discurso) indireto livre, isso implica em uma *consciência sociológica*, clara ou não, no autor. O que me parece, do indireto livre, a característica fundamental e

¹⁰ “i film sono a ben vedere saggi sul cinema, le poesie saggi sulla poesia, i romanzi saggi sul romanzo, i drammi teatrali saggi sui drammi teatrali...” (LA PORTA, 2002, p. 9)

constante”¹¹ (PASOLINI apud WAIZBORT, 2007, pp. 208-209, tradução nossa). A manifestação da consciência sociológica na obra literária terá grande importância para os estudos desenvolvidos por Candido, inclusive aqueles sobre Zola e Verga publicados anteriormente a *Empirismo eretico*, e poderia funcionar como palavra-chave para pensar a proximidade entre os pensamentos dos dois críticos.

Além disso, a relação mantida entre os intelectuais e as instituições parece ser parte importante desta proposta de aproximação entre eles, uma vez que Pier Paolo Pasolini realiza um verdadeiro esforço para não se deixar domar por aquelas instituições pelas quais se diz coagido e perseguido, situação contra a qual reage violentamente. Antonio Candido, por outro lado, apresenta-se como uma figura claramente institucional, legitimado e reconhecido pelas estruturas educacionais e culturais, e utiliza essa posição para problematizar questões sociais. Outro aspecto a ser destacado a respeito das produções críticas que serão estudadas neste trabalho é que Pasolini enxerga seus textos críticos como estudos sobre formas artísticas, sempre buscando compreender tais formas para aplicá-las em sua produção artística. Candido segue caminho diverso e tem na crítica a sua atividade-fim. Apesar dessas posições contrastantes, ambos têm como forma principal para o desenvolvimento de suas críticas o ensaio, de modo que se faz necessário retomar algumas informações a respeito da referida tipologia textual.

1.2 Considerações sobre a forma: o ensaio.

Já vimos que Antonio Candido e Pier Paolo Pasolini tiveram muito destaque em sua produção crítica, ambos tendo escolhido a forma ensaística para as suas intervenções. Ensaios, em linhas gerais, são textos que têm como ponto de partida vivências e opiniões pessoais, mas se destinam a um público, aos leitores. Essa característica é importante pois influencia muito na função social do texto, associada também à sua carga de militância, além de facilitar que o conteúdo, ainda que abordando assuntos polêmicos, seja tratado de maneira menos rígida, mais leve, aproximando-se do tom de uma conversa ou mesmo de uma aula. A comunicabilidade se torna, então, a característica principal do gênero, com estilo simples, sucinto, prezando pela clareza e pela liberdade temática.

¹¹ “Certo è che ogni volta che si ha il Libero Indiretto, questo implica una coscienza sociologica, chiara o no, nell’autore. Che mi sembra, del Libero Indiretto, la caratteristica fondamentale e costante”. (PASOLINI apud WAIZBORT, 2007, pp. 208-209)

O marco inicial da forma ensaística é considerado o século XVI, com os escritos de Michel de Montaigne. O autor foi pioneiro ao escrever com base em pensamentos mais livres, que não se restringiam às teorias científicas e empregando uma linguagem mais pessoal. Erich Auerbach, no livro *Mimesis*, (1971), utiliza um trecho do ensaio “A condição humana”, de Montaigne, para falar sobre a forma ensaística e sobre o desejo que o escritor tinha de representar a si mesmo, de ser o objeto dos seus textos. Inicialmente, Montaigne destaca que seu objeto é mutável e vacilante, depois explica como deve ser encarado um objeto com tais características e, por fim, pensa a utilidade de tal ação. O referido ensaio é muito importante para entendermos o processo de introdução do escritor na escrita, sem a necessidade de domínio de rigoroso embasamento filosófico para as suas colocações.

Auerbach analisa trechos em que é perceptível o movimento realizado na escrita de Montaigne, omitindo expressões que devem ser preenchidas pelo leitor ao fazer parte da movimentação textual. Ao fazer isso, constrói um estilo que o afasta de um texto teórico ou informativo, mas que é capaz de envolver o leitor em sua fala de tal maneira que a experiência se assemelha a uma conversa, em que se poderia ouvi-lo falando:

Às vezes repete pensamentos que são importantes para ele, muitas vezes em formulações sempre novas, elaborando cada vez um novo ponto de vista, uma nova particularidade, uma nova imagem, de tal forma que o pensamento irradia em todas as direções. Tudo isto são peculiaridades que estamos muito mais habituados a encontrar na conversação (é claro que somente com pessoas especialmente ricas em pensamentos e expressividade) do que num escrito impresso de conteúdo teórico; pareceria que, para a obtenção de um tal efeito, seriam indispensáveis o nível do tom, os gestos e o aquecimento mútuo que uma conversação agradável traz consigo. Mas Montaigne, que está sozinho consigo mesmo, encontra no seu pensamento bastante vida e, por assim dizer, calor corpóreo suficiente como para escrever como se estivesse falando. (AUERBACH, 1971, p. 250)

Montaigne sempre ressalta o “caráter simples, privado, natural e imediato da sua maneira de escrever” (AUERBACH, 1971, p. 253), como se estivesse se desculpando. Outras ferramentas empregadas por ele são a autoironia e a modéstia, que lhe abrem o caminho para afirmar o que pensa sem abrir margem para cobranças a respeito de técnicas ou métodos científicos que legitimem sua visão. O ensaísta começou fazendo notas sobre suas leituras, registrando suas impressões; contudo, logo extrapolou o limite do que foi lido e passou a abordar também aquilo que foi vivido por ele ou pelos outros; além disso, sempre se manteve conectado às coisas concretas, acontecimentos reais, sem limitar seu método e sem perder o seu movimento interno próprio.

Outro aspecto destacado por Auerbach é a importância da unidade entre obra e autor. Para Montaigne, os dois são indissociáveis, a partir do momento que o autor também se coloca como objeto de seus textos; por esse motivo, todos os comentários feitos a respeito da obra também alcançarão o autor; os que amarem os textos estarão, portanto, amando o autor; os que odiarem o material, da mesma maneira, também odiarão o escritor. A respeito do caráter inovador de Montaigne em seus ensaios, Auerbach afirma: “Com ele, a vida humana, a vida própria qualquer como um todo, torna-se problemática, no sentido moderno, pela primeira vez”. (AUERBACH, 1971, p. 270).

Outro teórico que se ocupou da forma ensaística foi Theodor Adorno. No texto “O ensaio como forma”, ele parte de uma visão negativa que tinham sobre o ensaio na Alemanha do século XX, período em que era considerado um “produto bastardo” (ADORNO, 2003, p. 15), sem tradição e intermitente. O preconceito era tanto que elogiar alguém como *écrivain* (ADORNO, 2003, p. 15) era suficiente para que essa pessoa fosse excluída pelo meio acadêmico, o qual só se ocupava com obras que fossem capazes de exemplificar categorias universais. Para o autor, essa posição negativa tem suas origens no medo que a Alemanha parecia ter de qualquer liberdade espiritual após o fracasso do iluminismo por ali. Contudo, segundo Adorno, o ensaio não tem pretensão de equivalência com a criação artística, sua pretensão é a de revelar obras amadas e odiadas sem depender da noção de espírito como criação a partir do nada total; essa é uma das suas principais características.

Adorno acredita que a fama negativa da forma ensaística se deve, em parte, ao fato de que ensaios ruins tendem a falar de pessoas, e não do objeto em questão, além de haver o peso da separação histórica entre ciência e arte. O ensaio é uma forma que consegue transitar entre as duas áreas, pois o seu objeto geralmente é artístico e a sua forma é científica. Contudo, o ensaio não segue regras rígidas da ciência, não é uma construção fechada; o que ocorre é uma relação entre experiência individual e consciência histórica: “O ensaio desafia, por isso, a noção de que o historicamente produzido deve ser menosprezado como objeto da teoria.” (ADORNO, 2003, p.27). De acordo com o autor, o ensaio nega a existência de verdades absolutas e defende que o movimento do pensamento o leva além, sem a necessidade de se prender a fundamentos fixos.

Segundo Adorno, o ensaio seria um gênero que ficaria entre a ciência e a filosofia, mas que se diferencia da arte por seu meio, por seus conceitos e pela sua pretensão de alcançar a verdade independentemente da sua estética. Ele diz que, para escrever um ensaio, é preciso

observar o objeto sob todos os ângulos e pontos de vista, submetendo todos os seus pontos à reflexão. Por esse motivo, é a forma crítica e dialética por excelência.

No livro *A alma e as formas* (2017), encontramos o artigo “Sobre a forma e a essência do ensaio: carta a Leo Popper”, no qual Lukács propõe que a crítica, a forma do ensaio, seja também vista como obra de arte. O crítico diz ser necessário pensar as diferenças entre o ensaio e a poesia e, a partir daí, tentar propor relações: “Na ciência, são os conteúdos que atuam sobre nós; na arte, as formas; a ciência nos oferece fatos e suas conexões; a arte, almas e destinos”. (LUKÁCS, 2017, p. 33). Para o autor, existe uma ciência da arte: os ensaios que versam a respeito de obras artísticas. Contudo, existem ainda os ensaios que abordam diretamente a vida, sem mediação de literatura ou de outra obra de arte (como os escritos de Montaigne, por exemplo). A forma do ensaio é a própria realidade na escrita, pois corresponde à voz que questiona a vida e o mundo a sua volta, o que justificaria o fato de o crítico ter a literatura e a arte em geral como materiais típicos, uma vez que a poesia pode funcionar como ponto de partida e a forma parece ser algo real e tangível.

Lukács ressalta a importância da conexão entre vivências e imagens, afirmando que é essa conexão o elemento indissociável e orgânico que confere humor e ironia aos textos de grandes ensaístas, um tipo de humor que não deve ser discutido e a ironia que reside na discussão de questões fundamentais da vida como se abordasse apenas livros e imagens. O ensaio moderno de Montaigne, assim como aquele produzido no início por Platão e Sócrates, não fala de poetas e livros, mas da vida ao seu redor. Sobre essa característica, o crítico afirma que o ensaio: “Tornou-se demasiado rico e independente para se pôr a serviço de algo, mas demasiado intelectual e multiforme para obter por si mesmo um perfil definido” (LUKÁCS, 2017, p. 49). Ele conclui, diferentemente de Adorno, que o ensaio é uma forma de arte com uma configuração própria, completa; desse modo, não seria contraditório ou ambíguo referir-se a ele ao mesmo tempo como obra de arte e como algo que tem suas diferenças em relação à arte, pois “o ensaio se posiciona diante da vida com o mesmo gesto de uma obra de arte, mas apenas o gesto, a soberania de sua tomada de posição, pode ser o mesmo; fora isso, não resta mais nenhum contato entre eles”. (LUKÁCS, 2017, pp. 52-53).

Alfonso Berardinelli, ensaísta e crítico literário italiano, apresenta suas considerações sobre a forma em questão no livro *Trai il libro e la vita* (1990). No capítulo “La critica come saggistica”, afirma que o ensaio é uma forma que domina seu objeto, mas não o faz de maneira aparente. Por ser muito exposto às influências de outros gêneros, o ensaio se permite ser mutável, mas deve ser moderado. Berardinelli afirma que as posições do ensaísta não podem se

apresentar de maneira muito radical, ainda que sejam de oposição à sua realidade social, devendo sempre combater a obsessão e o exagero; além disso, o crítico não precisa escolher entre um discurso político ou a responsabilidade política, mas se pode permitir uma certa instabilidade.

De acordo com o crítico italiano, ao ensaísta não cabe a criação de novos universos, realidades alternativas ou a construção de teorias do real; isso, contudo, não faz dele menos escritor. Em autores que representam o início do ensaio na cultura europeia, como Kierkegaard e Montaigne, o ensaio se apresenta como um destino; é destes autores que parte qualquer tentativa de definição do ensaio como gênero literário. Montaigne decide dizer aquilo que lhe vem à mente, escreve os ensaios como cartas endereçadas a destinatários inexistentes, não se apresenta nem como poeta nem como especialista, escreve sobre os assuntos como eles lhe vêm à mente, sendo ele mesmo o herói e a verdade sobre os quais escreve. Kierkegaard, por sua vez, é aquele que, com sua obsessão pelo concreto e pelo absoluto, está disposto a provocar um efeito real de verdade.

Mimesis, de Erich Auerbach, e *A alma e as formas*, de Georg Lukács, ambos já abordados neste trabalho, são apontados por Berardinelli como dois grandes exemplos de obras ensaísticas que colocam como questão central o relacionamento entre arte e sociedade, entre forma e vida. Ele afirma que, nesses livros, o crítico literário, mais que especialista em obras literárias, mais que analista de textos e de juízos de valores estéticos, é um diagnóstico da civilidade, do sistema de valores transformados em estilo, em visão de mundo. Analisando obras como essas, o autor afirma que o ensaísta moderno se apresenta como uma autoconsciência laica e uma subjetividade individual problemática, com tendências céticas, heréticas e antidogmáticas. Contudo, esses dois lados vêm permeados pelo espírito de mediação e conciliação que lhes permite dialogar.

O maior desenvolvimento do ensaísmo, segundo Berardinelli, ocorre no século XVIII. Nesse período, com o nascimento do jornalismo e da opinião pública, a poesia e a narração romanesca também crescem e o ensaísta passa a atuar como um crítico de costumes, abordando temas relacionados à sua atividade intelectual. Com isso, surge a figura do intelectual moderno como o vemos hoje em dia; ocorre, então, o encontro definitivo do gênero ensaístico e do empenho crítico, de modo que o ensaísta moderno assume a crítica como vocação e tarefa máxima, alcançando o tom característico ao combinar o ponto de vista subjetivo e espírito científico.

Berardinelli ressalta que, no século XX, o ensaio como se apresentava até então aparece como algo deslocado, sem propor um programa novo para a eficácia social e militante da forma. Segundo ele, é uma fase de crítica, em que a crítica do preconceito e da falsa consciência já tinha sido desenvolvida e reformulada na crítica marxista da ideologia e na crítica nietzschiana da verdade. Apesar disso, afirma que Adorno e Lukács consolidam a noção de que o ensaio é primordial para a tradição crítica e apresentam o ensaísta novamente como o intelectual crítico por excelência devido à qualidade do seu trabalho com a linguagem. Na esteira do trabalho desses intelectuais, o crítico italiano diz que a crítica literária moderna tende a tomar uma nova forma que tem raízes na estética enquanto disciplina e no uso coloquial do estilo ensaísta satírico e militante característico do século XVIII.

Para Berardinelli, o século XX é um período mais crítico, ensaístico e reflexivo do que criativo, de modo que o ensaio passa a aparecer até mesmo dentro de romances. Para exemplificar essa noção, o autor cita nomes como Marcel Proust, Thomas Mann e Roberto Musil, mas podemos falar, na literatura brasileira, do romance de 30 e da prosa intimista pós 1945. Na poesia, o autor cita Paul Valéry, T. S. Eliot e Ezra Pound; novamente, vários exemplos podem ser encontrados no modernismo brasileiro. De acordo com Berardinelli:

O narrador torna-se ensaísta no esforço de reconstruir e reinventar os dados elementares da história e da sua duração. [...] O poeta lírico sente a necessidade de se autocomentar, de ilustrar ensaísticamente a dificuldade da própria situação histórica e, enfim, de estabelecer, no contexto da poética e até mesmo da filosofia da história, o *a priori* insuperável do próprio laboratório e da própria inventividade formal: definindo aquilo que, na poesia, não é mais possível dizer e porque não é possível dizê-lo.¹² (BERARDINELLI, 1990, p.121, tradução nossa)

Em ambos os casos, quando o ensaio invade a narrativa e a poesia, o uso dessa forma tem a função de moderar e traduzir experiências artísticas que, do contrário, estariam encerradas em si mesmas, de modo que ele funciona como ponte para a interpretação de um público cuja existência se tornava problemática, realizando a mediação das contradições presentes na realidade social dos indivíduos. Cabe, finalmente, retomar uma definição apresentada por Berardinelli: “Crítica ensaística: ou seja, aquele tipo de crítica literária não exatamente ou exclusivamente ligada ao âmbito acadêmico e ao exercício universitário do estudo literário: e

¹² “Il narratore diventa saggista nello sforzo di ricostituire e di reinventare i dati elementari del racconto e della sua durata. [...] Il poeta lirico sente il bisogno di autocommentarsi, di illustrare saggisticamente la difficoltà della propria situazione storica e infine di stabilire, in sede di poetica e perfino di filosofia della storia, l’apriori insuperabile del proprio laboratorio e della propria inventività formale: definendo ciò che, in poesia, non è più possibile dire, e perché non è possibile dirlo”. (BERARDINELLI, 1990, p.121).

crítica não estritamente e prioritariamente historiográfica e ‘científica’”¹³. (BERARDINELLI, 1990, p. 124, tradução nossa). Para o crítico, a crítica ensaística não se restringe ao âmbito acadêmico, nem deve ser estritamente historiográfica ou científica; alguns nomes que alcançaram destaque no ensaísmo italiano são Francesco De Sanctis, Benedetto Croce, Antonio Gramsci, Giacomo Debenedetti e, é claro, Pier Paolo Pasolini.

Por meio de sua crítica ensaística, Candido e Pasolini tinham a intenção de alcançar o povo utilizando suas intervenções para esclarecer o pensamento e lutar por aqueles que não faziam parte do estrato privilegiado da sociedade. Com isso em mente, este trabalho propõe que se pense a relação entre a forma ensaística e o povo – assim como o conceito de povo que está sendo empregado aqui.

Em *Os parceiros do rio bonito* (2010b), Antonio Candido se debruça sobre os problemas econômico-sociais que os caipiras do interior paulista enfrentam na passagem de uma economia baseada na agricultura de subsistência para um cenário de industrialização e urbanização que os marginaliza – chamando a atenção para a necessidade de uma reforma agrária. De acordo com ele, a sociedade paulista formada por meio da exploração fez com que os caipiras permanecessem restritos a bairros e regiões que tinham a base da sua subsistência em atividades como a troca e o cultivo. Com a expansão capitalista, os meios de subsistência daquelas comunidades foram destruídos e tais comunidades passaram a lutar para conseguir se alimentar e se inserir em um cenário urbano com um ritmo de trabalho acelerado e proletarizado.

Buscando saídas para a situação dos caipiras, Candido chega à reforma agrária: demonstra que a falta de planejamento e de distribuição da terra tem como consequência a fome do trabalhador; em outro nível de análise, tem-se a importância de bens como o lazer e a arte para um povo sem acesso à educação. A retomada de *Os parceiros do rio bonito* é interessante para o nosso estudo pois demonstra que Candido tinha consciência dos limites de um povo sem estudo e sabia que seus textos não seriam “consumidos” por essa parcela popular pela qual ele lutava, mas tinha também a intenção de modificar a visão de outros estratos da população, como a classe média, detentora de um potencial transformador que poderia alcançar mudanças ao reconhecer seus privilégios¹⁴.

Processo semelhante ocorre com Pasolini, que demonstra em seus escritos um sentimento nostálgico de uma Itália que não existe mais do ponto de vista cultural, que se perdeu

¹³ “Critica saggistica: cioè quel tipo di critica letteraria non propriamente o esclusivamente legata all’ambito accademico e all’esercizio universitario dello studio letterario: e critica non strettamente e prioritariamente storiografica e “scientifica” (BERARDINELLI, 1990, p. 124).

¹⁴ A importância do radicalismo da classe média para Candido será abordada mais adiante neste trabalho.

na passagem da realidade camponesa para o cenário da industrialização. Em textos e reflexões que se voltam para a disparidade entre as regiões do norte e do sul, a situação do interior que tem sua cultura massacrada pelo avanço da sociedade de consumo é temática frequente para Pasolini, que trabalha com um conceito gramsciano de intelectual nacional-popular¹⁵, segundo o qual seria necessário que os intelectuais pudessem ter os problemas das classes subalternas como fonte para as suas atividades, expressando as necessidades e ideais do povo e percebendo as contradições históricas e sociais que ali se manifestam. Dessa maneira, o intelectual seria uma parte importante na luta pelo avanço das classes progressistas.

A seguir, voltaremos nossa atenção para as características da produção ensaísta de Antonio Candido e de Pasolini, observando particularidades e pontos de contato em seus escritos, com o objetivo de guiar as próximas etapas deste estudo e sempre tendo em mente a relação entre as concepções de história e política dos críticos, assim como o papel do intelectual progressista em sociedades que ocupam posições periféricas no sistema capitalista.

1.3 A crítica como ensaio em Antonio Candido e Pier Paolo Pasolini.

1.3.1. Antonio Candido: a crítica como missão

A atividade crítica de Antonio Candido se caracterizava, entre outros aspectos, pelo tom elegante e discreto do autor. O resultado era uma escrita combativa e firme em seus propósitos que documentou sua atuação e propiciou a permanência de um legado intelectual apoiado em seu pensamento crítico.

Em palestra proferida na Universidade de Brasília¹⁶, a escritora, editora e designer Ana Luísa Escorel, filha de Antonio Candido, conversou com os presentes a respeito de traços da personalidade de seu pai que valem a pena ser retomados aqui por serem muito importantes para a compreensão da herança cultural do crítico. A respeito de sua relação com as instituições de esquerda, Ana Luísa lembrou que o pai era muito ligado ao Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e tinha, inclusive, uma bandeira do movimento na cozinha de casa. Socialista muito engajado, o crítico via na figura do ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva um

¹⁵ A relação entre Gramsci e o povo será melhor desenvolvida no capítulo 4, assim como a sua importância para a atuação intelectual de Pier Paolo Pasolini.

¹⁶ Fala de Ana Luísa Escorel na palestra “**Histórias em torno de um livro**”, Universidade de Brasília, em 05 de julho de 2019.

grande líder e esteve muito bem impressionado com a política que estava sendo feita, durante o governo do Partido dos Trabalhadores (PT), no que tange à criação de universidades e expansão dos cursos superiores no Brasil, fato que remete à sua função de professor – para ele, a primordial.

Quando questionada a respeito do legado de seu pai na cultura brasileira, Ana Luísa Escorel afirmou que, mais próximo ao final de sua vida, Antonio Candido não lia muito a literatura produzida no Brasil e tampouco a crítica, uma vez que esta não era mais publicada em jornais, como no seu tempo, e estava restrita à academia. A filha do autor reconhece a existência de um legado acadêmico que alcançou até universidades alemãs que reproduzem e estudam alguns princípios desenvolvidos por ele, mas ressalta que Candido dizia ser, basicamente, um professor. Para ela, ver o pai em atuação, ministrando uma aula, era de tirar o fôlego – uma das coisas mais belas e que mais impactaram-na foi assistir, certa vez, uma conferência sobre o Romantismo realizada no México; na sala, com cerca de quinhentas pessoas, parecia que ninguém respirava. Isso mostra que ele era, acima de tudo, um grande expositor – muito melhor do que escritor, em sua opinião –, dono de um domínio verbal raríssimo mesmo entre seus pares.

O fato de ter sido tão excepcional em sua atividade docente fez com que ele formasse muitos alunos e deixasse um bom número de discípulos: nomes como Roberto Schwarz, Davi Arrigucci Jr. e José Miguel Wisnik foram citados por Escorel a título de exemplo. Em seu trabalho de professor, Candido era cuidadoso, minucioso com a preparação das aulas, sempre ciente da sua função e com extremo profissionalismo ao desempenhá-la. O resultado mais imediato dessa sua personalidade metódica está em seus ensaios, objetos de estudo deste trabalho. Segundo Ana Luísa, os ensaios eram uma consequência dos momentos de preparação das aulas e cursos, sempre registrados em um caderno – *O albatroz e o chinês*¹⁷ nasceu assim.

Tais informações a respeito do crítico nos permitem perceber indícios quanto à concepção de história que lhe norteava: um tipo de história que se recusa a ser voluntarista e se compromete com a percepção do ser humano em sua centralidade histórico-social. Além disso, possibilita que se comece a delinear melhor o que viria a ser o perfil intelectual de Antonio Candido: um professor que intervém na sociedade e combate o avanço do conservadorismo por meio das armas que possui. Percebe-se que, para ele, ser professor é uma atividade tão importante que pode ser vista como central para a sua prática política, sempre conversando com

¹⁷ CANDIDO, Antonio. *O albatroz e o chinês*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2007.

a sua visão de mundo, de história, e possibilitando que ele se conectasse com o seu tempo, a sua geração e os acontecimentos da sociedade que o cercava.

Nesse sentido, retomaremos alguns trechos do próprio Candido e de críticos que o estudaram com o objetivo de identificar em que medida se estrutura a consciência estética do crítico, ou seja, como ele manejava as ferramentas de que dispunha para conectar a sua concepção de literatura e o aspecto ideológico em suas intervenções. Paralelamente, objetivamos, tomando o caráter ensaístico como traço inicial, demonstrar como o método crítico desenvolvido por Antonio Candido passa por sua concepção de história e por seu compromisso no papel de intelectual imerso na situação brasileira.

O primeiro texto a ser aqui retomado é “O direito à literatura” (2011), no qual Candido se propõe a pensar a relação entre os direitos humanos e a literatura. O autor diz que a nossa era é aquela que alcançou a maior evolução técnica e que, portanto, seria de se esperar que muitos problemas materiais da humanidade, como a fome, pudessem ser resolvidos. Contudo, tais soluções não são alcançadas pois a nossa época é bárbara, de uma barbárie muito conectada à civilização. Por outro lado, o crítico afirma que devido ao fato de, teoricamente, estarem disponíveis os meios para que a sociedade alcance um estágio de maior igualdade e justiça, a luta por esse estágio se torna mais possível, mais cheia de esperança. Isso faz com que a modernidade seja um período contraditório nesse ponto, uma vez que coexistem uma elevada racionalidade técnica e alto domínio sobre a natureza e, no outro extremo, intensificam-se comportamentos irracionais, usando os avanços para coisas negativas ou supérfluas e não focando nos direitos humanos. É, em suma, um período de luxo *versus* miséria.

Continuando seu raciocínio, Candido diz que o maior “problema” quando se fala em direitos humanos está em pressupor que bens indispensáveis para nós também são indispensáveis para o próximo. Fala-se muito em coisas como casa, comida, saúde, educação... Mas o que se pode dizer sobre a cultura?

Observa-se que o ensaio, até aqui, foi se estruturando de maneira a desenvolver uma contextualização – chamada pelo autor de “reflexões prévias” – a respeito dos próprios direitos humanos, suas definições e sua abrangência. Essa técnica, empregada pelo autor, conecta-o com o seu interlocutor, sempre deixando claro o seu objetivo de explicar, ensinar, como o grande educador que era. Prosseguindo, Candido retoma o pensamento de um sociólogo francês com quem teve contato, Louis-Joseph Lebrét, que classificava os bens em “compressíveis” e “incompressíveis”, de acordo com a sua prescindibilidade. Assim, o autor diz que alguns bens são obviamente incompressíveis, como a comida, as roupas, a moradia. Outros, como

cosméticos e enfeites, seriam compressíveis – ou supérfluos. A linha que os separa, entretanto, é muito tênue. Para Candido, os critérios que determinam se um bem é compressível ou não são determinados de acordo com cada época e cultura, fato que estaria muito conectado à divisão da sociedade segundo classes, pois muito é utilizado o argumento segundo o qual o que é incompressível para uma camada social não o é para outra. O crítico defende que não apenas bens relacionados à sobrevivência do corpo físico seriam incompressíveis, mas também aqueles que colaboram para a integridade espiritual do homem – como, por exemplo, “o direito à crença, à opinião, ao lazer e, por que não, à arte e à literatura” (CANDIDO, 2011, p. 176).

Ao exemplificar as categorias utilizadas para categorizar os bens segundo Le Bret, o autor constrói imagens que se sustentam na mente do leitor sem precisar recorrer à descrição exagerada em seu ensaio. Em seguida, emprega frases claras e ideias cuidadosamente concatenadas para analisar com o leitor se a literatura pode se enquadrar na categoria de bens que, se não estiverem ao acesso do povo, causam frustrações e desequilíbrio mental. Para justificar seu posicionamento, Antonio Candido classifica literatura de um modo amplo, como “todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações” (CANDIDO, 2011, p. 176). Assim, a literatura estaria presente na realidade de todos os homens, nos mais diversos tempos, visto que não haveria alguém capaz de passar um dia sem algum tipo de contato com o universo ficcional – seja em forma de novela, história em quadrinhos, anedota, canção ou leitura de um romance. Não havendo povo capaz de viver sem arte, o crítico associa a criação literária ao sonho, que acontece todos os dias independentemente da vontade individual. De maneira semelhante, a criação poética ou ficcional também está presente em todos os povos e indivíduos, configurando-se, portanto, um direito: “[...] podemos dizer que a literatura é o sonho acordado das civilizações. Portanto, assim como não é possível haver equilíbrio psíquico sem o sonho durante o sono, talvez não haja equilíbrio social sem a literatura” (CANDIDO, 2011, p. 177).

A imprescindibilidade do universo fabular está, para o autor, relacionada ao fato de que a literatura proporciona ao homem a sua humanização, confirmando-a. Dessa maneira, a literatura corresponde a um instrumento poderoso de educação, uma vez que, humanizando os homens, permite que os problemas da realidade sejam encarados de maneira dialética.

Ainda preocupado em envolver seu leitor e trazê-lo para o interior do seu texto por meio das imagens que cria, Candido explica que a literatura tem três faces: “1) ela é uma construção

de objetos autônomos como estrutura e significado; 2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos; 3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente” (CANDIDO, 2011, p. 179). Sobre a primeira face, afirma que o fato de ser uma obra organizada possibilita ao homem a organização da sua própria visão de mundo – é o primeiro nível humanizador. Para exemplificar, Candido retoma o provérbio “Mais vale quem Deus ajuda do que quem cedo madruga” e o analisa: comenta os membros de sete sílabas e a relação rítmica causada pela rima toante “ajuda/madruga”. O efeito da mensagem, segundo ele, é garantido por esse código. Assim, o crítico constrói a imagem do que foi dito anteriormente em nível mais abstrato, tornando-o mais palpável ao empregar um exemplo, o que facilita a compreensão por parte do interlocutor. Tudo isso é feito com o tom ensaístico de quem conversa, característico do crítico, afastando-se de um tom palestral. Ainda sobre o potencial humanizador da literatura, explica:

Entendo aqui por *humanização* (já que tenho falado tanto nela) o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante. (CANDIDO, 2011, p. 182).

Passando a sua atenção para os níveis de conhecimento intencionais da literatura, Candido chama a atenção para a literatura política, que atua na necessidade humana de conhecer os sentimentos e os aspectos mais profundos de uma sociedade, contribuindo para a tomada de posição do indivíduo em face a esse conhecimento. Quando esse tipo de literatura acontece, deve-se ao fato de querer se posicionar frente às desigualdades sociais que também motivam as lutas pelos direitos humanos, tornando ao tema inicial do ensaio e mantendo a coerência dos seus argumentos segundo o fio condutor de suas reflexões. O crítico ainda acrescenta que, no Brasil, a literatura política começou a surgir na época do Naturalismo, mas a sua maior expressão foi o chamado Romance de 30.

O professor conclui que a literatura é uma necessidade universal por dar forma aos sentimentos e à visão de mundo; é também uma maneira de desmascarar a miséria e a restrição de direitos. De acordo com ele, a sociedade brasileira mantém de forma rígida a estratificação social, de modo que um homem do povo não consegue ter acesso a Machado de Assis ou Mário de Andrade, mas apenas à literatura ou à cultura de massa. Apenas com uma distribuição equitativa de bens seria possível que a fruição da literatura erudita deixasse de ser reservada a

alguns pequenos grupos que muitas vezes não se interessam pela arte que está ao seu dispor e, quando o fazem, é apenas por esnobismo ou para receber prestígio. Assim, o autor conclui que a luta pelos direitos humanos deve passar pelo acesso à arte, à literatura: “Uma sociedade justa pressupõe o respeito dos direitos humanos, e a fruição da arte e da literatura em todas as modalidades e em todos os níveis é um direito inalienável” (CANDIDO, 2011, p. 193).

Nossa intenção é mostrar ao leitor como o método ensaístico de Antonio Candido se desenvolve, sempre preocupado em empregar frases claras, ideias bem conectadas e se esforçando para envolver o leitor por meio da criação de imagens que tornem mais palpáveis as matérias abordadas. Em seguida, observaremos como isso ocorre no ensaio “A literatura e a formação do homem” (2012), no qual o crítico volta a refletir sobre a função humanizadora da literatura. Segundo ele, falar sobre a função de uma obra literária significa pensar o papel que ela tem na sociedade; sem precisar se fixar em uma abordagem excessivamente estruturalista, que leva em conta apenas o que se pode identificar no nível estrutural de uma obra, e sem se perder em um tratamento puramente sociológico, Candido afirma que não é preciso escolher entre uma ou outra maneira de trabalhar, sendo possível usar ambas e chegar a um método mais completo.

Sempre muito didático, o autor explica a abordagem estrutural, que tem o objetivo de ser um conhecimento de tipo científico e que relaciona a literatura a modelos virtuais e genéricos que a explicariam. No entanto, a literatura desperta interesse por elementos contextuais, de modo que o estudo literário é formado por um momento analítico, que precisa se concentrar na obra enquanto objeto de conhecimento, e um momento crítico, que leva em conta sua função como parte da experiência humana. Assim, propõe ver a literatura como força humanizadora e não como sistema de obras para que a discussão possa avançar em busca da compreensão do seu papel.

De acordo com Candido, a função psicológica é a primeira que nos vem à mente quando nos ocupamos da importância da arte literária, sendo ela parte da vida cotidiana ao lado de necessidades elementares, conforme já tinha sido defendido em “O direito à literatura” (2011). O autor volta a falar sobre as diversas formas de expressão literária, citando formas impressas, anedotas, folclores, lendas, cinema, telenovelas etc, sempre destacando que não é possível passar um dia sequer sem acesso à fantasia ou à criação poética. Partindo daí, o autor sustenta que toda forma de fantasia quase sempre se refere a algum aspecto da realidade, de modo que é legítimo se questionar sobre o vínculo entre as duas categorias – questão que pode passar pelo problema da função da literatura.

O segundo ponto que deve ser considerado ao se refletir sobre o papel da literatura, para ele, é a sua contribuição para a formação do homem; o professor defende que o contato com criações ficcionais gera um acúmulo no subconsciente e influencia a personalidade do indivíduo. Nesse contexto, ele se questiona se haveria uma função formativa do tipo educacional nas obras literárias, tendo em vista que muitos países civilizados têm a literatura como base de seus sistemas de instrução, ainda que não se limite àqueles conceitos ideológicos geralmente associados à pedagogia oficial “o Verdadeiro, o Bom, o Belo” (CANDIDO, 2012, p. 84), mas atue de uma maneira mais próxima da vida real, com altos e baixos – causando, exatamente por isso, medo em educadores moralistas: “Ela não corrompe nem edifica, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver” (CANDIDO, 2012, p. 85). Observa-se que o paralelo traçado com a educação praticada em países desenvolvidos é uma estratégia para mostrar ao leitor como se dá, na prática, o emprego da literatura em sua função educacional; é dessa maneira que o autor vai concatenando cada um dos seus argumentos, sempre preocupado em não se manter preso a questões muito teóricas e trazendo situações práticas para o interior dos seus ensaios.

Já se encaminhando para o final do texto, Candido se propõe a refletir a respeito da função de conhecimento do mundo e do ser, também presente no universo do papel da literatura: nesse contexto, o crítico retoma o regionalismo brasileiro como exemplo de relação das obras literárias com a realidade concreta, pois ali ela “estabelece uma curiosa tensão entre tema e linguagem” (CANDIDO, 2012, p. 86). Uma possibilidade narrativa, apresentada pelo autor como exemplo de mau uso da forma, ocorre quando o tema está nos aspectos exóticos do local, enquanto a linguagem se apresenta inculta e com peculiaridades locais; ele exemplifica isso com trechos de Coelho Neto em que se misturam a linguagem culta no discurso indireto e a linguagem pitoresca no discurso direto. Nessa situação, o escritor cai em sua própria armadilha ao se propor a representar o homem marginalizado inserindo-o no meio culto, mas acabando por marginalizá-lo ainda mais. O segundo exemplo da relação tema *versus* linguagem (desta vez, com um tema que envolve aspectos exóticos e uma linguagem característica de maneira mais orgânica) está em uma narrativa de Simão Lopes Neto, que visava a uma identificação com a cultura rústica e passou isso para seu texto empregando um foco narrativo em primeira pessoa por meio de um velho rústico que se situa dentro da matéria narrada. Dessa maneira, cumpre-se a função da literatura como ferramenta de conhecimento do mundo e do ser, pois a forma estética foi capaz de vincular harmonicamente a matéria social e os elementos internos à narrativa.

Retomamos estes dois ensaios de Candido que não fazem parte de nenhum dos livros que compõem o *corpus* desta pesquisa com o objetivo de exemplificar a constância e a organicidade que podemos encontrar em sua obra. Ao longo de sua atuação e à medida que as ideias iam amadurecendo, algumas questões foram surgindo, tomando forma e sendo abordadas cada vez mais nos textos. Isso demonstra que o crítico, quando realizava suas intervenções, tinha em mente questões do seu tempo que precisavam da sua atenção de acordo com o seu papel de intelectual engajado.

Antonio Candido afirmava que a principal missão do seu tempo era a luta contra todas as formas de pensamento reacionário, de modo que se torna importante pensarmos a respeito da forma ensaística e do papel ocupado por ela nesse processo. Candido foi apresentado ao público geral pela crítica jornalística; seu primeiro livro, *Brigada ligeira*¹⁸, por exemplo, editado em 1945, é formado pelos artigos publicados em seu rodapé semanal da *Folha da Manhã*.

O caráter público sempre foi alvo de preocupação em suas intervenções: o professor se certificava de estar escrevendo suas opiniões de maneira a estar à altura das necessidades do meio e do momento histórico. Para ele, a arte literária é representativa das contradições de seu momento histórico; nesse sentido, compreende-se a visão do crítico, que enxergava a importância da obra literária e do papel por ela desempenhado mesmo em contextos de crises mundiais, reafirmando que sua necessidade de existir se confirma em tais momentos conturbados, contraditórios.

Outro ponto importante da atuação de Candido diz respeito ao seu empenho para afirmar a autonomia das práticas culturais. Em um cenário de crescimento da indústria cultural, o professor via o espaço da docência universitária como ambiente para estimular a diferença, a polêmica e a reflexão. Assim, suas ideias já tinham um grande alcance entre os seus alunos; contudo, sua produção vai além e tem sua influência ampliada com o ensaísmo crítico publicado em jornais, livros e revistas, sempre propondo a reflexão como exercício da dialética e apresentando a contradição como cerne da vida em sociedade.

No que tange à educação, Candido sempre se esforçou por combater os problemas educacionais que inevitavelmente se apresentam em um cenário nacional de ensino superior desumanizador e excessivamente formal, mais preocupado com a diplomação de bacharéis do que com a formação social e humana dos estudantes. Contrário a essa visão, direcionou seu empenho progressista para a luta contra um ensino superior elitista e bacharelista, considerando

¹⁸ CANDIDO, Antonio. **Brigada ligeira**. São Paulo: Martins, 1945, 125 pp.

essa uma forma mais eficaz de intervir naquele contexto. A Universidade de São Paulo aparece, para o crítico, como um espaço propício para combater a imobilidade do pensamento, que contribuía para a formação da chamada “consciência amena do atraso” – termo por meio do qual Candido se refere ao período em que predominava no Brasil a ideia de país novo e, portanto, com muitas potencialidades a serem exploradas – por não se dedicar a discutir a dependência externa, o desenvolvimento nacional e suas contradições. A USP e os intelectuais a ela vinculados passam a ter um papel de destaque na luta contra o fascismo, uma vez que a produção científica começa, finalmente, a versar sobre temas até então ignorados pela academia, como o trabalhador brasileiro e as suas condições de vida, por exemplo. Além disso, veículos culturais – como a revista *Clima* (1941) – foram organizados com o objetivo de divulgar a nova crítica e as posições políticas progressistas de seus colaboradores, auxiliando a tarefa desempenhada pelo Centro Acadêmico da Faculdade de Direito em sua mobilização contra a ditadura do Estado Novo e em sua militância por necessárias reformas institucionais; paralelamente, entidades como a Associação Brasileira de Escritores intensificaram o combate ao fascismo, ao passo que partidos como a União Democrática Socialista (UDS) e o Partido Socialista Brasileiro (PSB) eram criados e afirmavam seu compromisso com a ordem político-econômica brasileira (PEDROSA, 1994).

Em meio a essas contingências sociais, Antonio Candido preferia se enxergar como crítico literário, afastando-se da alcunha de teórico, o que se deve ao fato de analisar as situações de maneira concreta, de acordo com sua apresentação. O professor enxergava em sua prática docente e no ensaísmo crítico oportunidades para abordar temas específicos da literatura brasileira relacionando-os a uma tradição erudita e a um determinado momento histórico. No entanto, após muitos anos de atuação, Candido decidiu afastar-se do programa de pós-graduação que tinha ajudado a criar na USP por vê-la como “torre de marfim onde a atividade acadêmica se esterilizava” (PEDROSA, 1994, p. 64), em que a titulação tinha a função de legitimar hierarquias, momento em que volta a dar aulas apenas nos cursos de graduação da faculdade.

Quanto à escolha do ensaio como forma, observa-se que tal propensão corresponde a uma característica de toda a escrita crítica de Candido, perpassando a sua produção como um todo e sendo desenvolvida ao longo de sua vida; o ensaísmo está presente, inclusive, em textos mais voltados à história literária, como é o caso de *Formação da literatura brasileira* (2000), em que a forma é decisiva para o seu método crítico de avaliação da literatura nacional e tem como critério básico o realismo, sem se deixar desvirtuar por um viés panfletário. Pedrosa

(1994) afirma que se trata de um esforço para manter a organicidade da sua escritura, tendo em vista que a estrutura textual permite uma pessoalidade maior no texto sem abrir mão da problematização histórico-social. Assim, é mantida a tendência analítica tão presente em Candido quanto na primeira geração do modernismo brasileiro, iniciada em 1922, um grupo de intelectuais que tinha em comum o esforço para evitar a compreensão isolada de aspectos relativos às esferas literária, histórica e sociológica, buscando, com seu trabalho, possibilitar conexões. No entanto, é preciso reconhecer que o discurso ensaístico também pode ser perigoso, o que se deve ao fato de ser ambíguo, “ao mesmo tempo revelador e mistificador” (PEDROSA, 1994, p. 167), a primeira forma literária ou de produção intelectual que abraça o caráter “mestiço” de sua linguagem, colocando essa característica em lugar de destaque como parte fundamental da nossa expressão nacional (PEDROSA, 1994).

Ainda a respeito da natureza dialética da forma ensaística, observa-se que Candido vê o discurso literário como reflexo da vida social; portanto, assim como a vida, a crítica literária sofre alterações de acordo com o momento ou situação histórica vigente, sopesando “afetividade e racionalidade, imaginação e observação, expressividade e referencialidade” (PEDROSA, 1994, p. 167).

Ao longo do desenvolvimento da crítica brasileira do século XX¹⁹, já mencionamos a importância dos rodapés semanais que eram publicados em jornais de grande circulação, espaços nos quais críticos podiam opinar a respeito do cenário cultural, expressando suas impressões e dialogando com o público e com outros intelectuais. Por esse motivo, a difusão do ensaio configurou, na segunda metade do século, uma retomada da tradição modernista de problematização da sociedade ao tornar mais popular a combinação da concepção particular, individual, e do raciocínio científico ou filosófico. Além disso, o crescimento do discurso ensaístico naquele contexto influenciou também os textos acadêmicos, conferindo alguma flexibilidade às anteriormente engessadas teses escritas. Outro ponto que se relaciona à opção que Candido fez pelo estilo ensaístico e pelas análises literárias é seu interesse pela linguagem e por suas características de empenho e posicionamento crítico, tão indispensáveis para a vida em sociedade. Nessa esteira, o professor propõe que a produção crítica moderna – e, portanto, sua linguagem – têm como base os conceitos de estrutura, função e comunicação, os quais são fundamentais para a compreensão dos processos de formação, composição e sistematização da produção cultural em seus contextos históricos.

¹⁹ No capítulo 3, faremos uma retomada do sistema crítico brasileiro e da posição nele ocupada por Antonio Candido.

Segundo Pedrosa (1994), tudo isso corrobora a noção de que a atividade intelectual, ao se propor a combater o pensamento reacionário, necessariamente acaba por tomar um partido, lutando contra forças que agem para reprimir a “dinâmica contraditória da vida social, seja pela violência, seja pela persuasão” (PEDROSA, 1994, p. 225). Essas forças conservadoras tentam passar uma imagem de eficiência tecnológica e administrativa por meio da exploração do trabalho e da manutenção de relações de dominação, impondo um discurso que seja apenas útil, pragmático, estético e lúdico, em vez de social e problematizante.

Já foi dito aqui que este trabalho busca identificar como os autores exerciam o que entendiam ser seu papel intelectual, ou seja, qual era a função ou a missão intelectual de Antonio Candido e de Pier Paolo Pasolini. Retomaremos, mais uma vez, o que foi dito por Ana Luísa Escorel em visita à Universidade de Brasília em 2018. Do ponto de vista da escritora, Candido não via sua atuação como uma missão se esta for entendida de uma maneira religiosa, contudo, afirma que ele era “profundamente cristão, sendo um ateu convicto” (informação verbal²⁰). Para ela, o pai era um exemplo do que seria o bom cristão, mas era ateu: isso demonstra a importância do socialismo para o crítico, que descobriu a doutrina muito cedo e a seguia verdadeiramente. Ele tinha um compromisso muito grande com o próximo, se orgulhava quando recebia professores estrangeiros em sua casa e ouvia dos convidados comentários como um que afirmou que ele era o único intelectual brasileiro que vivia mesmo como um socialista, sem luxos e casas imponentes. Ser socialista por inteiro permitiu que a sua atuação fosse tão importante, consistente e empenhada no combate à reação.

No livro *Antonio Candido 100 anos*, organizado por Maria Augusta Fonseca e por Roberto Schwarz, encontramos muitos artigos que se propõem a homenagear o legado deixado pelo professor. No texto introdutório, cuja autoria é de Roberto Schwarz, o autor chama a atenção para a elevada capacidade de contextualização de Candido, que marca seus ensaios elevando a qualidade do material. Para ele, o fato de que o crítico sempre conseguia conectar seus debates à produção acadêmica “produzia um estilo novo de raciocínio estético, mais afim com os requisitos intelectuais do tempo”. (SCHWARZ, 2018a, p. 12)

José Miguel Wisnik, no mesmo livro, afirma que Candido desenvolveu estratégias para mediar o descompasso existente entre o letramento médio do povo brasileiro e as exigências do ensino universitário. Isso é característico também da linguagem empregada em seus ensaios, sempre tentando deixar de lado o intelectual teórico e preocupando-se em aproximar seu tom

²⁰ Fala de Ana Luísa Escorel na palestra “**Histórias em torno de um livro**”, Universidade de Brasília, em 05 de julho de 2019.

daquele de uma conversa mais informal, com o intuito de esclarecimento sem vaidades. Esse caráter de sua prosa ensaística, simples e preocupada com a comunicação, contribui para aproximar o discurso crítico de uma população pouco acostumada aos jargões acadêmicos. De acordo com Davi Arrigucci Jr., citado por Wisnik, o resultado é uma

[...] conversa culta e requintada, [...] mas com grande naturalidade, sem pompa ou atavio, e com um vivo desejo de pronta comunicação, embora também sem concessões e urgências, como se quisesse ir ao ponto preciso, mas sem pressa e sem atalhos, evitando o expediente do termo técnico a qualquer hora, assenhorando-se calmamente do terreno por vários lados, até tocar com serenidade e o nome exato a terra desconhecida. (ARRIGUCCI JR., 1992, p. 182 apud WISNIK, 2018, pp. 96-97).

Assim, o comprometimento de Candido com a simplicidade do seu discurso, sem nunca se tornar simplório do ponto de vista conceitual e intelectual, apresenta ao público ensaios sobre literatura ocidental, literatura brasileira, política nacional, sociologia, situação de escritores e da literatura em países em desenvolvimento e, enfim, arte e sociedade, fazendo da sua atuação cotidiana ainda mais um ato político por ser uma maneira de combater a elitização do acesso ao pensamento crítico e à cultura que, muitas vezes, se torna meio de dominação de classe.

Ainda no volume *Antonio Candido 100 anos*, encontramos a visão de Celso Lafer, segundo o qual é possível identificar temas que são recorrentes na produção do crítico e demonstram um percurso intelectual de envolvimento constante. Candido também tem o hábito de citar amigos do seu meio, lembrando episódios do seu percurso que reiteram o seu ponto de vista sobre certo tema. Isso dá ao texto um aspecto de testemunho, o que também contribui para o tom de conversa informal acima mencionado. A “paixão pelo concreto”, já citada neste trabalho, proporciona à produção ensaística de Candido uma maneira particular de análise dos seus objetos, sempre levando em consideração que as obras e a cultura estudadas têm singularidades que devem ser respeitadas no processo crítico; dessa forma, o professor se afasta de uma postura mecânica que o levaria a aplicar um esquema geral pré-definido a cada matéria, comprometendo a profundidade do estudo.

Para Vinícius Dantas, a fala de Antonio Candido possui tal simplicidade que consegue ultrapassar o simples jogo de palavras – como os pares ordem/desordem, contra/a favor, particular/universal, muito presentes em seus textos – para realmente compreender a realidade do seu tempo em seu caráter dialético, problematizando a democratização da nação e seus processos contraditórios. Por meio dos seus ensaios e da crítica de rodapé, Candido entrega ao leitor uma crítica inventiva da produção contemporânea, comprovando que o ensaísmo livre

pode e deve estar em contato com o povo ao ocupar espaços como cantos de páginas, congressos, prefácios e discos, mantendo vivas as contradições da sociedade.

É oportuno recorrer, após termos tido acesso a tantas posições a respeito da escrita ensaística de Antonio Candido, à obra mais renomada do autor. *Formação da Literatura Brasileira* é um trabalho crítico desenvolvido ao longo de aproximadamente 10 anos de estudo e dedicação, um exemplo prático de crítica literária dialética aplicada a toda a história da produção literária nacional. No capítulo introdutório, chama a atenção do leitor atento a nota de rodapé que aparece logo na primeira página: “A leitura desta ‘Introdução’ é dispensável a quem não se interesse por questões de orientação crítica, podendo o livro ser abordado diretamente pelo Capítulo 1” (CANDIDO, 2000a, p. 23). Tal observação nos parece ter justamente o efeito contrário ao que está dito: ao afirmar que a parte inicial seria dispensável, o leitor atento tenderia a se interessar ainda mais pelo seu conteúdo.

Logo de início, percebe-se que a referida introdução consiste em esclarecimentos a respeito do método crítico empregado por Candido, de modo que se torna importante para este estudo que se propõe a pensar como se dá a sua atividade crítica. O autor explica que adotará um ponto de vista que considera o processo formativo da literatura brasileira como uma “síntese de tendências universalistas e particularistas” (CANDIDO, 2000a, p. 23), de maneira que seria possível encontrar, em nossas manifestações artísticas, referências de todo um universo artístico existente. Nesse sentido, é importante entender que, segundo o crítico, manifestações literárias não são necessariamente parte de uma literatura entendida como sistema, conceito chave para a compreensão dos trabalhos de Candido: a literatura se torna sistema quando características internas – como temas e língua – se somam aos elementos sociais e psíquicos – relacionados ao momento histórico de produção, aos autores, às obras e ao público – que conferem organicidade à produção. Assim, só seria possível falar em continuidade literária e em tradição, em contexto brasileiro, a partir do século XVIII, momento em que as mudanças sociais e tecnológicas permitem a formação do referido sistema. Todos esses aspectos fazem de *Formação da literatura brasileira*, nas palavras de Candido, uma “história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura” (CANDIDO, 2000a, p. 25).

De acordo com Candido, é no período após a Independência que o esforço de construção de um país novo, livre, passa a ter como aliada a literatura. Nesse momento, os escritores tomam consciência da situação nacional e decidem escrever para os seus conterrâneos, para o seu país, ainda que sem serem capazes de apreender a realidade em suas descrições; é o surgimento do nacionalismo artístico, tão marcante para a primeira geração romântica, consequência das

condições históricas. Com esse exemplo, Candido explica que pretende ser capaz de evidenciar, no seu livro, o jogo que se dá entre as forças “universal e nacional, técnica e emocional” (CANDIDO, 2000a, p. 28) que fazem da literatura brasileira uma mistura entre as descobertas – estéticas e sociais – que ocorrem no Brasil e a herança da tradição europeia, impossível de ser desconsiderada.

Candido esclarece que a perspectiva histórica é legítima enquanto modo de estudo da literatura, apesar de ser muitas vezes confundida como mero fornecimento de matéria, pois parte-se do pressuposto de que as obras se articulam entre si, conectadas no tempo. Contudo, é preciso tomar cuidado para não deixar o ponto de vista histórico simplificar as obras, limitando-as a mero espelhamento de fatores externos. Assim, o crítico defende que se deve “[...] apreender o fenômeno literário da maneira mais significativa e completa possível, não só averiguando o sentido de um contexto cultural, mas procurando estudar cada autor na sua integridade estética” (CANDIDO, 2000a, p. 30). Nessa esteira, propõe que é preciso tentar enxergar que a obra literária é uma realidade própria, um mundo próprio, e o contexto é o próprio sistema de obras produzidas. O trabalho ideal do crítico seria, então, evidenciar que elementos que podem parecer contraditórios ou incompatíveis são componentes de uma explicação que se pretende ser total, embora tal pretensão de totalidade não seja alcançada devido às limitações do método e de cada indivíduo. Diante dessa impossibilidade, o autor sugere que exista sempre um movimento entre “[...] o geral e o particular, a síntese e a análise, a erudição e o gosto” (CANDIDO, 2000a, p. 31), com o objetivo de minimizar a sensação de descontinuidade entre eles; é preciso, assim, tentar integrar as contradições que existem – e continuarão existindo – entre características singulares de cada autor e o sentido histórico em que eles se inserem, compreendendo a tensão constante que constitui as obras vivas e percebendo que o contraditório é, de fato, harmônico. A realidade, nessa visão, corresponde a uma sequência de fatos que se contradizem logo após sua proposição, alcançando um equilíbrio que Candido define como instável. Em tempo, ao fazer a descrição do movimento dialético, o autor está fazendo, de maneira muito sutil, uma defesa da forma escolhida para a sua atuação crítica, tendo em vista que o tom de conversação e a organicidade dos seus textos têm relação com a forma ensaística e suas possibilidades de aplicação.

Sobre a relação constante entre crítica e história, Candido afirma que toda expressão crítica orgânica parte de uma impressão inicial, que posteriormente dará lugar a um juízo, e o mesmo ocorre com a história; a personalidade do crítico e a sensibilidade do leitor se encontram nessa seara que valida a sua atuação como trabalho de pesquisa sério. A influência que

personalidade e sensibilidade exercem na atividade crítica têm origem nas reações que o contato com o texto literário provoca, como “[...] prazer, tristeza, constatação, serenidade, reprovação, simples interesse” (CANDIDO, 2000a, p. 32); essas sensações importam muito e compõem a visão particular do crítico sobre o material estudado. Dessa maneira, a intuição é apresentada pelo autor como um elemento primordial ao trabalho crítico verdadeiro, orgânico, que se assemelha a um moinho em seu trabalho lento, constante, processual. Sob esse ponto de vista, o crítico é um leitor em todas as esferas: realiza leituras de obras, da sociedade, do mundo.

Por outro lado, Candido ressalta que fazer crítica não pode se limitar ao ato de realizar leituras, uma vez que o crítico se esforça por compreender, interpretar e explicar aquilo que foi lido, realizando um trabalho analítico que faz a mediação entre o público e as obras. Nesse sentido, o autor diz existir um roteiro a ser seguido na atuação crítica, composto por um “elemento perceptivo inicial, um elemento intelectual médio, um elemento voluntário final” (CANDIDO, 2000a, p. 33), correspondentes ao momento da percepção, ao da compreensão e, finalmente, ao do julgamento.

Sempre com o objetivo de realizar uma crítica viva, Antonio Candido se distancia do formalismo, corrente que, para ele, reduzia a obra a meros problemas de linguagem, utilizando técnicas de investigação que não eram capazes de apreender o texto literário em sua totalidade, restritos a análises de figuras de linguagem e estilo que são muito bem vindas, mas não podem configurar critério único de estudo formal. Assim, foi nos séculos XIX e XX – e com a aproximação com a filosofia e a história – que nasceu a crítica como “disciplina viva” (CANDIDO, 2000a, p. 33).

Quanto aos elementos de compreensão da obra, Candido afirma que existem três níveis: o primeiro está relacionado a fatores sociais; o segundo, ao fator individual (o autor); e, o terceiro, relaciona-se ao próprio texto. É preciso ter em mente que a obra de arte configura um mundo autônomo, uma realidade própria, capaz de “plasmar elementos não-literários: impressões, paixões, ideias, fatos, acontecimentos, que são a matéria-prima do ato criador” (CANDIDO, 2000a, p. 34). Portanto, é mais relevante entender como se dá a expressão da realidade do que os fatos que foram expressos ali; assim, é possível apreciar a obra ainda que não se conheça ou compreenda o contexto de escrita. Segundo ele:

Se quisermos ver na obra o reflexo dos fatores iniciais, achando que ela vale na medida em que os representa, estaremos errados. O que interessa é averiguar até que ponto interferiram na elaboração do conteúdo humano da obra, dotado da realidade própria que acabamos de apontar. Na tarefa crítica há, portanto, uma delicada operação, consistente em distinguir o elemento

humano anterior à obra e o que, transfigurado pela técnica, representa nela o conteúdo, propriamente dito. (CANDIDO, 2000a, p. 36)

O objetivo último da crítica é possibilitar o entendimento da obra, sendo permitido utilizar quaisquer caminhos que possam levar o crítico a esse fim de acordo com sua necessidade. Como exemplo, Candido cita as informações biográficas sobre o autor, dizendo que são válidas caso sejam úteis, mas também são prescindíveis.

Finalizando a explicação do seu método crítico, Candido destaca alguns conceitos que são primordiais para a sua escrita, conferindo maior importância às noções de movimento e passagem que à divisão em períodos ou fases. Com essa atitude, existe a intenção de mostrar que as divisões estéticas correspondem a uma continuidade histórica na tomada de consciência literária. De maneira semelhante, o autor prefere o conceito de tema ao de geração, ressaltando que as gerações sucessivas retomam temáticas anteriores ao longo do tempo. Isso se conecta, ainda, ao conceito de influências, uma vez que os escritores estão vinculados uns aos outros formando uma continuidade que ajuda a construir cada momento artístico. Com essas noções em mente, observa-se que parte do trabalho do crítico é identificar a coerência da obra com o autor, o sistema, o período, a tradição e a herança envolvidos, levando em conta fatores internos e externos e tentando desenvolver um trabalho verdadeiramente orgânico, vivaz, tarefa desempenhada magistralmente por Antonio Candido.

Essa abordagem do método crítico, esmiuçada na introdução de *Formação da literatura brasileira* (2000), articula-se ao tom ensaístico do discurso empregado por Candido em toda a sua obra. Além disso, o respeito às contradições – e a sua valorização de maneira dialética – também é possibilitado pela forma ensaística. Nota-se que, por buscar um tom de conversação e por esforçar-se para se distanciar de um vocabulário professoral, toda a sua produção se aproxima da forma ensaio e permite que sua fala seja marcada pela organicidade que permeia seus escritos, característica importantíssima para que o movimento do processo estudado seja captado verdadeiramente, sem risco de rupturas na verdade essencial dos acontecimentos e sem cair em uma forma panfletária.

1.3.2. Pier Paolo Pasolini: ensaio como intervenção.

Passemos, agora, para o comentário acerca do estilo crítico desenvolvido por Pier Paolo Pasolini. Portador de uma voz lúcida no século XX, verdadeiramente humanista, Pasolini dedicou-se a pensar as contradições e particularidades da sociedade italiana do seu tempo,

assumindo riscos e lidando com as consequências de suas intervenções polêmicas. A sua luta contra o fascismo, em todas as suas formas, foi temática constante e definidora em seus estudos sobre a opressão cultural exercida pelo crescimento da sociedade de consumo na Itália e funcionará, neste estudo, como traço inicial que nos permitirá identificar a concepção de história do autor e qual ele percebia ser o seu papel como intelectual engajado.

Nossa intenção será identificar o método crítico desenvolvido por Pasolini a partir do caráter ensaístico de seus textos e da sua já mencionada luta contra o pensamento fascista, retomando textos do próprio autor e de estudiosos que se debruçaram sobre a sua obra para observar por meio de quais estratégias o ensaio pasoliniano consegue envolver o leitor, criar imagens fortes e transmitir ideias claras com um estilo que, diferentemente da discrição e da cortesia de Antonio Candido, passa pela exposição e pelo incômodo, característicos de sua atitude corsária, para alcançar uma firmeza semelhante àquela de Candido apesar de empregar técnicas diferentes.

O primeiro autor a ser aqui retomado é Alfonso Berardinelli. Em seu livro intitulado *Tra il libro e la vita*, ele apresenta ao leitor um Pasolini que, nos anos 1970, já era visto pelos italianos como um intelectual autor de alguns filmes escandalosos e polêmicos, saudosista de uma Itália pobre, pré-moderna e rural, anterior ao *boom* capitalista e tecnológico, da qual o povo não queria mais ouvir falar. Nos anos 60, por outro lado, Pasolini era visto como um diretor de sucesso, que viajava o mundo expondo sua visão nostálgica e sentimental da sociedade italiana e do partido comunista. Não havia nele, então, nenhuma vontade de se adequar, de pertencer, de ser moderno. Para o público, seu sucesso como escritor estava no passado. Contudo, na década de 70, este escritor do passado passa a discutir apaixonadamente o fim de uma cultura italiana tradicional e ousa publicar seus artigos em jornais de grande circulação, como o “Corriere della Sera”, o maior veículo impresso da burguesia nacional. Além disso, os seus textos não ficavam no campo da teoria, mas Pasolini se desnudava, se mostrava verdadeiramente nos textos, falava das suas desilusões pessoais e dos seus desesperos, como se fossem assunto do interesse de todos, escandalizando até mesmo os seus amigos (BERARDINELLI, 1990).

Berardinelli explica que os artigos costumavam causar reações irritadas, nervosas; ainda assim, Pasolini nunca tentou dissimular seus pontos de vista. Com o passar dos anos, foi criando seu estilo próprio, ao passo que convivia com a perseguição, a exclusão institucional e o recebimento de rótulos vistos como negativos por quem os atribuía: comunista, homossexual, poeta civil... Tudo isso contribuiu para a sua forma literária com tons de confissão pública,

defesa e acusação. Com o passar dos anos, Pasolini foi se transformando em uma figura fundamental do cenário cultural italiano, com a força política de suas metáforas e devido à contínua transformação intelectual de suas atividades. Foi assim que surgiu aos olhos de alguns como intelectual hipócrita e meramente retórico. Após sua morte controversa, o país teve uma reação que misturava admiração e o repúdio por sua personalidade.

Como exemplo de texto em que Pasolini emprega a autobiografia como recurso para se aproximar do leitor, vejamos o ensaio “Ignazio Buttitta: Io faccio il poeta”²¹. Colocando-se verdadeiramente dentro do texto, Pasolini reconhece que sente saudades da pobreza e não acha que ela seja um mal – mas ele destaca que se refere à pobreza, e não à miséria, e que ficaria feliz se as pessoas voltassem a ter no rosto sorrisos como antigamente, o antigo respeito pelos outros e por si próprios, o orgulho de ser o que a sua cultura “pobre” lhes ensinava. Tudo isso se relaciona à sua época de criança, quando vivia em um pequeno povoado e percebia que suas vivências eram mais autênticas por ainda não terem sido tocadas pela industrialização.

Reconhecendo o novo estado de coisas, Pasolini voltou a escrever em dialeto friulano, o que pode ser um sintoma do seu saudosismo, visto que ele não tinha carro quando escrevia em dialeto, não tinha dinheiro algum e andava de bicicleta até depois dos trinta anos. A impressão que ele tinha era de que o mundo do dialeto nunca se extinguiria ou isso aconteceria em um tempo tão longínquo que não seria uma preocupação. Por isso, para o autor, a perda do dialeto foi uma das tragédias vividas pela Itália nos últimos anos, uma das mais sérias perdas da realidade italiana – que nunca foi centralista, e sim excêntrica.

No ensaio, o crítico explica que a temática da perda do dialeto relacionada ao esvaziamento da cultura particular, que tanto o sensibiliza, está presente no poema “Língua e dialeto” de Ignazio Buttitta, que escreve em siciliano e é analisado por Pasolini. O crítico observa que o povo é sempre rico em sua essência, ainda que tudo lhe seja tirado, pois quem tem uma cultura própria é livre e rico em sua existência complexa. No mundo camponês, a tomada de consciência de classe surge com a crise de uma cultura ao ser abalada em sua condição econômica. Essa crise é uma mudança na avaliação do próprio modo de vida e dos próprios valores, como o fim do dialeto no cotidiano, como modo de ser. Este ensaio é interessante por evidenciar ao leitor a importância que a centralidade do homem tem na concepção de história de Pasolini e por deixar claro o seu empenho em chamar a atenção da população para aspectos culturais que estavam sob ataque, ainda que o povo não se desse conta

²¹ PASOLINI, P. P. **Scritti corsari**. Milão: Garzanti, 1993.

disso, com uma linguagem clara e criando imagens de uma Itália rural que se projetam na mente do interlocutor.

Sobre as características de sua prosa, podemos dizer que Pasolini é, ao mesmo tempo, autor e personagem dos seus escritos, o que se deve ao fato de vincular à sua imagem tudo o que escreve, sem preocupação de ocupar um determinado papel relacionado às instituições ou aos seus leitores: por não se preocupar em se encaixar, suas páginas mais autobiográficas são as mais impactantes. Conforme Berardinelli:

O seu amor pelos rapazes do povo e o seu amor pela poesia e pelos poetas são as suas únicas paixões autênticas. E os seus melhores livros são mesmo aqueles nos quais a sua inspiração e a sua cultura estão diretamente relacionados com as únicas figuras humanas que o obcecavam e o comoviam: os adolescentes e os escritores. Por isso creio que Pasolini tenha dado o melhor de si como diarista (sobretudo no conto juvenil publicado postumamente, *Atos impuros*) e como crítico literário (sobretudo nos artigos reunidos em *Descrições de descrições*).²² (BERARDINELLI, 1990, p. 155, tradução nossa)

Para o autor, os textos de Pasolini revelam sua paixão pela poesia e pelos poetas, interesses que guiaram sua produção desde o princípio. Por esse motivo, defende que seus melhores trabalhos são aqueles em que se debruça sobre o cotidiano e sobre obras literárias. Além disso, Berardinelli diz que os gêneros do discurso que prevalecem em toda a obra de Pasolini são o diário e a reportagem, autoanálise e descrições de ambientes. Essas formas elementares estão presentes em sua poesia, em seus ensaios, em seus romances e em todas as esferas da sua produção.

No que tange ao estilo, os textos pasolinianos têm como componentes característicos o uso de metáforas, a retórica trabalhada, abordando dilemas morais que vão de si mesmo e de sua vida ao público geral, de sorte que sua argumentação leva o leitor a se posicionar a favor ou contra ele. É por isso que Berardinelli define Pasolini como um dos poucos escritores italianos que, no pós-guerra, continuaram a lutar abertamente contra o próprio remorso, presente em cada página, de não estar à altura das virtudes cristãs e laicas. Esse aspecto é determinante para que sua obra não seja vista como “apenas” literária. Adicionalmente, o autor

²² “Il suo amore per i ragazzi del popolo e il suo amore per la poesia e per i poeti sono le sue sole passioni autentiche. E i suoi libri migliori sono proprio quelli in cui la sua ispirazione e la sua cultura hanno direttamente a che fare con le sole figure umane che lo ossessionavano e lo commuovevano: gli adolescenti e gli scrittori. Perciò credo che Pasolini abbia dato il meglio di sé come diarista (soprattutto nel racconto giovanile pubblicato postumo, *Atti impuri*) e come critico letterario (soprattutto negli articoli raccolti in *Descrizioni di descrizioni*)”. (BERARDINELLI, 1990, p. 155).

explica que o trabalho de Pasolini é uma defesa combativa e militante do valor puro da arte, da literatura em sua função pública.

Em *A paixão pelo real: Pasolini e a crítica literária* (1997), Maria Betânia Amoroso esforça-se por pautar características da crítica pasoliniana, as quais observou ao longo de seus estudos. Para a autora, Pasolini desconfia da confiança excessiva que críticos formalistas têm em suas opiniões, de modo que busca se distanciar do formalismo por não acreditar em um texto que seja absoluto, sem influências externas, fechado em si mesmo. Além disso, o crítico demonstra grande preocupação com a conexão entre a linguagem e a ontologia do ser social – já presente nos estudos marxistas. Amoroso percebe, ainda, uma possível aproximação entre as posições de Pasolini com o pensamento de Antonio Candido, para quem não é possível pensar o texto apenas em si mesmo, sendo necessário considerá-lo como resultado de um conjunto de fatores. Tais posicionamentos se justificam, pois ao considerar o ato crítico como uma explicação – da obra, da sociedade, da realidade –, pensar em um texto fechado em si mesmo torna-se uma abstração, uma incoerência; seria preciso, para o crítico, tentar entender a natureza das forças que se chocam, que estão em contradição na sociedade, definindo e compondo a obra literária: essa seria a crítica de arte que mais se distanciaria do idealismo formalista. Para alcançar esse objetivo, os estudos de Freud e Marx seriam determinantes para uma atividade crítica que apontasse o caminho da interpretação como método.

Outro ponto importante levantado por Maria Betânia Amoroso é que Pasolini claramente combate a ideia de uma possível hegemonia do sujeito ou da consciência do texto; apesar disso, também não concorda com uma hegemonia historicista. Para ele, assim como para Candido, a realidade não pode constituir mera inspiração ou fornecimento de matéria para o texto literário, de modo que o objetivo de sua crítica é entender como o fenômeno literário se constitui, qual seria a relação entre poesia e realidade e, portanto, o que seria a crítica verdadeira.

Diante de todas essas especificidades discursivas, Pasolini encontra no ensaio a forma que lhe permite levantar questionamentos a respeito de uma sociedade italiana que se perde com o avanço do neocapitalismo do pós-guerra, tornando-se pioneiro ao produzir uma crítica de cultura que leva em conta aspectos ontológicos e busca elevar a compreensão por meio de novas problematizações e novas interpretações. Nas palavras de Amoroso:

Há, portanto, marcas duplas nesse projeto: seu pensamento é romântico e crítico [...]. É romântico por investigar o processo criativo como força viva; é crítico por refletir sobre as condições de validade de seus julgamentos e também sobre os limites da validade. (AMOROSO, 1997, p. 52).

Para Pasolini, a crítica literária nada mais seria do que uma descrição de terceiro grau: considerando que a obra literária é uma descrição da realidade. A crítica seria, portanto, uma descrição de outra descrição – daí a origem do título de seu livro *Descrizioni di descrizioni*. Nesse sentido, a abordagem pasoliniana em seus textos é basicamente hermenêutica, uma vez que tem como base a interpretação de textos, situações e contextos, sempre realçando as contradições presentes nas obras literárias e, portanto, na própria sociedade.

A respeito do estilo de Pasolini, Amoroso observa uma característica muito singular: na apresentação dos seus ensaios, o crítico já anuncia a conclusão de sua análise em vez de guardá-la para o final (técnica mais comum entre os ensaístas). Isso ocorre porque tal técnica permite que o leitor seja atingido por seus argumentos de uma maneira mais impactante, quase explosiva, ficando preso ao restante do texto.

Descrizioni di descrizioni é uma publicação que reúne resenhas feitas para jornais na década de 1970, exemplo da verdadeira crítica literária militante pasoliniana. Segundo Maria Betânia Amoroso, na resenha da obra “Todo modo”, de Leonardo Sciascia, Pasolini faz um balanço de sua atividade como crítico literário e se pergunta o que é e como é feita a crítica. O próprio autor responde que se trata de uma questão antiga e que nem se aproximava da resolução, permanecendo um mistério para ele que se limitava a realizar as “descrições de descrições”. Outra característica marcante da referida obra é que se torna clara a tentativa realizada constantemente pelo crítico de evitar que seus leitores fizessem leituras ingênuas. Ora, se a realidade é, em si, contraditória, o papel da obra de arte – e, portanto, do intelectual engajado – passa pela enumeração dessas contradições, funcionando como mediação entre o homem e a sua condição social; Pasolini leva muito a sério essa visão.

Ainda sobre seu percurso crítico, Amoroso considera que os anos 50 e 60 correspondem ao período em que Pasolini fica famoso na cena cultural italiana por publicar em jornais e revistas como *Vie nuove* e *Il tempo*. Essa fase coincide com a publicação de *Passione e ideologia*, livro composto por textos longos e rigorosos, que buscam a definição de um novo quadro geral da história da literatura italiana. Nos anos 1970, tem início a fase corsária, marcada pelas publicações de *Scritti corsari* – artigos polemizando assuntos diversos da cultura italiana – e *Descrizioni di descrizioni*, volume composto por textos menores e incisivos, resenhas de romances, livros de poesia, revistas literárias, livros de antropologia, história das religiões, roteiros de cinema etc.

A respeito da produção ensaística de Pasolini e de suas características, é interessante retomar o livro *Pasolini: uno gnostico innamorato della realtà* (2002), escrito por Filippo La Porta. Para o autor, Pasolini foi o grande insuperável ensaísta italiano do século XX, mas sua vontade real seria executar bem todas as facetas das atividades intelectual e artística. O seu sucesso, ao escrever ensaios, devia-se, para La Porta, ao fato de que Pasolini se sentia verdadeiramente poeta, de modo que tinha a necessidade de analisar e interpretar a realidade dentro de si, ou seja, precisava argumentar e provar que suas teses eram verdadeiras dessa maneira: o crítico tinha, assim, uma maneira poética de enxergar a realidade. Além disso, ele encontrou um público que consumisse os seus ensaios ao escrever para os jornais “Vie nuove” e “Tempo Illustrato”, questão importante para o seu relacionamento com a sociedade italiana. Ambas as atividades, de poeta e de ensaísta, permitiam-se ocorrer mutuamente, uma amparando e possibilitando a outra, de sorte que o gênero empregado passava a ser menos importante do que o conteúdo presente em cada material.

Em suma, de acordo com La Porta (2002), o que Pasolini busca é uma conexão com o real que seja capaz de explicar ou ao menos evidenciar as contradições que estão sempre presentes na vida em sociedade. Tal atividade era feita de acordo com os instrumentos expressivos aos quais ele tivesse acesso, como ensaio, poemas, romances, pinturas, filmes etc. A isso se relaciona a sua extensa pesquisa sobre formas e possibilidades novas de expressão, movimento que o consolidou como o intelectual multifacetado que é.

No campo do ensaio, La Porta explica que, ao dizê-lo “ensaísta”, não está se referindo ao sentido acadêmico e especialista do termo, ao “formal essay” (LA PORTA, 2002, p. 36), mas o entende como um expoente do “personal essay” (LA PORTA, 2002, p. 36) da tradição moderna de Montaigne que se caracteriza pelo espírito herege, pela vocação ao diletantismo intelectual, pela presença de emoções e caráter autobiográfico das reflexões, quase íntimo, capaz de adaptar a língua continuamente de acordo com suas necessidades argumentativas. Essa diferenciação importa visto que, ao tentar escrever um ensaio verdadeiramente e submetê-lo à revista “Paragone”, o trabalho foi duramente criticado e teve muitos problemas formais apontados, quase que como uma maneira de deixar claro que Pasolini não pertencia - e não pertenceria - ao universo acadêmico (trata-se do artigo “La volontà di Dante a essere poeta”, publicado em “Empirismo eretico”). Esse é um dos indícios do não-pertencimento de Pasolini às instituições, às universidades e locais renomados para o saber - ele sempre se sentiu coagido por esses espaços, construindo sua relação negativa com as instituições.

La Porta aponta várias proximidades e analogias que podem ser observadas entre as atuações de ensaísta e de poeta, como a tendência a sintetizar os assuntos e um trato cuidadoso, até mesmo obsessivo, do estilo. Para o autor, a produção crítica (e ensaísta) de Pasolini está em todas as esferas de sua produção, passando por artigos, romances e até filmes. Cito: “Pasolini é ensaísta também quando aparentemente não o é. [...] É ensaísta sempre, quando escreve um artigo, um romance, uma carta, uma resenha, uma poesia, até mesmo quando faz um filme.”²³ (LA PORTA, 2002, p.38, tradução nossa). Outra característica que se aplica às obras pasolinianas é que o autor se dirige de maneira íntima e sincera aos seus interlocutores, obtendo como resultado aquele mesmo tom de conversa já mencionado a respeito da produção de Antonio Candido, sendo a vontade de alcançar seu público sem cair em jargões técnicos um ponto em comum no que tange ao estilo dos dois críticos. Pasolini, em seus 35 anos de produção intelectual, permitiu que suas ideias fossem amadurecendo e se tornando reflexões acerca da política italiana, do seu modelo e impactos culturais, sociais e econômicos.

Diante de tudo isso, é natural concluir que a grandiosidade da obra crítica de Pier Paolo Pasolini não se deve apenas ao conteúdo de seus textos, mas também à sua relação com a forma escolhida. Os artigos de Pasolini entregam ao leitor um material de formato e estilo discursivo notáveis, tanto por aspectos formais possibilitados pela escolha do ensaio como meio de expressão quanto por se tratar de um texto – literário – que também se propõe a pensar questões políticas, sociais e culturais, como é característico daquelas grandes obras literárias, verdadeiramente realistas, que são capazes de evidenciar as contradições do mundo. Além disso, é possível perceber no autor um interesse por uma construção de um percurso intelectual coerente com a sua trajetória.

Mais do que um teórico, Pasolini preferia ser visto como um escritor. Um exemplo do seu estilo que se afasta da mera exposição teórica é o texto intitulado “Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo”, em que o crítico começa se perguntando o que seria a cultura de uma nação. Para alguns, seria a cultura dos professores, dos cientistas, dos políticos - a cultura da *intelligentsia*. Mas ele nega que seja isso. Também não é, para o autor, a cultura das classes dominantes imposta para a classe dominada ou a cultura popular dos operários e dos camponeses; para ele, a cultura da nação corresponde à média de todas as culturas de classe.

²³ “Pasolini è saggista anche quando apparentemente non lo è. [...] Saggista lo è sempre, quando scrive un articolo, un romanzo, una lettera, una recensione, una poesia, perfino quando fa un film. (LA PORTA, 2002, p. 38).

Por séculos, as culturas eram diferenciáveis e reconhecíveis, mas a padronização do novo Poder²⁴ eliminou as diferenças.

Pasolini afirma que o novo Poder tem como objetivos máximos produzir e consumir – são as premissas do “desenvolvimento”. Funcionando sob essa lógica e por ser resultado de uma mutação da classe dominante, esse poder representa uma nova forma de fascismo total. Para justificar seu posicionamento, o crítico explica que é um semiólogo, um daqueles intelectuais que observam a aparência das pessoas e os seus comportamentos sob a ótica da semiologia. Pasolini explica como eles atuam:

Sabem que a cultura produz códigos; que os códigos produzem o comportamento; que o comportamento é uma linguagem; e que, em um momento histórico no qual a linguagem verbal é toda convencional e esterilizada (tecnicizada), a linguagem do comportamento (físico e mimético) assume uma importância decisiva”²⁵ (PASOLINI, 1993, p. 47, tradução nossa).

Nesse sentido, o autor afirma que a linguagem da Itália se exprime pelo comportamento somado a alguma linguagem verbal. Dessa maneira, é possível observar a mutação antropológica dos italianos e a sua adesão ao modelo único proposto pelo Poder do consumo. Pasolini salienta que não seria mais possível distinguir por características físicas um operário de um universitário, ou um fascista de um antifascista, como era possível anteriormente, e retoma momentos complexos da vida italiana ao afirmar que a polícia e o governo não fizeram nada para que os ataques fascistas de Milão e Brescia²⁶ não acontecessem. Aqui, ele vai além e assume parte da culpa ao dizer que os progressistas, antifascistas, homens de esquerda também não fizeram nada que impedisse que os “Massacres de Estado” se tornassem um lugar comum e nem se esforçaram para impedir os fascistas de existirem, limitando-se à indignação distante e à condenação. Nenhum diálogo foi travado com jovens fascistas para tentar mudar seu pensamento, eles foram aceitos como um mal inevitável e a desculpa usada é que não se podia reconhecê-los: o velho fascismo distinguia, o novo fascismo não distingue mais, uma vez que tem o propósito de reorganizar e padronizar o mundo irreversivelmente.

²⁴ Pasolini escreve “Poder”, com letra maiúscula, por não reconhecer exatamente a origem desse novo poder, que não é a Igreja, o Vaticano, as Forças Armadas ou mesmo a grande indústria. Segundo ele, é algo mais total e transnacional.

²⁵ “Sanno che la cultura produce dei codici; che i codici producono il comportamento; che il comportamento è un linguaggio; e che in un momento storico in cui il linguaggio verbale è tutto convenzionale e sterilizzato (tecnicizzato) il linguaggio del comportamento (físico e mimico) assume una decisiva importanza” (PASOLINI, 1993, p. 47)

²⁶ Os ataques fascistas de Milão e Brescia aconteceram, respectivamente, em 1969 e em 1974, e deixaram muitas vítimas.

Cláudia Tavares Alves (2015), em sua dissertação de mestrado, chama a atenção para o fato de que Pasolini faz questão de se afirmar um escritor, um “homem que encontra no ato de pensar o melhor de si” (ALVES, 2015, p. 33), distanciando-se das alcunhas de teórico ou político; essa posição – de escritor – permite-lhe errar em alguns julgamentos e em algumas proposições, mudar de ideia, rever seus atos e se retratar, quando necessário, por suas falas. Dizer-se escritor e distanciar-se da posição de teórico e político era vantajoso para um intelectual de esquerda, marxista, que tinha uma relação complexa com as instituições, assim como o era escrever em meios de comunicação de massa: era a partir desse ponto que suas ideias alcançavam o povo italiano, seu público-alvo.

Alves (2015) também destaca a importância da década de 1960 para a produção ensaística pasoliniana, pois este corresponde ao período em que Pasolini se tornou colaborador da revista *Vie nuove*, na qual mantinha a coluna *Dialoghi com Pasolini*, que propunha que debates e discussões fossem mantidos com leitores e com outros textos, possibilitando a intertextualidade em cada publicação. Sobre essa produção, Alves centraliza a importância da temática da polarização entre jovens do sul e do norte da Itália: isso o encaminha para os escritos políticos corsários, caracterizados por serem textos curtos, com tom informal. Outras temáticas recorrentes em sua coluna na *Vie nuove* foram literatura, cinema, política, cotidiano, conselhos, orientações, sugestões de leitura. Apesar do esforço para dialogar com seus interlocutores, nem sempre as respostas de Pasolini tinham os mesmos tons amigáveis.

A presença da burguesia como matéria fundamental para a crítica aos problemas da Itália passa a se tornar constante nos escritos pasolinianos. De acordo com Alves (2015), a certa altura, a temática da polarização sul e norte, tão importante para o viés político de seus textos, é substituída pela crítica à padronização cultural provocada pelo avanço do neocapitalismo naquele cenário; a crítica ao modelo burguês, desse modo, é intensificada. Analisando a crise à qual chegou a sociedade italiana após a guerra, Pasolini percebe que o próprio marxismo, ideologia tão importante para o seu percurso crítico, também estava em crise por estar em voga um marxismo vulgar; o crítico defende, então, que os intelectuais marxistas repensem suas práxis que não faziam justiça ao verdadeiro pensamento de Marx. Pasolini se questiona, ainda, a respeito do papel do intelectual naquele cenário; para ele, era urgente que fossem criados os fundamentos de uma nova metodologia crítica, ciente de que, no cenário de neocapitalismo, não seria tão simples propor um neocomunismo.

Após encerrar a coluna *Dialoghi com Pasolini*, o crítico empenha-se em encontrar novos recursos para falar sobre a realidade italiana, passando a criar materiais para o cinema, ensaios,

prossequindo com sua produção poética etc. Uma nova oportunidade de escrever para um veículo de comunicação em massa surge; Alves (2015) explica que *Il Caos* é a coluna seguinte, publicada no jornal *Tempo*, em que Pasolini tem mais liberdade para selecionar os temas sobre os quais deseja falar. Ali, logo no início, o autor já deixa claro que usará um tom mais violento para se referir à burguesia, sempre refletindo sobre o papel de oposição da esquerda, sobre a solidão do intelectual e fazendo críticas ao movimento estudantil desorganizado.

Em seu artigo intitulado “O jornalismo corsário de Pier Paolo Pasolini nos anos 1970”, Cláudia Tavares Alves diz que, ao começar a escrever para o *Corriere della Sera*, em 1973, Pasolini já era um intelectual conhecido na Itália por suas intervenções políticas, de sorte que foi uma surpresa para o público o fato de ele passar a colaborar em um jornal tão tradicional. Um biógrafo de Pasolini, Barth David Schwartz, contou que o jornal estava procurando uma renovação em seu conteúdo quando a herdeira de um vice-diretor conheceu Pasolini, durante as gravações do filme *Il fiore delle mille e una notte*. (ALVES, 2016b). Assim, começar a escrever no “Corriere” permitiu que as ideias de Pasolini circulassem mais e os debates entre escritores/intelectuais, comuns nos jornais italianos, passassem a contar com sua participação. Conforme já mencionamos aqui, esse diálogo com outros intelectuais na mídia impressa também ocorre com a produção de Antonio Candido, configurando mais um ponto em comum no que tange ao papel do intelectual militante.

Acredita-se que Pasolini tenha aceitado o convite para escrever ao *Corriere della Sera* por se tratar de um periódico de grande alcance para divulgar ainda mais as suas ideias para o público de massa: “Na impossibilidade de combater os meios de comunicação capitalistas, resta utilizá-los para combater seus próprios ideais” (ALVES, 2016b, p. 71). Nesse sentido, o objetivo maior era que o saber fosse democratizado para a população, configurando uma utilização estratégica das ferramentas capitalistas, além de se estabelecer como um formador de opinião. Os artigos publicados naquele contexto foram, posteriormente, selecionados pelo próprio autor e publicados como *Scritti corsari*, título também escolhido por Pasolini, permitindo que aquelas intervenções não se perdessem ficando restritas ao jornal. Em sua “Nota introduttiva” a *Scritti corsari*, o autor explica que, por se tratar de artigos soltos, a reconstrução organizada cabe ao leitor; ele deve juntar os fragmentos de uma obra dispersa e incompleta, organizar os momentos contraditórios buscando a unidade substancial.

A respeito do vocábulo “corsário”, Alves afirma que os dicionários italianos trazem significados variados:

Sua origem está no verbo latino “currere” e no substantivo “cursus-us”, que por extensão significa viagem pelo mar. Por conseguinte, o primeiro significado moderno do termo, e também o mais recorrente, faz referência aos navios corsários, os quais ficaram conhecidos por ser um tipo de pirataria oficial, isto é, as embarcações corsárias eram autorizadas pelo governo de sua nação a atacar e assaltar navios inimigos, praticando dessa forma a guerra de corsa. Diferencia-se de um pirata justamente por ser autorizado pelo Estado, ou seja, é um tipo de crime legalizado. (ALVES, 2016b, p. 73).

A definição apresentada por Alves é importante por dar conta da dimensão política dos textos pasolinianos da década de 1970. Ser um intelectual corsário, para Pasolini, está relacionado a essa noção de “crime legalizado”, uma vez que o crítico se utiliza de meios consolidados da sociedade de consumo neocapitalista para criticá-la, atacá-la pelo lado de dentro, ou seja, problematiza a cultura de massa enquanto faz parte dela. Alves (2016b) apresenta ainda outra definição relevante, a saber: “anticonformista” e “sem escrúpulos” em *Il dizionario della lingua italiana*. A autora também destaca a visão de Marco Antonio Bazzocchi, para o qual os ensaios são corsários “pela sua natureza fora da lei, rápida, incisiva”²⁷ (BAZZOCCHI, 1998 apud ALVES, 2016b, p. 75, tradução nossa). Além disso, é interessante notar que Pasolini age em conformidade com suas crenças, com a sua visão de realidade e com o seu compromisso com o esclarecimento político das massas, tudo inspirado pela sua observação da situação italiana em que vivia.

Observa-se, portanto, que Pasolini utilizou a máquina da indústria cultural e se consolidou como um crítico formador de opinião, visto que a estratégia de usar os jornais como veículo para atingir a população é uma maneira de usar o modelo consumista para lutar contra ele. Contudo, analisando os ensaios do período, nota-se que a característica de diálogo – antes tão presente nos textos de *Vie nuove* e *Il Caos* – é cada vez mais substituída pelo monólogo. Isso se relaciona, ainda assim, ao gênero ensaístico, pois, conforme já mencionamos neste trabalho, a forma do ensaio permite que o autor discorra sobre temas variados e exponha os seus pensamentos a respeito do assunto, aproximando-se da fala. Tais atributos mostram o estilo ensaístico do autor, um ensaio político e pessoal, que se estrutura conforme o fluxo de pensamentos de Pasolini, em ritmo particular, singular.

Cláudia Tavares Alves (2015) aponta para uma incompletude da obra pasoliniana e para a importância de que o leitor preencha as lacunas. De acordo com ela, Pasolini, por meio de seus escritos, constrói uma “sociedade culturalmente neototalitária” (ALVES, 2015, p. 74), fascista, fruto das imposições do centro sobre a periferia, reduzindo-as e impondo a elas seus

²⁷ “per la sua natura fuorilegge, rapida, incisiva” (BAZZOCCHI, 1998 apud ALVES, 2016b, p. 75)

valores culturais e políticos. Como consequência desse processo, a cultura das periferias deixa de ser reconhecida, sendo apenas suportada e devendo permanecer marginalizada; a única expressão cultural aceitável passa a ser aquela legitimada pela televisão e por outros meios de comunicação vinculados ao neocapitalismo. Nesse cenário, a produção ensaística de Pasolini torna-se uma forma de combate, cujo alcance é ampliado pela possibilidade de publicar em um jornal de ampla circulação como *Corriere della Sera*.

Para Alves, os textos publicados em periódicos têm como principal diretriz desvendar a “revolução antropológica”, conforme termo criado pelo próprio autor e que “[...] designa o contexto de mutação dos valores existentes na Itália em vários âmbitos” (ALVES, 2015, p. 80). Tais mutações afetaram valores antigos, enraizados na cultura popular italiana, como a tradição católica que, para Pasolini, é substituída pelo prazer de consumir. Seguindo esse raciocínio, o crítico condena o “genocídio cultural”, a padronização imposta violentamente pelo modelo econômico neocapitalista ao exterminar a cultura campestre, suprimindo a variedade cultural.

Por todos esses motivos, é possível afirmar que Pasolini foi um homem do seu tempo em todos os sentidos, um pensador profundamente vinculado à sua realidade, a qual o afetava sobremaneira. O crítico criou o conceito de “fascismo da sociedade de consumo”, o qual seria o verdadeiro fascismo, imposto pela burguesia à sociedade italiana e muito mais violento do que o anterior por ser capaz de adentrar casas e consciências silenciosamente, por meio do vazio cultural gerado pelo modelo burguês. Compreende-se, portanto, as temáticas características do seu “corsarismo”: a denúncia das consequências sociais, culturais, econômicas, políticas e religiosas provocadas pelo consumismo neocapitalista. Conforme o autor:

O fascismo, eu gostaria de repetir, não foi substancialmente responsável nem ao menos por arranhar a alma do povo italiano; o novo fascismo, através de seus novos meios de comunicação e de informação (especialmente a televisão) não apenas a arranhou, como a lacerou, a violentou, a sujou para sempre... (PASOLINI, 2001, apud ALVES, 2016a, p. 33).

Para o crítico, a mutação na consciência dos indivíduos consegue ser mais violenta do que a violência física do fascismo da guerra. Além do que ele chama de neofascismo, ponto central de suas intervenções, Pasolini aborda a misantropia como parte da sua crítica, apresentando uma visão negativa dos comportamentos que fazem do homem um ser social.

Michel Lahud, no livro *A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini* (1993), relata observar uma mudança na estratégia argumentativa de Pasolini nos anos 1970, causada

pelo aumento da mentalidade de consumo; a partir desse momento, seu discurso assume um “tom permanentemente grave e amargurado do mais absoluto desespero” (LAHUD, 1993, p. 106). A consequência direta dessa alteração é que os textos passam a configurar um ataque direto às diversas manifestações do verdadeiro fascismo do pós-guerra, dedicando-se a identificar e denunciar os mecanismos dessa nova forma de dominação fascista.

Um ensaio que nos mostra bem como se dá a identificação e a denúncia dos mecanismos de dominação fascista e de aculturação nacional na obra pasoliniana é “Análise linguística di uno slogan”, em que o autor afirma que a linguagem empresarial tem como principais características ser técnica, pragmática e rigidamente comunicativa. A exceção seria a linguagem da propaganda, do *slogan*, que deve ser expressivo o suficiente para funcionar e convencer. No entanto, segundo ele, há uma expressividade falsa, uma vez que ela é estereotipada e rígida, fato que a torna exatamente o oposto de expressiva; essa linguagem representa a vida linguística em um futuro do mundo sem expressão, padronizado e aculturado.

Para Pasolini, antever um cenário de final dos tempos é um ato de desespero característico de pessoas que, como ele, amam o mundo anterior em que viveram e percebem que ele está se desfazendo, se perdendo. Como exemplo, ele retoma o caso dos *jeans Jesus*²⁸: um fato novo ao qual reagiram mal alguns conservadores. Em cenários de revolta humanista, a Igreja podia intervir e reprimir, “contradizendo brutalmente uma certa vontade formalmente democrática e liberal do poder estatal”²⁹(PASOLINI, 1993, p. 13, tradução nossa). De acordo com o crítico, o pacto entre a burguesia e a Igreja é o mais escandaloso exemplo de que a burguesia é o contrário da religião. Isso explica por que, para a igreja, o fascismo era menos diabólico do que a democracia. A burguesia era vista como um espírito que cresceria para tomar o lugar da Igreja ao fornecer aos homens uma nova visão única e total da vida.

Como mudança determinante, Pasolini afirma que, em um cenário no qual se exige dos consumidores um espírito pragmático e hedonista visando à realização do ciclo do consumo, não há mais espaço para a religião e para a igreja. Por isso, o caso dos *jeans Jesus* mostra que aqueles limites anteriores foram superados, pois é a prova de que a nova lógica do mercado reduz a igreja à sua pouca representatividade naquela conjuntura – é a evidência de que há uma mutação de valores ocorrendo.

²⁸ Trata-se de uma campanha publicitária composta por foto de Oliviero Toscani e slogan de Michael Goettsche e Emanuele Pirella, com os dizeres: “Chi mi ama mi segua” (ou “quem me ama me segue”, em tradução literal). O texto é uma referência à citação bíblica: “Se alguém quiser vir após mim, renuncie-se a si mesmo, tome sobre si a sua cruz, e siga-me” (Mateus 16:24).

²⁹ “contraddicendo brutalmente una certa volontà formalmente democratica e liberale del potere statale” (PASOLINI, 1993, p. 13).

A escolha que Pasolini faz de analisar um slogan popular em seu país e que causou desconforto com um outro poder – não tão influente quanto o capital, de acordo com o crítico, mas ainda assim relevante – é uma maneira de mostrar ao leitor que a crítica funciona como ferramenta não apenas de obras artísticas, mas da realidade social como um todo. Retomando a propaganda polêmica por meio de frases objetivas e acessíveis, Pasolini envolve o leitor em sua argumentação e desvenda imagens que talvez não fossem claras para a população: por exemplo, como os novos tempos deixaram a Igreja de lado e a lógica mercadológica se sobrepõe a quaisquer outros valores que poderiam ter predominado anteriormente. Essa escolha também evidencia a sua posição política à esquerda, de quem reconhece a centralidade humana na história e consegue identificar valores que tentam suprimi-la em contexto de dominação fascista.

Voltando ao papel intelectual de Pasolini, Alves (2016) afirma que o autor, em toda a sua produção crítica³⁰, tenta se livrar do peso de ser uma figura pública que julga a sua realidade exterior, recusando comportar-se com o decoro que seria esperado dessa posição, o que pode ter relação com a sua repulsa pelas instituições. Pasolini tinha a clara intenção de polemizar, de incomodar, conforme se observa na seguinte citação, publicada por Michel Lahud: “Se um fazedor de versos, de romances, de filmes encontrar solidariedade, conivência ou compreensão na sociedade em que atua, não se trata de um autor. Um autor não pode deixar de ser um estranho numa terra hostil” (PASOLINI apud LAHUD, 1993, p. 137). Depreende-se daí que a função de intelectual, para Pasolini, tem como característica inerente contestar estruturas e aspectos sociais negativos, ou seja, contestar a própria realidade com as ferramentas que estiverem ao seu alcance como forma de militância e intervenção política. Nesse sentido, é possível afirmar que os textos críticos de Pasolini têm a intenção de despertar a reflexão em seus leitores, ainda que isso seja visto como incômodo por parte da população. Essa noção se aproxima daquilo que, conforme vimos, Candido diz ser o papel do crítico e do intelectual: lutar contra o pensamento estanque, reacionário.

Espera-se ter sido possível demonstrar que a forma ensaio é singular por seu caráter mutável, flexível, que é mais maleável à apreensão da realidade à sua volta e para traduzi-la em discurso, permitindo que as estratégias de escrita e argumentação sejam sempre revistas e reestruturadas. Além disso, os dois críticos aqui estudados estiveram preocupados em pautar a sua atuação pela crítica ao comportamento social nocivo, empenhados em denunciar problemas

³⁰ Um panorama sobre a crítica literária italiana será apresentado no capítulo 3, com o objetivo de situar para o leitor a produção crítica pasoliniana e seu lugar na referida tradição que foi marcada por nomes como De Sanctis, Croce, Gramsci, entre outros.

que diagnosticavam em seu cotidiano. Pier Paolo Pasolini, apesar de coagido pelas instituições, fez de suas intervenções a expressão pura de seu pensamento, dando alcance político às suas reflexões; Antonio Candido empenhou-se em utilizar sua posição de intelectual institucionalmente respeitado para denunciar e combater formas de pensamento estanque, sempre tentando incentivar a problematização social e a visão crítica. Em ambos os casos, a escolha do ensaio como forma foi decisiva para que os resultados fossem alcançados.

CAPÍTULO 2

2.1 O intelectual, a literatura e a vida nacional

A conexão entre literatura e vida nacional não costuma ser facilmente apreendida. Quando falamos de arte, é preciso falar também de mediação: no mundo real, a percepção da realidade é imediata; na arte, que cria o seu mundo próprio e completo, a mediação é necessária para que seja alcançada a compreensão, pois a arte corresponde a uma atividade e a uma forma de realização da essência humana. Contudo, nas sociedades modernas – e com a expansão do sistema capitalista de produção – os indivíduos se veem apartados de sua essência, de sua humanidade, e não são capazes de entender as contradições que enformam a realidade. Esta alienação torna-os incapazes de perceber a humanidade segundo as leis da beleza, sendo necessária a mediação artística para que ela seja novamente captada.

Ao compreendermos a realidade como algo que existe independentemente da consciência e que é composto pelas conexões que são feitas em sociedade, o papel da arte como mediadora torna-se ainda mais claro, pois ela possibilita que essas conexões sejam apreendidas pelos indivíduos. É importante observar que a arte não aniquila a imediatez, mas age captando as conexões existentes entre os fenômenos até então invisíveis para as pessoas – isso é possibilitado pela linguagem poética, que é capaz de suplantar o alcance da linguagem comum. Nesse sentido, é preciso reconhecer que a capacidade de revelação de conexões e contradições da realidade para quem não consegue percebê-las tem uma forte dimensão política e é sabido que toda obra de arte configura uma tomada de partido. Entretanto, seguindo para além dos partidos políticos como estamos acostumados a pensar, este é o partido da humanidade como um todo.

Voltando para a questão da mediação, é preciso entender que não é apenas a obra de arte que tem o poder de fazer mediações entre a realidade e os indivíduos; o elemento mediador pode ser um coletivo, um grupo, uma classe social, uma nação... ou, conforme veremos mais adiante, um intelectual e sua atividade crítica. No entanto, há momentos em que a arte – ou, para nós, a obra literária – não consegue fazer o papel mediador devido à segregação intelectual que é fruto do capitalismo na sociedade estruturada em classes. Nessas situações, a figura do crítico literário surge como exemplo do papel do intelectual como mediador entre literatura e vida nacional, enquanto sua atuação, a intervenção crítica sobre a sociedade, aparece como uma forma de alcançar outros estratos da sociedade e fazer mediações para indivíduos que não seriam alcançados pela obra em si.

No artigo *O escritor e o crítico* (2010), György Lukács explica que, no curso da decadência do capitalismo, foram se modificando o tipo de escritor e de crítico mais comuns, assim como as relações entre eles. A principal razão para esta mudança foi a divisão capitalista do trabalho, a qual limitou a atuação dos profissionais e transformou-os em especialistas, impedindo que seu foco estivesse na universalidade de questões humanas, conflitos sociais e políticos. Assim, com a divisão do trabalho em campos restritos, a literatura passou a ser vista como um fim em si mesma, com uma autonomia que deixa de ser relativa e se torna absoluta, deixando os grandes problemas da evolução humana em segundo plano. Esse movimento demonstra “a hostilidade à arte, que é própria da realidade capitalista” (LUKÁCS, 2010, p. 232).

Nesse cenário, Lukács (2010) afirma que o resenhista profissional – que escreve resenhas para revistas – torna-se uma figura comum, mas não se confunde com os críticos verdadeiros por não ver o exercício crítico como uma vocação íntima, mas como uma fonte de renda. O motivo para esse processo é o nivelamento, em todas as esferas, provocado pelo desenvolvimento capitalista, o qual também alcançou a crítica ao passo que, quando o capital descobriu que arte e opiniões contrárias a ele também poderiam ser lucrativas, passou a apoiar financeiramente os autores que as emitiam, por mais ambíguo que isso fosse.

Apesar desse nivelamento provocado pelo capitalismo, sempre existiram “críticos corajosos, cultos e incorruptíveis” (LUKÁCS, 2010, p. 236) dispostos a desenvolver um trabalho sério, por exemplo, em revistas voltadas a um público intelectual e que permitiam a livre expressão de ideias sobre arte, literatura e sociedade, sempre fomentando debates em que são vistas as verdadeiras convicções estéticas de seus autores. Candido e Pasolini, além das publicações em grandes periódicos, também participaram de revistas menores formadas por colegas e nas quais podiam seguir suas convicções, cientes da necessária responsabilidade com o público leitor. Já nas revistas e veículos controlados pelo capital, para Lukács (2010), em geral, a liberdade relativa de expressão dos críticos era definida de acordo com a limitação ao conteúdo puramente estético das obras analisadas. Assim, só era possível manter tais publicações caso as obras de arte fossem consideradas isoladas da sociedade e dos conflitos sociais do período. Nesse caso, Candido e Pasolini diferenciam-se do resenhista profissional – limitados às motivações financeiras – a que se refere Lukács, uma vez que sempre se preocuparam em vincular seus textos à sociedade, independentemente de tratarem de obras literárias ou da conjuntura política.

Segundo Lukács, alguns elementos poderiam explicar a ausência de historicismo na crítica do final da década de 1940:

A interpretação teórica dos fenômenos literários que parte da própria literatura, das correntes de desenvolvimento que lhe são imanentes, da influência exercida por escritores singulares, por obras, tendências etc. sobre outros escritores; a investigação dos temas, dos motivos e das expressões literárias como se estas se movessem e evoluíssem num plano de autonomia; a análise das circunstâncias biográficas e das peculiaridades pessoais do processo de criação literária, bem como dos “modelos” imediatos desta, considerados como a verdadeira chave do aprofundamento dos problemas literários – estas e outras tendências não são mais do que indícios de que teóricos e historiadores da literatura perderam o contato com a vida social do povo. (LUKÁCS, 2010 p. 238)

Para o autor, o maior erro que poderia ser cometido por uma certa crítica seria privar-se do historicismo, pois isso levaria o intelectual a ver “o conteúdo político e o valor estético” (LUKÁCS, 2010, p. 241) como duas coisas separadas, tendo como resultado dois extremos: a avaliação totalmente focada na conjuntura política ou o julgamento meramente estético do material, sem alcançar um meio termo dialético e verdadeiro.

De acordo com o ponto de vista de Lukács, Antonio Candido e Pier Paolo Pasolini estariam entre aqueles críticos verdadeiros que enxergam o exercício da crítica como uma vocação sincera apesar de sofrerem pressões variadas. Ao escrever para o jornal italiano *Corriere della Sera*, por exemplo, Pasolini torna-se um ótimo exemplo para a referida situação de ambiguidade em que grandes mídias capitalistas abrem espaço de fala para autores com opiniões contrárias ao que geralmente era publicado. Contudo, percebemos que é complicado falar em “vocação íntima e sincera” para o exercício da crítica. Quando nos referimos a uma atividade que pode ser simultaneamente vocação e fonte de renda, é preciso ter em mente que existe uma dimensão histórica para isso, não se tratando apenas de uma questão de vontade ou de moral.

De acordo com Edward Said, em *Representações do intelectual* (2005), uma das tarefas do intelectual seria o esforço para vencer estereótipos e ultrapassar categorias que restringem a comunicação e o pensamento humano. Por esse motivo, o intelectual verdadeiro se empenha para divulgar a verdade a respeito da opressão e da miséria, cumprindo o papel de denunciar ações duvidosas e combater privilégios independentemente de filiações partidárias ou origens sociais. Nas palavras do autor:

Todos nós vivemos numa sociedade e somos membros de uma nacionalidade com sua própria língua, tradição e situação histórica. Até que ponto os intelectuais são servos dessa realidade, até que ponto são seus inimigos? A mesma coisa acontece com a relação dos intelectuais com as instituições (academia, Igreja, entidade profissional) e com os poderes de um modo geral,

os quais, na nossa época, copiaram a intelectualidade em grau extraordinariamente alto. (SAID, 2005, p. 15).

Todo intelectual está inserido em um contexto social e histórico, de modo que falar sobre uma verdadeira vocação para o exercício crítico deve levar em consideração todos esses aspectos. Said chama a atenção para a questão da especialização – também abordada por Lukács – afirmando que, para o italiano, havia no século XX uma tendência entre os intelectuais no sentido de não mais se dirigirem a um público vasto, mas a outros especialistas. Isso, contudo, não afetaria o seu papel público na sociedade moderna, pois ele deveria expor suas ideias por acreditar nelas, objetivando que outros também pudessem assimilar aqueles posicionamentos e pontos de vista. Relacionando isso à necessidade de causar desconforto ao público, ser do contra ou causar embaraço, também destacada por Said, percebemos que o autor vê a vocação intelectual como uma condição que mantém um estado de alerta constante contra mentiras e tentativas de manipulação; esses aspectos acabam atrapalhando a popularidade do intelectual.

A problemática da crítica como fonte de renda volta a aparecer quando Said questiona se seria possível falar em um intelectual totalmente independente, autônomo, desvinculado financeiramente de organizações e empresas; nesse cenário, questiona-se o que é mais importante considerar: a individualidade do crítico ou a sua filiação ao avaliar seu trabalho. Ele responde que não devemos considerar “vendidos” aqueles intelectuais que se vinculam a um jornal ou universidade, pois: “Todo ser humano é limitado por uma sociedade. [...] espera-se que o intelectual seja ouvido e que, na prática, deva suscitar debate e, se possível, controvérsia. As alternativas, porém, não são aquiescência total ou rebeldia total” (SAID, 2005, p. 75).

Espera-se ser possível demonstrar, neste trabalho, que Pier Paolo Pasolini e Antonio Candido têm em comum a capacidade de conciliar os aspectos político e estético da análise literária em seus textos críticos – até mesmo quando seus escritos não têm a literatura como ponto de partida – e que representam casos de crítica orgânica e honesta mesmo em cenários capitalistas e desanimadores, o que se deve ao engajamento e ao envolvimento que ambos tiveram com suas sociedades e tempo presente.

Já comentamos neste estudo a importância da mídia impressa para a crítica literária do século XX, o que se relaciona, entre outros fatores, ao alcance desse tipo de publicação em que intelectuais e estudiosos alimentavam colunas com textos que iam além da análise formal das obras literárias e que correspondiam a verdadeiros panoramas da situação política nacional e internacional. Nesse contexto, as produções críticas de Antonio Candido e de Pier Paolo Pasolini revelavam e debatiam problemas, contradições e circunstâncias enfrentadas pelas

sociedades brasileira e italiana, sempre garantindo que a intervenção social estivesse ligada às questões e às produções literárias com o objetivo de interpretar a sociedade.

No que tange ao campo de atuação de cada intelectual, algumas diferenças importantes são observadas. Antonio Candido, conforme já exposto aqui, foi um professor universitário e todo o seu percurso crítico ocorreu enquanto ele estava vinculado a alguma instituição de ensino importante no cenário brasileiro. Assim, sua produção crítica reflete essa institucionalidade até mesmo em ensaios publicados pela mídia impressa e por outros meios de comunicação. Quanto a Pasolini, devido ao fato de ter sido continuamente perseguido pelas instituições – as quais faziam questão de deixar claro o seu não pertencimento – e por ter sempre a intenção de esclarecer e dialogar com as massas, recorre aos meios de comunicação (como os jornais) e faz daqueles espaços o terreno de sua luta contra o fascismo. Nesse sentido, os dois fizeram uso do modelo de ensaio jornalístico para desempenhar seus papéis na luta contra o pensamento reacionário e contra o avanço da mentalidade capitalista da sociedade de consumo, esforçando-se por combater o fato de que as massas não tinham acesso ao saber acadêmico.

Para observar como a atuação intelectual dos autores se relaciona à vida nacional, foram eleitos como *corpus* de análise escritos retirados de *Textos de Intervenção* (2002), de Antonio Candido, e de *Scritti corsari* (1993), de Pier Paolo Pasolini. A princípio, nota-se que ambos os volumes correspondem a coletâneas de textos publicados em outros veículos, como jornais, folhetos políticos e discursos proferidos em eventos. Contudo, ao contrário do que ocorre em *Textos de Intervenção*, que foi organizado por Vinícius Dantas e é dividido de acordo com o teor ou a temática de seus textos, *Scritti corsari* é uma edição assinada pelo próprio Pasolini, seguindo um critério cronológico em sua primeira parte. Os livros selecionados nos ajudam a compreender melhor o papel e o desenvolvimento da crítica militante realizada, em períodos diferentes do século XX, por dois grandes intelectuais de uma geração que lutaram contra o fascismo e regimes opressores em dois países da periferia do capitalismo – Brasil e Itália.

O papel do intelectual na vida nacional, para os dois críticos, será bem observado nos artigos selecionados, mas pode ser resumido ao que afirma Candido ao pregar a luta contra todas as formas de pensamento reacionário. Pasolini defende um combate ao fascismo, em todas as suas variações, com constantes embates com a direita e, coerentemente, com a própria esquerda, quando percebe que esta se distancia da verdadeira política. Os artigos analisados a seguir são exemplos de como os intelectuais exercem a atividade crítica de modo a intervir na sociedade, sempre tentando utilizar as suas ferramentas para esclarecer o pensamento, elucidar questões importantes e combater situações e instituições opressoras.

2.1 *Textos de Intervenção*: a crítica fora das editoras

Conforme exposto anteriormente, esta pesquisa tem o objetivo de identificar como os dois críticos entendiam os seus papéis de intelectuais em sociedades que viviam situações políticas e sociais frágeis, como fazer parte de nações periféricas direcionava as suas práticas e como é possível verificar, nos textos, suas concepções de história que percebem o homem como elemento central. Esta seção, portanto, tem o propósito de evidenciar como tais questões estão presentes nos ensaios selecionados.

Textos de Intervenção corresponde a um conjunto de textos “inéditos”, que não foram publicados anteriormente por editoras, mas apareceram em colunas de jornais, discursos e materiais acadêmicos e políticos, reunidos de modo a evidenciar como funciona o conceito de crítica desenvolvido por Candido, mostrando as suas tendências e aquilo que o crítico defende nos seus textos, sempre deixando evidentes as suas posições.

A combatividade e o conceito de sistema têm uma grande importância nos textos, que foram escritos em períodos delicados da política nacional. Candido foi capaz de desenvolver análises literárias sem fazê-las instrumento da política, mas sempre empregando perspectiva histórica e social; para ele, teoria e prática funcionam como uma unidade. O livro é dividido em quatro partes, a saber: “Direções”, “Argumentos”, “Conduta” e “Conjuntura”, conforme veremos a seguir.

“O modo de organizar” é o texto de abertura, escrito pelo organizador do volume, Vinícius Dantas, e contém algumas explicações sobre o processo de construção do livro e sobre a forma segundo a qual ele opta por agrupar o material selecionado. Dantas explica que o título, *Textos de Intervenção*, tem o objetivo de sublinhar a vocação pública e polêmica da crítica de Candido, marcada pela combatividade que caracteriza sua evolução como intelectual. Para ele, a produção do crítico tem um caráter de “enfrentamento e inovação que, hoje, dificilmente se associa a um mestre da crítica tão consagrado e homenageado quanto ele” (DANTAS in CANDIDO, 2002, p. 9), o que se deve ao fato de colocar em pauta questões políticas, literárias, teóricas, críticas e existenciais demonstrando posições históricas em cada contradição, sem medo de ser visto como um intelectual de posições radicais.

Os textos selecionados por Dantas são, ainda, representativos de uma produção responsável por difundir o pensamento de Antonio Candido em publicações diversas, nacionais e internacionais, proporcionando ao público geral (não apenas àquele especializado ou

acadêmico) um contato com suas ideias. Por isso, o volume foi organizado com a intenção de representar a trajetória intelectual de Antonio Candido, em cada esfera de sua atuação, sempre deixando claro que o contato com o povo era o mais importante; por isso, o volume apresenta ao leitor exemplos da produção de Candido em cada uma de suas áreas: estão presentes textos de crítica de rodapé, de teoria, de análise estrutural e aqueles de ensaísmo historiográfico.

A primeira parte, intitulada “Direções”, contém textos que apresentam ao leitor a “paixão do concreto” que, segundo o crítico, seria a principal característica dos intelectuais de sua geração. Por isso, estão presentes nesta etapa artigos que demonstram o criterioso método de pesquisa de Candido, com levantamento minucioso de dados e processos técnicos, retomada de conceitos e noções importantes, com uma avaliação do universo particular de cada obra que lhe permite, em seguida, conectá-la a referências históricas e sociais. É interessante o destaque que Vinícius Dantas faz para o fato de que o estilo de Candido deixa claro o cuidado que o crítico toma para que o seu vocabulário de especialista não se sobreponha ao talento de escritor. Somos apresentados, assim, ao conceito de crítica funcional – “uma crítica que tendia a aferir as obras pelo grau de participação no destino de sua época” (DANTAS in CANDIDO, 2002, p. 17) – e à noção segundo a qual a literatura tem uma função compreensiva e humanizadora que é, em sua raiz, problemática, pois revela tensões e contradições psicológicas, sociais e formais sem tentar solucioná-las imediatamente. Além disso, é neste capítulo que fica claro o fato de que os problemas sociais e culturais estão relacionados a um processo histórico contraditório, incerto.

Para propor as observações iniciais, chamamos a atenção para o artigo de Antonio Candido intitulado “Notas de Crítica Literária – Ouverture” (Folha da Manhã, São Paulo, 1943), texto que marca o início de suas publicações no jornal *Folha da Manhã*. Vinícius Dantas, em uma nota do organizador, esclarece que era comum no período a prática de abrir uma coluna de crítica com uma apresentação de princípios norteadores, propondo diretrizes para um espaço que ainda não tinha público definido. O que se encontra nesse artigo é uma reflexão acerca do que se deve esperar de um crítico, qual seria o papel do intelectual naquele contexto e em que consistiria a sua verdadeira tarefa. Para Candido, é esperado de um crítico que, ao menos, defina o que entende como crítica, pois, ao explicar uma obra ou um autor, esse profissional deve passar por questões pessoais que exigem “imodéstia” (CANDIDO, 2002, p. 23), de modo que o leitor precisa vê-lo como alguém de boa fé. Por isso, ao se apresentar e esclarecer a importância daquele trabalho para a sua atuação intelectual, sugere como vai trabalhar e diz que o leitor poderá cobrá-lo quando ele não cumprir aquilo que propõe.

Nesse contexto, Candido diz não existir “crítica científica”, pois fazer crítica é sempre um ato pessoal, com dado psicológico; toda atividade crítica deve pressupor um relacionamento com a sociedade e não há fórmulas que possam regê-la. Portanto, o trabalho crítico, apesar de envolver elementos pessoais, só começa quando se consegue ultrapassar sua pessoa e focar na realidade da obra estudada. Para o autor, a tarefa do crítico estaria mais relacionada a poder integrar a significação de determinada obra em seu momento cultural do que a vê-la como origem de variações pessoais; além disso, seria possível tirar da obra uma orientação para a conduta em sociedade. Por esse motivo, Candido defende que tem mais valor um crítico partidário do que um “disponível”, visto que a disponibilidade emocional é imprescindível para a interpretação de obras literárias, mas a disponibilidade intelectual é, para ele, um indício claro de falta de caráter.

Candido afirma que o tempo vivido impõe um papel a todos os intelectuais, tarefa que o crítico deve assumir com clareza. Não se pode fazer crítica sem estar completamente envolvido com o momento presente, dado que essa atividade tem por pressuposto fazer relações e colocar em questão o tempo atual. O autor cita Mário de Andrade ao afirmar que “Nunca jamais ele (o homem) foi tão momentâneo como agora” (ANDRADE apud CANDIDO, 2002, p. 28), em uma referência ao intelectual modernista, e acrescenta: “[...] o esforço para esclarecer os acontecimentos presentes é a obrigação primeira do intelectual que não sente a vocação da atividade direta e que, por outro lado, não quer encerrar-se num marginalismo que tanto tem de cômodo quanto de pouco louvável”. (CANDIDO, 2002, p. 28).

Para Candido, o crítico é um escritor cujo tempo passa rapidamente, que não visa à duração do seu trabalho, de modo que sua missão consiste em orientar os seus contemporâneos, esclarecendo o pensamento. Com o objetivo de se manter fiel às suas convicções, o crítico diz que “Se nem sempre é possível dizer tudo aquilo que se pensa, é sempre possível dizer apenas aquilo que se pensa. E é o que farei” (CANDIDO, 2002, p. 30). Esta afirmação deixa claro o compromisso intelectual assumido por Candido, ao qual se manteve fiel por toda a sua carreira e que se relaciona com a sua concepção de história: ao perceber o homem como o centro da história e da sociedade e decidir trabalhar em favor do seu esclarecimento, o crítico determina as bases de sua atuação.

Célia Pedrosa, em “Um discurso inquieto” – capítulo que integra o livro *Antonio Candido: a palavra empenhada* –, chama a atenção do leitor para a necessidade de se reavaliar conceitos como *verdade* e *sinceridade*, os quais costumam servir como parâmetro para práticas científicas e artísticas; Candido enxerga a sinceridade como uma desculpa para “a

mediocridade, a simplificação e o imediatismo, que produzem uma compreensão enganosamente clara de questões complexas e ambíguas” (PEDROSA, 1994, p. 174). No entanto, essa afirmação surge no contexto de obras, como *Memórias* (Haroldo de Campos), que se valem da sinceridade para apresentar uma visão restrita, individualista. Nesse sentido, é evidente a posição contrária de Candido; é preciso entender que, para ele, este conceito de sinceridade, que legitima posicionamentos superficiais, não corresponde à honestidade intelectual, tão primordial para o exercício crítico sério e comprometido.

O artigo em questão é muito importante para entendermos como Antonio Candido enxerga a relação entre o intelectual e a vida nacional. A atuação como crítico literário pressupõe, conforme vimos, a necessidade de esclarecimento do pensamento do povo, sempre de acordo com as demandas do momento histórico vivido. A obra literária funciona como ponto de partida para a construção de conexões entre o tempo e a arte, e o intelectual atua evidenciando essas conexões. Candido sempre esteve consciente da sua responsabilidade enquanto escritor, sabendo que a constância e a honestidade intelectual são indispensáveis para o exercício da crítica.

Outro artigo da seção “Direções” que vale a pena ser destacado é “Notas de Crítica Literária – Um ano”. Nele, após um ano publicando em sua coluna do jornal *Folha da Manhã*, Candido retoma as diretrizes anteriormente traçadas para o trabalho e busca refletir se estaria seguindo aquilo a que se propusera. O autor diz que buscou manter sua atividade crítica vinculada ao seu tempo, sempre relacionando as obras aos rumos que a inteligência moderna estaria seguindo. Após um ano publicando, Candido afirma perceber que algumas ideias suas mudaram, por vezes avançando ou regredindo, mas reconhece que a sua “diretriz dentro da crítica permanece integral nas suas linhas mestras” (CANDIDO, 2002, p. 31). É muito interessante o fato de o próprio autor fazer essa autoavaliação, pois isso mostra seu compromisso com o público e a disponibilidade de reavaliar seu trabalho ao afirmar que os leitores poderiam cobrar dele a fidelidade à suas propostas no texto inaugural da coluna.

Antonio Candido destaca a importância de desenvolver uma crítica participante e viva, tarefa na qual continua se empenhando, com o objetivo de conectar sua obra ao seu tempo. O autor retoma a afirmação, já presente no texto inaugural, de que a crítica jornalística é uma atividade momentânea, que não tem como alvo a duração. Por isso, o crítico preocupa-se em dirigir as suas análises mais para o condicionamento da obra do que para a sua essência, por acreditar que não se pode falar em essência da obra por se tratar de um espaço em que ressoam influências que se relacionam à época, ao contexto social e à própria psicologia do autor.

A respeito do seu método, o qual leva em consideração aspectos sociais de produção de uma obra literária, Candido afirma que existem dois riscos: o primeiro seria, ao buscar a explicação social de uma obra, restringir a visão à noção de estilo de época ou de cultura, o que poderia levar a uma visão superficial pois, na história dos povos, observa-se um impulso diacrônico no movimento da cultura; o segundo risco seria dar mais importância aos fenômenos condicionantes do que à própria obra literária. A esse respeito, conclui:

A verdade é que o condicionamento social e histórico da literatura não é apenas sua moldura, mas – sem que isso implique num atentado à sua autonomia – a própria substância da sua realidade artística e a condição de existência dos elementos que, nela, podem ser chamados de eternos, graças, não a uma misteriosa participação em algo incondicionado, mas a uma forte virtude de eloquência e generalidade. (CANDIDO, 2002, p. 35).

Observa-se que, para o autor, os fatores sociais são determinantes em uma obra literária, atuando como constituintes da fatura, sem, portanto, comprometerem a sua autonomia em uma relação dialética

Outro ponto que o autor destaca a respeito do período de um ano com a coluna foi como recebeu respostas variadas do público: apesar de ter sido chamado de clerical e integralista por um leitor, tantos outros se mostraram interessados em ver, na literatura, a luta contra as forças reacionárias e a liberdade de pensamento. Essa é a consolidação do papel do crítico literário como o percebe Candido – o diálogo com a população e o esclarecimento do pensamento.

Os artigos que abrem as colunas de Antonio Candido são ótimos exemplos da visão que o crítico tem a respeito do papel do intelectual na vida nacional. No artigo “Notas de Crítica Literária – Começando”, publicado no Diário de São Paulo em 20 de setembro de 1945, o autor explica que passara 9 meses afastado da atuação crítica após 4 anos na revista *Clima* e na *Folha da Manhã*, mas estava retornando ao ofício como sucessor de Plínio Barreto, que passou a se dedicar apenas a ensaios políticos. Ali, Candido põe-se a pensar novamente a atividade intelectual que desempenha e explica que vê a crítica como uma ocupação quase acidental, pois, em algum momento, todo escritor faz crítica; no entanto, são poucos os que se dedicam a esse ofício “com pertinácia e continuidade” (CANDIDO, 2002, p. 38).

Candido tentou definir uma orientação para os seus artigos com base na crítica funcional, aquela que estuda o fenômeno literário ligado aos outros fenômenos culturais, destacando como eles se relacionam. Dessa maneira, o objetivo do crítico era destacar em cada obra os fios que as ligavam à vida de modo a determinar como elas funcionam no seu tempo presente, no seu momento, em relação à cultura como um todo e aos problemas do momento

social. O autor volta a chamar a atenção do leitor para o caráter transitório da crítica, para a sua curta duração, o que se deve justamente ao fato de que ela deve ser conectada ao seu momento.

A preocupação de vincular a crítica à análise do momento presente carrega o perigo do emprego de pontos de vista políticos para julgamentos estéticos. Por isso, Candido explica que não se preocupa apenas com a vinculação da obra ao presente, mas também com a capacidade de diferenciá-la do seu contexto, valorizando, assim, a especificidade e a autonomia que toda grande obra literária tem, independentemente de elementos sociológicos ou políticos. Ele defende que seja dado mais valor ao ponto de vista literário na interpretação das obras, com menos viés político, e de um julgamento mais liberal. Assim, a “maneira” (literária) deve ser o primeiro momento de análise, partindo-se então para o “conteúdo” (ideológico); é importante que essa ordem não seja invertida no julgamento, de modo a manter preservadas a autonomia e a especificidade da literatura. Isso não significa que a atuação política de Candido é deixada de lado, pois a crítica das ideias é um espaço em que ele afirma aquelas com as quais concorda e combate as que considera perigosas – aquelas reacionárias. Além disso, ele ressalta que atuação política também está nas artes:

Precisamos convencer os jovens de que há tanta dignidade em perder noites estudando ou trabalhando uma obra de arte, quanto em distribuir boletins e lutar pelo futuro. Não nos furtemos ao dever de participar da campanha, mas não esqueçamos os nossos deveres para com a arte e a literatura. (CANDIDO, 2002, p. 44).

Passando à seção “Conduta”, encontramos artigos que estão organizados em dois blocos: o primeiro diz respeito ao material publicado em contexto de Segunda Guerra Mundial e fim do Estado Novo; o segundo apresenta textos publicados quase meio século depois, ao final do século XX. Em ambos os períodos, percebe-se a manutenção da coerência intelectual de Candido, sempre consciente de sua responsabilidade política e social, além do seu engajamento com questões importantes para a luta contra as formas reacionárias de pensamento – para o autor, o foco do combate da sua geração. Estão em pauta questões que chamam a atenção do leitor para os dilemas coletivos a serem enfrentados e para o empenho político dos intelectuais em atividade na década de 1930. A figura do intelectual universitário na luta política está em pauta, e o posicionamento do crítico é claro, nas palavras de Vinícius Dantas:

A ser doutrinário, Antonio Candido preferiu sempre ser socialista por inteiro. Em quase todos, senão todos, os textos desta seção, o ideal socialista pôde ser testado sem programa em situações práticas que produzem imaginação social, politização sem partidarização e ângulos novos, frequentemente radicais,

sobre misérias antigas e avanços reais, às vezes pouco evidentes, pressagiando possibilidades efetivas de socialismo em um mundo podre de desigualdade (DANTAS, 2002, p. 235).

Destacamos um artigo intitulado “Plataforma da Nova Geração”. Em uma nota do organizador, Vinícius Dantas explica que Mário Neme realizou um inquérito, publicado nas páginas de *O Estado de S. Paulo*, com perguntas sobre o que poderia ser aproveitado como herança das gerações de poetas e críticos anteriores, se (e como) os seus modelos poderiam ser aproveitados, como a próxima geração poderia ser definida etc. A resposta de Antonio Candido foi publicada no mesmo jornal e depois integrou o volume “Plataforma da nova geração”. Nesse texto, Candido realiza reflexões acerca da proposta: afinal, caberia definir o papel ou o dever da nova geração? Para ele, as perguntas de Neme são sintomas de um período desorganizado, de uma conseqüente tendência a questionar todo mundo para tentar entender o que se passa naquele tempo melancólico e inquieto, de nervos desgastados e desesperados.

Candido afirma que os questionamentos não fazem sentido e melhor seria ler uns poemas de Carlos Drummond de Andrade, poeta que consegue realizar o sentido do momento como ninguém e “representa essa coisa invejável que é o amadurecimento paralelo aos fatos; o amadurecimento que significa riqueza progressiva, e não redução paulatina a princípios afastados do Tempo” (CANDIDO, 2002, p. 239). Ao citar Drummond, Candido demonstra sua crença na importância da literatura para a compreensão das gerações de intelectuais: a geração de 22 se esgotou em sua luta por liberdade de escrita e artística; como consequência, poucos foram capazes de superar o experimentalismo de sua geração que tenha como objetivos maiores demolir paradigmas estéticos e construir novos. Para o crítico, a verdadeira literatura brasileira teria começado com a geração de 30, mais analítica, aquela que conseguiu moldar os intelectuais do porvir e direcionar sua orientação por meio das lutas políticas e sua atmosfera de crítica, lentes que moldaram a geração seguinte com seu clima de revisão e de crítica em um momento tão contraditório que exigia imenso esforço intelectual.

Para Antonio Candido, a sua geração, formada por críticos e estudiosos puros envolvidos intimamente com as problemáticas do mundo moderno, tem como dever combater, da melhor maneira possível, “todas as formas de pensamento reacionário” (CANDIDO, 2002, p. 245), pois ele impede que o progresso humano continue se expandindo. E o crítico continua: “Não nos compete, evidentemente, assumir uma cor política qualquer e descer à rua, clamando por ação direta. Cada um com as suas armas. A nossa é essa: esclarecer o pensamento e pôr ordem nas ideias” (CANDIDO, 2002, pp. 245 – 246). Por esse motivo, Candido é contrário ao pensamento burguês que afasta os intelectuais das problemáticas do momento, transformando

suas intervenções em algo que o crítico compara a um “universal *crochê*”, algo de muita beleza, mas mais adequado a tempos mais sossegados.

Outro ponto importante levantado por Candido a respeito da atuação dos intelectuais de sua geração é o problema do medo, um problema sério e que atinge muitos críticos que temem não estar produzindo à altura do que sua tarefa exige, ou pensam que talvez não consigam contribuir efetivamente para o seu tempo. Quanto a isso, o crítico afirma que não possui um critério formado para afastar esse medo, mas acredita que o combate à Reação é uma boa maneira de se livrar dele. Em suma, o intelectual estará cumprindo a sua função, honrando o seu papel, à medida que se esforçar para combater o pensamento reacionário. É possível, ainda, estabelecer um contato com o que é dito por Lukács em “O escritor e o crítico” (2010), texto já retomado aqui: ao defender que o papel do intelectual pode ser resumido na necessidade de combater todas as formas de reação, observa-se uma atuação que vai além da crítica e da resenha profissionais, desenvolvidas como mera fonte de renda em contextos de capitalismo em expansão; o combate preconizado por Candido é uma forma de escrita orgânica, verdadeira, relacionada à vocação crítica e que corresponde à tarefa do crítico verdadeiramente engajado em trabalhar de modo que a humanidade tenha, no desenrolar dos tempos, a centralidade que lhe é própria.

Retomando novamente *Antonio Candido: a palavra empenhada*, de Célia Pedrosa, no capítulo intitulado “Um homem do seu tempo”, a autora também recupera a resposta de Candido a Mário Neme e complementa ao salientar que o medo pode ter uma natureza dupla: “sentimento experimentado e ideia pensada” (PEDROSA, 1994, p. 67) e isso pode caracterizá-lo como parte da consciência que marca o intelectual em sua individualidade, em seu pertencimento a um grupo, enquanto o faz confrontar-se com a realidade social que o cerca. Além disso, a autora cita o poema “O medo”, de Carlos Drummond de Andrade, dedicado a Candido, em que o eu lírico encontra no questionamento do mundo que enxerga ao seu redor a força para continuar caminhando, superando o próprio medo, que é visto como motor da humanidade por, após imobilizar o homem, estimular que forças de combate sejam geradas. Nesse contexto, Pedrosa ressalta que a atividade intelectual pode ser vista como uma resposta ao medo por corresponder a um meio de conhecimento da realidade.

Ainda na seção “Conduta”, é importante o texto “Alemanha = Nazismo?”, no qual o crítico, motivado por uma afirmação de Radcliffe-Brown, propõe-se a refletir sobre a situação da Alemanha no pós-guerra e a luta contra o fascismo. De acordo com Radcliffe-Brown, professor de Oxford, Alemanha deveria ser submetida a uma secessão territorial como castigo

pelas atrocidades cometidas e para prevenir que coisas do tipo venham a acontecer no futuro. Assim, seria necessário ir de casa em casa desalojando os moradores para que estes sentissem o que sentiram os povos invadidos por eles. Tal ação, realizada pelos alemães por tirania, seria realizada contra eles “em nome da liberdade” (CANDIDO, 2002, p. 274). A divisão do território se justificaria visto que o professor julgava impossível uma reabilitação do povo alemão.

Ora, Candido salienta que seria de se esperar uma compreensão mais ampla do homem e da sociedade vinda de um estudioso das ciências humanas, cujos intelectuais deveriam possuir um espírito de humanismo; a sociologia, a psicologia, a história ensinam desde o princípio que a vida dos homens tem certas generalidades, mas que seus costumes e suas instituições são relativos e variam de acordo com a época ou o povo em questão. Por esse motivo, espera-se que os profissionais dessas áreas façam um julgamento objetivo e sereno dos fatos sociais e dos acontecimentos históricos, de modo que é uma tristeza ver um antrope-sociólogo como Radcliffe-Brown se portar de maneira tão descabida sobre o destino da Alemanha no pós-guerra.

Candido reitera que há 3 raciocínios inconcebíveis para um sociólogo na posição do professor Radcliffe-Brown: a primeira é ver a mutilação territorial como solução para um problema nacional; a segunda, a noção de que seria impossível educar ou reeducar uma coletividade; a terceira envolve a existência de “fatalidades inevitáveis numa evolução social” (CANDIDO, 2002, p. 274). O crítico explica que são as condições históricas e mesológicas que determinam a inclinação de um povo, de modo que um povo guerreiro só poderia se tornar pacífico se as condições que o levam à guerra fossem substituídas por aquelas em que a paz seja possível. Além disso, é importante distinguir a Alemanha do nazismo, reconhecendo a atuação dos alemães em áreas como a sabedoria, a arte e a ciência. Candido afirma que “Um mundo sem a Alemanha seria um mundo mutilado” (CANDIDO, 2002, p. 275), pois o povo alemão carrega muitas esperanças para um futuro livre de fascismo e com igualdade política e econômica entre os homens. Para ele, chegaria a época em que todos os povos da Europa se uniriam aos alemães para lutar contra o que restasse de nazismo e totalitarismo no continente.

O crítico ressalta que a burguesia do mundo tinha interesse em mutilar os países vencidos pois queria garantir uma situação em que as contradições sociais e econômicas não fossem superadas, mas prolongadas. Contudo, os interesses de classe são os maiores responsáveis pelas guerras, devendo ser combatidos para que não dominem no futuro. Além disso, o professor considera deplorável que um sociólogo como Radcliffe-Brown queira responder a um nazista usando o mesmo tipo de argumento que ele, pois os seus métodos não

podem continuar a ser empregados, independentemente do pretexto. É preciso pregar a humanidade nas relações do homem e estender a mão à Alemanha para construir um mundo livre de fascismo.

O artigo “Alemanha = nazismo?” é importantíssimo para este estudo pois o exemplo do sociólogo Radcliffe-Brown demonstra como um intelectual pode optar por negar o seu papel de esclarecimento das ideias e do pensamento, contribuindo para que uma ideologia opressora seja disseminada e deixando de honrar o seu compromisso de esclarecimento social. Nessas situações, o intelectual presta um desserviço à população e à vida nacional e se afasta do seu papel esclarecedor.

A intervenção a respeito da Alemanha e das afirmações polêmicas de Radcliffe-Brown foi publicada na década de 1950, em contexto ainda temporalmente próximo ao fim da II Guerra Mundial, e a clareza dos posicionamentos presentes no artigo de Candido envolvem o leitor por sua objetividade e seu senso de responsabilidade intelectual; nessa esteira, é interessante retomar o texto “Sobre a violência”, publicado cerca de quarenta anos depois, de modo que estaremos lidando com um outro contexto: uma entrevista realizada para uma matéria especial que tinha como tema a visão de estudiosos e pensadores de esquerda sobre o fim do socialismo real com o fim da União Soviética. Outros intelectuais também foram entrevistados por Fernando Conceição, como: Fernando Henrique Cardoso, Roberto Romano, Leôncio Martins Rodrigues, Marilena Chauí.

No referido artigo, que exemplifica bem a visão de Candido a respeito da relação entre o sistema e a violência, o crítico explica suas declarações após ser acusado, por Miguel Reale, de ter defendido ações violentas na entrevista concedida ao *Jornal da USP* e publicada em 22 de dezembro de 1991; o crítico utiliza sua coluna na *Folha da Manhã* para esclarecer seu posicionamento. Ao ser questionado pelo entrevistador se era favorável à luta armada, Candido responde que a violência é uma possibilidade na ação política, mas não é essencial, de modo que o problema estaria na capacidade do político de decidir como e quando ela deve ser empregada. Vejamos o trecho que gerou a polêmica:

Ele [AC] permanece confiante no socialismo democrático, que não seja a social-democracia – forma pela qual, nos países adiantados, a luta operária se acomoda ao capitalismo e o obriga a fazer concessões. Nos países atrasados como o Brasil, acha o professor, a instalação da social-democracia é difícil pela própria natureza histórica desses países. Mais viável seria o socialismo democrático, que reivindica efetivamente uma transformação da sociedade, através do que ele chama de ‘visão bifocal’: uma lente para se enxergar longe (os ideais socialistas que somente podem ser atingidos com luta), e outra para se enxergar perto, permitindo identificar o melhor instrumento de luta em

determinada conjuntura. ‘Se for preciso a revolução, faz-se a revolução; se for preciso a luta armada, faz-se a luta armada. Os social-democratas não admitem isso.’

Antonio Candido diz ser uma pessoa pacífica, que tem horror a qualquer forma de violência. ‘Mas não se trata do que eu goste ou deixe de gostar. A violência é um dado da história. Ela ocorre e você tem que estar preparado para usá-la quando for preciso.’ No Brasil, segundo o professor, é principalmente a direita que usa a violência, embora a condene e pregue a necessidade de seguir os caminhos democráticos.

O socialismo democrático, salienta, diferencia-se também do modelo adotado na União Soviética. Porque ele não quer a violência para estabelecer uma sociedade ditatorial, ‘mas sim o convívio democrático, com pluralidade de partidos, imprensa livre, com restrições apenas para os contra-revolucionários’. Acha que no Brasil atual não existe a menor perspectiva para uma revolução socialista. Para ele, neste momento é preciso agir dentro das instituições democráticas, que podem assegurar conquistas e melhorias”. (CONCEIÇÃO, 1991 apud CANDIDO, 2002, p. 286).

Notadamente, o crítico esclarece ser contra a violência pela violência, mas salienta que a mesma é necessária quando a luta armada “se baseia numa concepção revolucionária correta e se traduz pela organização adequada” (CANDIDO, 2002, p. 289). Contudo, o que fez Miguel Reale foi destacar um trecho do texto acima e descontextualizá-lo, afirmando que Antonio Candido levanta a bandeira da violência e da luta armada; o crítico, por sua vez, esclarece que não o faz, pois não preconiza ou proclama essa conduta.

Candido ressalta que o socialismo não acabou e que continua válido como solução para os problemas gerados pela desigualdade econômica e social; além disso, afirma que o capitalismo só se tornou “humanamente tolerável” (CANDIDO, 2002, p. 288) pois foi obrigado a fazer concessões para a luta socialista. Nessa esteira, explica a visão bifocal que é necessária para que se realize uma verdadeira transformação na sociedade: uma lente para ver de longe, para manter no horizonte o ideal socialista almejado, e outra para ver de perto, que permite a organização das tarefas possíveis na nossa sociedade.

Ainda esclarecendo a sua afirmação que foi distorcida, o professor explica a diferença entre social-democracia e socialismo democrático: enquanto a primeira “proscree a revolução” e rejeita a violência acentuada, o segundo pode aceitar a violência para atingir algumas metas, de modo eventual. Contudo, é preciso ter mente que, no Brasil, não há condições para a revolução e a via democrática é a única possível para conseguir avanços. Por isso, Candido não preconiza a violência, mas reconhece a sua possibilidade e ressalta que “[...] no Brasil, ela tem sido usada em política, na maioria absoluta das vezes, pela direita e o centro, como foi o caso do golpe militar de 1964”. (CANDIDO, 2002, p. 290).

Por fim, Candido enfatiza que a violência é vista de maneira seletiva pela direita; apesar de ser mais usada pela direita e pelo centro, é parte da ação política de esquerda também – com a diferença de que direita e centro a consideram benéfica e legítima, mas seria intolerável o seu uso pela esquerda. Observa-se, com esse caso relatado no texto, a fidelidade de Candido àquilo em que acredita, pois sua atuação sofre constantes interpretações equivocadas por parte de outros intelectuais mal-intencionados, no entanto, escolhe manter a sua honestidade crítica, permanecendo coerente com a sua concepção humanista de história.

Em “Perversão da *Aufklärung*”, discurso proferido por Candido no II Encuentro de Intelectuales por la Soberania de los Pueblos de Nuestra America, em Havana, no ano de 1985, o professor propõe-se a pensar o papel da Ilustração no desenvolvimento brasileiro. Ao empregar o termo alemão *aufklärung*, o crítico retoma o movimento filosófico do século XVIII, mais conhecido como Iluminismo e utilizado como sinônimo de esclarecimento. O crítico explica que os processos de independência dos países da América Latina ocorreram sob a influência da Ilustração, segundo as crenças de que o saber seria capaz de proporcionar liberdade aos povos; o saber mais importante era aquele trazido da Europa pelos conquistadores e a elite seria, então, a detentora do saber, cabendo a ela orientar as jovens nações em construção. Nesse sentido, as elites historicamente elegeram como missão controlar os instrumentos de poder, ter acesso aos saberes e repassá-los aos outros. A consequência disso, evidentemente, foi a restrição da iniciação na cultura intelectual e do seu uso social e político.

Candido esclarece que o ideal ilustrado – ou *aufklärung* – tornou-se um saber de classe usado como instrumento de dominação que servia para segregar o povo e mantê-lo inferiorizado. Por isso, houve uma perversão da *aufklärung*, pois os ideais que, por definição, deveriam funcionar como fatores de liberdade e incorporação passaram a ser mecanismo de exclusão. Esse problema não tem relação com uma possível qualidade inferior da produção intelectual; o crítico explica que ela alcançou um nível alto. O problema foi a desvirtuação da função política e social, conforme se vê a seguir:

Sendo imposição, ela deixa claro que se tratava realmente de dominação, e explica por que a ilustração latino-americana foi uma tendência dilacerada, cuja dimensão utópica pressupunha a felicidade geral por meio do saber redentor, e cuja dimensão prática redundou na sua restrição aos grupos e classes dominantes, que o utilizaram como instrumento de poder. (CANDIDO, 2002, p. 322).

Outras consequências são perceptíveis ao longo da história brasileira: a referida dinâmica inicial de apropriação do conhecimento, desde a Independência, tende a justificar o privilégio do saber para as elites; a criação tardia de universidades no Brasil também se associa

a isso, pois a elite restringia a si o privilégio do saber ao passo que apenas ela tinha meios de ir à Europa frequentar instituições de ensino superior. Segundo Candido, na década de 1920, o Brasil viu lutas pelo ensino laico e a criação das primeiras universidades, unindo o que antes eram apenas institutos isolados. Em 1930, os movimentos que reivindicavam pautas democráticas alcançaram algumas mudanças também no sistema escolar, mas a exclusão do povo continuou, até mesmo quanto ao nível primário de escolarização. Não é à toa que o Brasil tinha, na época em que o discurso foi proferido, 50% de sua população formada por analfabetos e semianalfabetos.

Diante desse cenário, Candido salienta que a principal tarefa dos movimentos populares na América Latina deve ser libertar a Ilustração da dimensão utópica em que foi colocada, visando à difusão real do saber. É sabido que as revoluções ocorridas no processo de Independência dos povos foram manipuladas pelas classes dominantes; portanto, as revoluções dos novos tempos têm a missão de democratizar o acesso ao saber, às suas possibilidades, sempre por meio das lutas sociais e políticas. O papel do intelectual, no século XX, também passa por essa questão: é preciso que aqueles que tiveram acesso facilitado ao ensino lutem e usem suas posições privilegiadas para alcançar a popularização do conhecimento.

Ana Paula Pacheco, no texto “O radicalismo do radical de classe média: ‘De cortiço a cortiço’”, apresenta Candido como:

[...] sociólogo, professor que inventou o ensino de crítica literária num país onde só se lecionava história literária; escritor cujo método consistia em analisar as formas sociais como elementos de estruturação das obras; crítico de intervenção em inúmeros jornais, rodapés, folhetos; membro da revista *Clima*, diretor da *Folha Socialista*, leitor apaixonado de Trótski, antistalinista de primeira hora, fundador do Partido Socialista Brasileiro (1947) e do Partido dos Trabalhadores (1980) etc. (PACHECO, 2018, p. 108).

É este intelectual que apresenta ao público o conceito de “radical de classe média”, o qual pode ser aplicado a toda uma geração de intelectuais. Para Pacheco, não se pode empregar conceitos sem levar em consideração o quadro histórico ao qual eles se relacionam; neste caso, sem a compreensão do contexto, o termo “de classe média” poderia ter uma carga de redução, abrandando o vocábulo “radicalismo”. Contudo, o que ocorre ao se considerar o quadro geral é um conceito que compreende uma contradição real, capaz de desvendar “a lógica de uma forma social” (PACHECO, 2018, p. 108).

O conceito aparece pela primeira vez em entrevista concedida pelo crítico para a revista *Trans/Form/Ação*³¹, em 1974, mas o primeiro pressuposto para o conceito surge em “Perversão

³¹ Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732011000300002

da *Aufklärung*”, ao analisar a independência política dos países da América Latina sob a influência da Ilustração, conforme mencionado acima. Ao abordar as mudanças ocorridas nas décadas de 1920 e 1930, com ampliação dos institutos de ensino superior e a formação das universidades, aliada à pesquisa de caráter não utilitário para a vida profissional de maneira imediata, o público de classe média tornou-se muito importante, enquanto os pobres ainda eram excluídos até mesmo da educação primária. Na entrevista, Candido afirma:

Naqueles decênios de 30 e 40, formou-se aqui, além do pensamento de esquerda, que atingiu setores mais restritos, um pensamento radical de classe média, que envolveu mesmo a maior parte dos socialistas e comunistas e a meu ver representou um enorme progresso. De fato, foi a primeira vez que surgiu de modo ponderável uma visão não aristocrática do Brasil; a última visão aristocrática de peso foi a de Gilberto Freyre, apesar dos elementos que trouxe para a sua superação. Nesse período, nós vimos a expansão dos estudos sociais sobre o negro e em geral sobre as populações pobres; vimos minguar o ufanismo e a ideologia patrioteira dos livros de leitura. Isso favoreceu a formação de um pensamento radical, no qual me desenvolvi na mocidade”. (CANDIDO, 1974 apud PACHECO, 2018, p. 110).

Pacheco ainda salienta que a radicalidade de classe média também é definida pela atuação dos intelectuais das ciências humanas nas universidades – a Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras da USP é citada como primordial naquele momento de liberação do pensamento. Ali, ocorria o contrário do que vemos acontecer hoje, com uma classe média que se cansou de lutar e universidades públicas sofrendo desmontes. A autora ressalta que o acesso ao conhecimento superior sempre partiu de um lugar de classe, mas, naquele cenário, a universidade ofertava disciplinas que não aceitavam a dominação das classes mais baixas e iam contra o costume de praticar estudos que justificassem privilégios e violências de classe. Em suma, era um cenário de maior engajamento dessa parcela da população.

De acordo com a autora, com o passar do tempo, o radicalismo de classe média, que Candido diz ser o seu próprio, sofreu mudanças e passou a ser visto mais radicalmente por intelectuais como Paulo Emílio, como uma possibilidade de êxito revolucionário, mais tarde concentrado na crítica literária. Contudo, Pacheco diz que a crítica literária não se deixa limitar ao radicalismo de classe média mais comum no Brasil, que tende ao conservadorismo, e a prova disso está em sua fase política.

Na entrevista mencionada, Antonio Candido diferencia o radical de classe média do revolucionário, uma vez que o combate à desigualdade daquele não passa pela revolução. Para Ana Paula Pacheco, não seria correto afirmar que o fato de ter nascido em uma classe social indecisa seja suficiente para concluir que a transigência defina o radical de classe média.

Segundo ela, neste país que apoia golpes, ditaduras e assassinatos das camadas mais baixas, “o ‘radical de classe média’ é, no mínimo, uma contradição produzida por dias melhores”. (PACHECO, 2018, pp. 112-113). Conforme as reflexões que propomos neste trabalho, radical de classe média, no tempo de Candido, seria uma parcela da sociedade que, portadora de privilégios sociais ainda negados aos mais pobres, carregava grande potencial para contestar desigualdades das quais tem consciência, disposta a empregar suas armas intelectuais no sentido de defender o homem como centro dos acontecimentos sociais – um conceito que não se encaixa mais em nossos dias.

Na última seção, “Conjuntura”, estão compreendidos os textos nos quais Antonio Candido analisa a conjuntura política brasileira. São artigos publicados, em sua maioria, na *Folha Socialista*, vinculada ao Partido Socialista Brasileiro (PSB), o qual Candido ajudou a fundar. São intervenções clara e intensamente políticas, versando sobre temas como o parlamentarismo, o federalismo e o panorama nacional com relação aos partidos políticos, além de abordarem, assim como em Pasolini, as novas modalidades de fascismo que surgem no pós-guerra. No texto de apresentação da seção, Vinícius Dantas aborda as principais linhas de combate de Candido:

Os textos selecionados representam as principais linhas de combate de nosso Autor nessa fase de militância a favor do socialismo democrático: 1º) incorporar à análise política os estudos brasileiros anteriores fazendo-os render em campo que não lhes era próprio, inclusive politizando as melhorias recentes da formação universitária (o oposto da cientificidade estrita então preconizada por Florestan Fernandes); 2º) a partir dessa incorporação, esboçar uma análise do populismo brasileiro, demonstrando a continuidade entre o fascismo anterior e as modalidades renovadas do pós-guerra, no que Antonio Candido teve um papel pioneiro ainda não avaliado; 3º) lançar as bases de uma radicalização das classes médias que, no vácuo de uma situação revolucionária, serviria de alternativa à fraqueza das opções burguesas e sub-burguesas atizadas pelo populismo; 4º) denunciar a sucessão de equívocos cometidos pela política comunista desde o fim do Estado Novo, sobretudo responsabilizando o stalinismo pela imobilização das forças de Esquerda, mas não sem antes deixar provada sua incompetência para produzir uma teoria política fundada na realidade brasileira. (CANDIDO, 2002, p. 332).

Foram selecionados dois artigos da última seção com o objetivo de exemplificar de que maneira Antonio Candido desenvolve as noções que configuram suas linhas de combate, conforme propõe Dantas. O primeiro deles é o texto intitulado “A situação brasileira”, no qual o professor analisa a situação política nacional visando à compreensão do alcance e do significado do PSB, além da sua importância no cenário político. Por se tratar de um partido pequeno, que não depende de interesses capitalistas ou de grandes nomes famosos, a sua

sobrevivência se dá pela divulgação de ideias na militância cotidiana, passando pela teórica e pela prática; o oportunismo vulgar, tão presente em outros partidos, é desprezado ali.

Candido reconhece a presença de três forças principais no panorama nacional: a primeira é a dos partidos burgueses de linha mais ou menos tradicional, conservadores, representados pelo Partido Republicano (PR), o mais reacionário da burguesia, que tem caído cada vez mais no oportunismo; o Partido Social Democrático (PSD), que tenta barrar conquistas democráticas; a União Democrática Nacional (UDN) e outros liberais. Em seguida, tem-se o trabalhismo, uma força mais recente naquele panorama político, nascido da ditadura Vargas e constituído pelo proletariado urbano e rural; tem como principais partidos o PTB (Partido Trabalhista Brasileiro), o PTN (Partido Trabalhista Nacional) e o PST (Partido Social Trabalhista) e nasceu da campanha de Getúlio junto à classe trabalhadora, durante a qual ele se dizia seu benfeitor. Para Candido, é um erro enxergar o trabalhismo como uma vertente degenerada do socialismo, pois ele tem como base setores retrógrados da massa trabalhadora e apresenta uma grande “vocação fascistóide” (CANDIDO, 2002, p. 340). A terceira força importante para aquele cenário é o comunismo, que se apoia na classe operária mais politizada e na pequena burguesia radical, mas apresenta incoerências teóricas e práticas; corresponde a uma união do stalinismo com oportunismo e algum misticismo caboclo: ora quer revolução nacional, ora se aproxima da linha de Moscou, oscilando na colaboração de classes. Representa, segundo o crítico, um perigo para o proletariado por ser submisso às ordens da Rússia, chegando a se tornar antidemocrático.

Diante desse panorama, Candido salienta que o Partido Socialista Brasileiro luta por princípios de socialismo e liberdade, configurando-se a única opção compatível com o progresso social e com as necessidades políticas do momento. A respeito do papel do proletariado, desvirtuado por algumas forças políticas expostas acima, o professor afirma:

[...] Se o proletariado politicamente consciente e organizado é o fator decisivo da revolução econômico-social, *o proletariado inconsciente, arrebanhado por líderes sem escrúpulo, pode ser a base de um movimento fascista*. O proletariado não é revolucionário por força de milagre, mas apenas quando as suas energias latentes se revelam à luz da sua consciência política, dando-se, deste modo, o encontro do seu destino histórico com a sua capacidade de ação. (CANDIDO, 2002, p. 343)

Nesse sentido, é imprescindível que existam, no cenário político brasileiro, partidos que reconheçam a força e a importância históricas do proletariado para que avanços sejam alcançados em benefício de toda a população. Não faltam exemplos na história de líderes mal-intencionados que se utilizaram da força proletária para a implementação de regimes fascistas,

desvirtuando suas energias. Segundo Antonio Candido, a pequena burguesia pode ser uma aliada do proletariado na luta democrática pelo socialismo e a liberdade, mas isso depende do nível de compreensão que essa classe tiver dos fenômenos sociais que protagoniza. O caminho para o socialismo, distanciando-se do totalitarismo, passa pela atividade política democrática e educativa, pela aproximação entre pequena burguesia e proletariado superando suas divergências; assim, será possível uma socialização pelo amadurecimento.

Por fim, retomaremos o texto “O tempo do contra”, segundo texto em que identificamos as linhas de combate do autor. Trata-se da descrição de uma fala de Antonio Candido³² publicada na coluna *Folhetim*, n. 68, da Folha de São Paulo, em 7 de maio de 1978, em que o crítico afirma que a nossa civilização se caracteriza por ser do contra e os seus melhores aspectos são do contra; portanto, do contra também é a nossa cultura. A título de exemplificação, ele menciona o plano da família, no âmbito do qual afirma que a geração atual tenta sempre ir contra os pais, os avós e os padrões tradicionais. Isso também se estende para o campo da moda, que está sempre tentando renovar e negar padrões em voga anteriormente, e, como não poderia deixar de ser, para a arte e a literatura; aqui o professor explica que ainda há referências ao cânone tradicional, mas existe uma “rebelião contra as tradições da representação mimética do mundo e contra o discurso inserido numa sequência temporal definida” (CANDIDO, 2002, p. 371).

É, basicamente, uma crise de civilização. Candido salienta que os homens estão condenados a viver em vanguarda, em constante experimentação e substituição de padrões. Quando isso ocorre na arte, na poesia, na ficção, estamos diante de manifestações do contra. Para o crítico, toda essa contrariedade tem sua origem no capitalismo: seria uma tentativa de reajustar um tempo que coloca, de um lado, um capitalismo superpotente, monopolizador; do outro, “um desejo generalizado de igualdade, de distribuição equitativa dos bens, que é incompatível com esse capitalismo” (CANDIDO, 2002, p. 372). Portanto, assumir uma posição favorável significaria ser a favor desse capitalismo; sendo do contra, seríamos contrários a esse capitalismo e a toda sua carga negativa.

Com base nessa proposição dialética de a favor/do contra, Candido demonstra que existe um limite até onde devemos ser do contra, para existir também a possibilidade de sermos a favor de algumas coisas. De acordo com ele, a formação da cultura brasileira sempre foi muito a favor devido ao fato de sermos um povo de cultura reflexa, que adotou diversos padrões

³² A transcrição, publicada em *Textos de Intervenção*, não contém a informação sobre qual foi a natureza do evento em que a fala foi proferida.

trazidos pelos povos conquistadores. Por esse motivo, os movimentos do contra também foram muito fortes, pois um escritor que era contra o parnasianismo na literatura era também a favor das vanguardas europeias. Assim, do contra e a favor eram posicionamentos que andavam muito conectados na cultura brasileira de uma maneira geral.

Outro exemplo da coexistência de movimentos do contra e a favor na cultura brasileira foi a censura, o ápice do a favor no Brasil para Candido, o qual destaca que só foi possível haver abertura nos mecanismos de censura pois eclodiram movimentos contra a censura, a opressão e a ditadura.

Em suma, o crítico afirma que, em tempos conservadores, é preciso ser contra as tendências controladoras das classes dominantes: “Temos que manter o contra como a única possibilidade de propor a questão da democracia, que é o caminho para a igualdade, que é o que realmente interessa” (CANDIDO, 2002, p. 375). Por fim, sendo contra o capitalismo, Candido conclui que seremos, finalmente, a favor de alguma coisa: a favor dos movimentos contrários a esse capitalismo.

A luta de Candido pela “cultura do contra” se deu em várias esferas, como a Universidade de São Paulo, os jornais *Folha da Manhã* e *Diário de São Paulo*, livros de ensaios como *Introdução ao método crítico de Silvio Romero* e *Brigada ligeira*, até mesmo em *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (PEDROSA, 1994). Por ser do contra, seu discurso sempre esteve sujeito à reavaliação, mantendo seus textos fiéis ao pensamento dialético. Ao longo do seu percurso, o papel de Candido como intelectual sempre levou em consideração a luta por essa cultura que, para ele, corresponde à melhor forma de combate ao pensamento reacionário. A atividade de professor também se relaciona à postura intelectual do autor, pois a sala de aula é um espaço de relações muitas vezes conflitantes e que lhe permite atuar em uma realidade social específica, sempre adaptando a sua visão de mundo ao seu tempo. Portanto, é como professor que sua atuação intelectual atinge seu auge, esclarecendo a respeito dos perigos do conservadorismo, expondo uma visão da história que tem o homem como centro dos acontecimentos e, com isso, defendendo a postura humanista que lhe é própria.

Excetuando os artigos presentes na última seção (“Conjuntura”), grande parte dos textos aqui estudados foram publicados em jornais, compondo na obra de Candido a crítica de rodapé. A respeito da produção do crítico, é interessante observar algumas questões que serão desenvolvidas mais adiante – por exemplo, em *Formação da Literatura Brasileira*, obra a ser analisada no capítulo 3 deste trabalho – estão indiciadas na crítica de rodapé, o que demonstra o caráter processual da criação de Antonio Candido.

O contato com os artigos aqui analisados permite que o leitor perceba o perfil do crítico que se mostra em suas linhas: um intelectual engajado, intensamente comprometido com o seu tempo, interessado em utilizar a sua posição institucionalmente privilegiada para levar conhecimento ao povo e, assim, contribuir para o combate às forças reacionárias que configuram ameaça constante na sociedade brasileira. É, portanto, um escritor que vai além dos escritos por encomenda que se tornam comuns durante o século XX (e a expansão do capitalismo), desempenhando seu papel conforme desenvolve sua crítica viva, que o anima e impulsiona.

2.2 Scritti corsari: ensaios sobre uma Itália em transformação.

Os “Scritti corsari”, de Pier Paolo Pasolini, são uma coletânea de textos compilados pelo próprio autor e que, em sua maioria, foram publicados anteriormente em colunas dos periódicos “Corriere della Sera”, “Il tempo”, “Mondo” etc. Após os textos que fizeram parte dos jornais, encontramos uma seção denominada “Documenti e allegati”, a qual contém alguns textos inéditos e análises críticas de obras literárias ou filmes.

A primeira parte, intitulada – como o livro – “Scritti corsari”, está estruturada cronologicamente, de modo que os textos ali reunidos possibilitam ao leitor uma compreensão maior a respeito dos acontecimentos políticos da Itália entre os anos de 1973 e 1975. Nesse material, é bastante evidente a busca da compreensão da realidade pelo autor que tenta, por meio da mídia impressa, também comunicar-se com um público massivo a respeito dos perigos do capitalismo e da fetichização da sociedade de consumo.

É indispensável observar que a crítica realizada por Pasolini tem um direcionamento muito claramente desenvolvido nos textos dessa coletânea, problematizando a mídia, a classe política, a situação e o papel do intelectual nesse cenário, além de posturas a serem tomadas frente ao avanço da cultura de massa. Desse modo, o crítico faz um alerta à sociedade a respeito do surgimento de uma nova forma de fascismo, o neofascismo da sociedade de consumo, chamando a atenção do leitor para questões como a luta de classes, a condição italiana do pós-guerra e a função humanizadora da arte – sempre em conexão com o mundo dos homens.

Alfonso Berardinelli assina o prefácio da quarta edição da obra (PASOLINI, 1993) e o inicia questionando: se a padronização cultural, a mutação antropológica e outros temas que tanto apareciam nos textos pasolinianos não eram fenômenos invisíveis, por que o material foi considerado tão escandaloso e inconveniente? É certo que nada daquilo que o crítico

denunciava era realmente novidade, pois tanto a sociologia quanto a teoria política já vinham falando há tempos sobre sociedade de massa, progresso contraditório e etc. Berardinelli salienta que a própria “Nova Esquerda” nasceu de análises com esse direcionamento. Ao insistir tanto nessas questões, principalmente enquanto escrevia para um jornal tradicionalmente burguês e antioperário como o *Corriere della Sera*, Pasolini despertou reações muito irritadas e incômodas.

Segundo Berardinelli, aqueles que tiveram acesso aos jornais no período em que Pasolini escrevia e tiveram a oportunidade de reler alguns artigos em *Scritti corsari* ficariam muito surpresos ao encontrar ali a inteligência e a imaginação sociológica que não seriam facilmente encontradas em nenhum semiólogo ou teórico de semiologia, pois nenhum chegou tão longe. O seu estilo ensaístico e polêmico também consegue chocar muitos intelectuais pela sua inventividade inesgotável, capaz de denunciar preconceitos intelectuais de classe e, muitas vezes, a ignorância dos seus interlocutores.

Berardinelli ainda explica que Pasolini transformava conceitos políticos e sociológicos em evidências físicas para exprimir suas angústias de uma maneira teórica, dramática, política. Ele conseguia representar um mundo que lhe parecia já ter desaparecido, e se expunha ao falar do destino da sociedade italiana, das classes dominantes e do fim irreversível de uma história secular. Ainda de acordo com Berardinelli, a evidência física do desaparecimento de um mundo, que já devia estar clara para todos, parecia invisível para aquela sociedade, de modo que Pasolini era visto como injusto, exagerado, unilateral. As pessoas não compreendiam quando ele falava de uma padronização cultural tão grande que tornava todos iguais os rostos dos novos jovens, assim como parecem todos iguais os rostos de povos longínquos com os quais não se tem contato e, portanto, não se tornam familiares:

Mas o sentido da argumentação era claro: aquilo que tornava indistinguíveis um jovem fascista de um jovem antifascista, ou um casal de proletários de um casal de burgueses, era o fim do fascismo e do antifascismo clássicos, o fim do velho proletariado e da velha burguesia. Era o advento (o Advento) de um novo modelo humano e de um novo poder que apagavam a face anterior física e cultural da Itália, mudando radicalmente a base social e humana das velhas instituições.³³ (BERARDINELLI in PASOLINI, 1993, pp. 8-9, tradução nossa).

³³ Ma il senso dell'argomentazione era chiaro: ciò che rendeva indistinguibili un giovane fascista da un giovane anti-fascista, o una coppia di proletari da una coppia di borghesi, era la fine del fascismo e dell'antifascismo classici, la fine del vecchio proletariato e della vecchia borghesia. Era l'avvento (l'Avvento) di un nuovo modello umano e di un nuovo potere che cancellavano il precedente volto fisico e culturale dell'Italia, mutando radicalmente la base sociale e umana delle vecchie istituzioni. (BERARDINELLI in PASOLINI, 1993, pp. 8-9).

A sociedade de consumo tem como uma de suas principais consequências a universalização do povo, pois atua apagando particularidades à medida que amplia seu domínio. Berardinelli diz que, para compor sua argumentação, Pasolini se utilizava de detalhes que exemplificavam as mutações sociais que ele percebia, como os cortes de cabelo, o desaparecimento de vagalumes e até impactos causados por campanhas publicitárias. Assim, apesar de parecer compor quadros tendenciosos e deformados, essa deformação era muito eficaz enquanto recurso estético e tornava seu discurso coerentemente provocatório. Naquele contexto, categorias muito conhecidas por intelectuais de esquerda, como progresso, reação, revolução e antifascismo, ficavam restritas a um nível teórico. Enquanto isso, Pasolini observava que a realidade italiana estava realmente mudando, o centro anulando cada vez mais a periferia e realizando um verdadeiro genocídio cultural definitivo que não precisou de golpes de estado, ditaduras ou propaganda ideológica: o novo poder – o do consumo – padronizou pragmaticamente os comportamentos e a vida cotidiana de todos. Chegou-se a um ponto em que os pobres e os sem poder não queriam mais enriquecer ou conquistar poder, mas lutavam para ser em tudo como as classes dominantes.

Alfonso Berardinelli concorda que, com relação a essas questões, é verdade que os *Scritti corsari* não apresentam nada de inovador, uma vez que o próprio Karl Marx já tinha falado sobre o genocídio cultural em seu *Manifesto Comunista*. É claro que Pasolini sabia disso, mas a discussão tornou-se tão primordial naquele momento porque os processos se consolidaram na Itália com uma violência surpreendente, bem após atingir países como a Alemanha, a França e os Estados Unidos. Além disso, o crítico sentia uma inclinação pessoal para aquelas mudanças por elas atingirem diretamente os rapazes subproletários, os quais ele amava, severamente impactados pelo Desenvolvimento.

O autor afirma, ainda, que o intelectualismo formal e o politicismo que estavam difundidos na cultura naquele período ofereciam a Pasolini uma vantagem cultural: todos estavam atentos para o que acontecia nos centros de poder, mas ninguém estava preparado para olhar os seus semelhantes nos olhos, reparar neles, como fazia Pasolini.

Berardinelli conclui o seu prefácio atestando que a maior contribuição de *Scritti corsari* é a crítica intelectual radical que realiza sobre a sociedade italiana desenvolvida, tão completa que seria capaz de resgatar aquela cultura literária que, muitas vezes, torna-se restrita, limitada. Para ele, Pasolini se destaca por fazer observações profundas, com uma racionalidade tensa, com uma ironia forte; assim, a maior invenção literária de Pasolini foi o desenvolvimento de um ensaísmo político urgente que exprime as contradições da sociedade italiana.

No artigo “Nota introduttiva”, que abre o livro, o autor esclarece a importância do papel do leitor, que deve fazer a reconstrução do material, retomando questões relativas à necessidade de se fazer conexões ao juntar fragmentos de uma obra tão dispersa, sempre unindo a arte e a humanização. Segundo o autor, o leitor encontrará em sua frente duas séries de ensaios, uma de textos iniciais e outra de textos documentários. Em seu percurso de leitura, ele é remetido a outro lugar, além dos escritos do livro, tais como textos de interlocutores com quem ele polemiza ou a quem responde obstinadamente e referências a poesias ítalo-friulanas; devido ao fato de não serem “corsários”, esses versos não estão no livro, mas o leitor deve buscá-los por conta própria.

Para observar no próprio texto como se constrói o ensaísmo político de Pier Paolo Pasolini, foram selecionados alguns artigos que compõem o livro. Inicialmente, foi escolhido “Il Discorso dei capelli”, no qual o autor, ao observar jovens em Praga, propõe-se a refletir sobre a linguagem usada por aqueles rapazes; segundo ele, era uma comunicação que ia além da verbalização, diferente: era a linguagem dos cabelos, uma forma capaz de tornar supérflua a prática verbal. Conforme tentaremos mostrar, o artigo é composto com um estilo simples, empregando na construção frases que concatenam bem as ideias, abordando o papel da juventude e suas formas de manifestação por meio de um uso eficaz da descrição; tudo contribuindo para que o leitor seja envolvido naquele cenário e sinta-se diante das imagens criadas.

Pasolini explica que a imagem daqueles rapazes apresentava-os como membros de uma nova ordem de humanos que estava aparecendo no mundo, mas que quase correspondia a uma assombração naquela cidade que, apesar de central, assemelhava-se a uma província quando comparada a locais como a América.

O crítico conta que começou a reparar nos olhares de terror que aqueles jovens recebiam dos burgueses, os quais se deviam ao fato de que o comprimento dos cabelos contestava-os de uma maneira direta, absoluta. Não era sequer necessária a interação com os outros, pois os acontecimentos falariam por eles. Naquela situação especial, Pasolini sentiu-se o interlocutor daqueles rapazes, alguém capaz de decodificar a linguagem da presença física e que, apesar de ter sentido uma inicial antipatia pelos rapazes, percebeu que, por um princípio democrático, precisaria defendê-los da polícia e dos fascistas.

Agindo como interlocutor daqueles jovens cabeludos, Pasolini interpretou que a mensagem enviada por eles nos anos 66-67 demonstrava que sentiam nojo pela civilização do consumo e, por isso, protestavam radicalmente. A aparência deles opõe-se ao “destino de

executivos”, contestando valores burgueses de uma forma violentamente não-violenta. Tudo isso era dito de maneira silenciosa e, provavelmente, não teria sido dito verbalmente por eles se a oportunidade tivesse surgido. Apesar disso, o crítico sentia que seus cabelos exprimiam “coisas de esquerda”, provavelmente nascidas da burguesia. No ano seguinte, 1968³⁴, os cabeludos passaram a fazer parte do movimento estudantil. Em 1969, eles proliferaram ainda mais devido a acontecimentos do período, como o massacre de Milão, os negócios da Máfia, o crescimento da Extrema Direita, entre outros... Todavia, uma mudança importante ocorreu: eles deixaram de ser silenciosos e de deixar seus cabelos falarem por eles, retomando a linguagem verbal, que se tornou primordial.

Naquele cenário, Pasolini começou a perceber que o discurso silencioso mudava, e não era mais fácil diferenciar a “subcultura de Direita” e “uma subcultura de Esquerda”, uma vez que a mesma máscara foi adotada pelos dois lados e isso tornou possível a presença dos provocadores. Cito:

Há uma dezena de anos, eu pensava, entre nós da geração anterior, um provocador era quase inconcebível (a menos que fosse um grandíssimo ator): de fato, sua subcultura se distinguiria, *mesmo fisicamente*, de nossa cultura. Nós o teríamos reconhecido pelos olhos, pelo nariz, pelos cabelos! Nós o teríamos desmascarado imediatamente, e teríamos imediatamente dado a ele a lição que merecia. Agora isso não é mais possível. Nunca ninguém no mundo poderia distinguir pela presença física um revolucionário de um provocador. Direita e Esquerda estão fisicamente fundidas.³⁵ (PASOLINI, 1993, p. 9, tradução nossa)

Certa vez, em 1972, Pasolini observou, na cidade de Isfahan, na Pérsia, rapazes cabeludos que pareciam, pela linguagem não-verbal que empregavam, ter a intenção de se destacar, de se distanciar daqueles que os cercavam, como se precisassem dizer a todos ao redor que eram melhores por serem burgueses, informados, viajados, privilegiados. Para Pasolini, era uma verdadeira manifestação de “Coisas de Direita”, um sinal de que o ciclo tinha sido completado no momento em que a subcultura dominante conseguiu absorver a subcultura da oposição, incorporando-a aos seus e fazendo dela a sua moda.

³⁴ 1968 foi marcado pelas ações de jovens e do movimento estudantil em todo o mundo. Falaremos mais adiante sobre este momento histórico.

³⁵ “Una diecina d’anni fa, pensavo, tra noi della generazione precedente, un provocatore era quasi inconcepibile (se non a patto che fosse un grandissimo attore): infatti la sua sottocultura si sarebbe distinta, *anche fisicamente*, dalla nostra cultura. L’avremmo conosciuto dagli occhi, dal naso, *dai capelli!* L’avremmo subito smascherato, e gli avremmo dato subito la lezione che meritava. Ora questo non è più possibile. Nessuno mai al mondo potrebbe distinguere dalla presenza fisica un rivoluzionario da un provocatore. Destra e Sinistra si sono fisicamente fuse”. (PASOLINI, 1993, p. 9)

Pasolini salienta que, como consequência, a rejeição que antes os jovens tinham pelos hábitos de seus pais se transformou, fazendo-os recuperar o convencionalismo e a miséria que estavam em vigor antes mesmo dos seus pais e que pareciam ter sido superados. Assim, os cabelos compridos passaram a ser ecos das coisas da televisão, daquilo que pregam a sociedade de consumo e os anúncios publicitários: a antiga rebeldia dos cabelos tornou-se vulgar e servil.

Vimos na seção anterior que Antonio Candido observou um fenômeno semelhante na sociedade brasileira, o qual chamou de “sociedade do contra”. Para ele, as novas gerações estavam sempre tentando negar as anteriores, assumindo uma postura contrária àquela de seus predecessores em diversas áreas: arte, moda, política etc. Contudo, esse “contra” é algo ambíguo, algo que não pode ser imediatamente revolucionário; no cenário constatado por Pasolini, a postura “do contra” dos jovens italianos acabou levando-os a uma posição “de direita” que não costumava pertencer àquele público, deixando de ser contestatória para se tornar uma reafirmação do que a sociedade de consumo pregava. Nesse sentido, Pasolini afirma que a geração de rapazes com cabelos compridos nos anos 60 era uma geração contestadora, “do contra”, como diria Candido: queriam ir contra os seus pais, seus convencionalismos e ideais. No entanto, aquele símbolo de contrariedade (os cabelos compridos) tornou-se uma reafirmação dos valores tradicionais de direita nos anos 70, momento em que aquela forma de expressão se tornou, ainda nos termos de Candido, “a favor”.

A década de 1960 ficou marcada na história mundial como um período protagonizado pelos jovens³⁶. Os mesmos jovens que contestavam a geração anterior, conforme dito por Pasolini, e que tinham orgulho em serem “do contra”, nos termos de Candido. O fato de se debruçarem sobre o papel da juventude e sobre os eventos que a envolveram naquele período é mais um indício da concepção de história dos críticos, que colocam o homem e suas ações no centro. Enquanto intelectuais, é interessante observar como aqueles jovens dialogavam com bandeiras que faziam parte das intervenções daqueles intelectuais tão engajados, aproximando o papel do intelectual em cenário de capitalismo periférico do poder da juventude.

Passemos, a seguir, para o artigo “La prima, vera rivoluzione di destra”; neste texto, Pasolini explica que um dos períodos de pensamento reacionário mais violentos da história começou entre os anos 1971 e 1972, momento associado ao retorno do fascismo. Contudo, o crítico considera que aquele momento de crescimento da reação poderia ser considerado uma revolução, pois ele ocorre com a intenção de apagar o passado e suas ideologias. Seria, portanto,

³⁶ No Brasil, a década de 1960 foi marcada pela ditadura militar, o que serviu de combustível para jovens que lutavam contra a opressão. Os movimentos estudantis do período, que culminaram nos eventos de 1968, serão melhor desenvolvidos no capítulo 4.

uma revolução de direita, que destruiu a própria direita e começou uma revolução silenciosa, escondida, agindo nas infraestruturas.

Essa reação tem, para o autor, uma natureza profunda e uma superficial. O aspecto exterior, superficial, se apresenta como uma luta de classes na forma tradicional da direita fascista e clerical-liberal. Enquanto a primeira reação foi destruir todas as velhas instituições sociais – como igreja, família, cultura e língua –, a segunda reação foi defender essas instituições dos ataques dos operários e dos intelectuais. Por isso, aqueles foram anos de falsa luta, pois ao passo que a “verdadeira” tradição humanista foi destruída pela nova cultura de massa, de consumo, a velha burguesia dava lugar a uma nova burguesia que “compreende sempre mais e mais profundamente também as classes operárias, tendendo finalmente à identificação de burguesia com humanidade”³⁷ (PASOLINI, 1993, p. 18, tradução nossa).

Segundo o autor, tudo isso foi aceito pela esquerda: ou aceita, ou fica fora do jogo. Nesse sentido, Pasolini percebe que há um novo otimismo da esquerda, que pretende fazer parte desse novo mundo criado pela civilização tecnológica. No fim, todos os agentes envolvidos acabam por não ver qual é a nova e verdadeira reação, e continuam todos a lutar contra a antiga que a oculta.

A título de exemplo dessa falsa luta, o crítico menciona os temas de italiano dos “Esami di maturità”³⁸ daquele ano, os quais ficaram presos a um tradicionalismo e a um reformismo clássicos, versando sobre temas sem relação com a realidade. Os estudantes, é claro, entraram no jogo imposto pelas autoridades a eles, desenvolvendo os temas conforme elas desejariam. Dessa maneira, os dois personagens (autoridades e estudantes) se compreenderam e se integraram; contudo, certamente alguns estudantes optaram por polemizar.

Pasolini salienta que aqueles alunos os quais prestaram os “Esami di maturità” e foram obrigados a discorrer sobre temas superficiais são os irmãos mais novos dos estudantes que se rebelaram em 1968 e ganharam destaque com o movimento estudantil; por isso, seria um erro acreditar que eles ficaram em silêncio, passivos, como queriam as autoridades escolásticas. O silêncio deles é sinal de que eles estão em uma “atroz neurose eufórica”³⁹ (PASOLINI, 1993, p. 21, tradução nossa), ou neurose eufórica atroz, que os faz aceitar o novo hedonismo do consumo com o qual o novo poder os faz substituir outro valor moral do passado. Para os outros,

³⁷ “compreende sempre di più e più profondamente anche le classi operaie, tendendo finalmente alla identificazione di borghesia con umanità” (PASOLINI, 1993, p. 18)

³⁸ Ou “Exames de maturidade”, em tradução literal. Correspondem às provas que são realizadas pelos estudantes ao final do ciclo escolar, têm aplicação nacional e são pré-requisito tanto para a conclusão daquele nível de escolaridade (equivalente ao ensino médio brasileiro) quanto para o ingresso no ensino superior.

³⁹ “atroce nevrosi eufórica” (PASOLINI, 1993, p. 21)

é uma “neurose de ansiedade”⁴⁰ (PASOLINI, 1993, p. 21, tradução nossa), que mantém viva neles a possibilidade de um protesto: são os últimos humanistas, todos destinados a desaparecer.

No artigo “Acculturazione e acculturazione” o autor realiza reflexões acerca da imposição de material, cultura e experiências que é feita pelo centro (aqui, fala-se de Roma) sobre as periferias, de modo que as pessoas que moram em locais mais afastados veem sua casa como um dormitório, visto que todas as possibilidades de autonomia estão no centro. Essa exclusão tem relações com a inexistência de uma vida cultural e social nas periferias, locais em que não se desenvolvem mais as relações humanas. Pasolini diz que, mesmo que isso existisse lá, seriam eventos organizados pelo centro - o mesmo responsável por destruir as particularidades culturais que existiam naqueles locais.

Seguindo esse raciocínio, o fascismo entra na discussão quando Pasolini defende a ideia segundo a qual o regime totalitário, em suas formas mais tradicionais, não havia sido capaz de implementar tamanho “centralismo”, pois as outras culturas – operárias, camponesas etc – tinham poder de decisão quanto a aderir ou não ao modelo fascista proposto. Contudo, na sociedade de consumo, a adesão aos modelos propostos pelo centro seria total e sem questionamentos, sufocando os outros modelos culturais. Nas palavras do crítico: “[...] a ‘tolerância’ da ideologia hedonista almejada pelo novo poder é a pior das repressões da história humana”⁴¹ (PASOLINI, 1993, p. 22, tradução nossa). Tal fato se deve a duas revoluções internas à estrutura burguesa: a da infraestrutura e a dos meios de informação. Quando se fala em infraestrutura, o ponto é que ela reduziu a distância física entre as periferias e o centro, com estradas e veículos. Sobre a revolução dos meios de informação, Pasolini afirma que esta foi mais decisiva e mais radical, pois, por meio da televisão, o Centro foi capaz de assimilar todo o país ao adentrar na casa de cada indivíduo, minando histórias e culturas tão originais que existiam nesses lugares periféricos, convencendo a população de uma forma que o fascismo tradicional não fora capaz de fazer – é o chamado neofascismo.

Segundo Pasolini, a padronização imposta destrói qualquer autenticidade concreta, pois a nova lógica do mercado não se contenta com o simples consumo, mas deseja minar as ideologias não consumistas, o que se deve a uma cegueira quanto aos valores humanistas e ao fato de ser alheia às ciências humanas. Para o crítico, antes, a ideologia de poder era a religião, o catolicismo que padronizava os italianos. Naquele cenário descrito por ele, contudo, o catolicismo competia com o hedonismo de consumo e começava a ser liquidado por ele.

⁴⁰ “nevrosi d’ansia” (PASOLINI, 1993, p. 21),

⁴¹ “[...] la ‘tolleranza’ della ideologia edonistica voluta dal nuovo potere, è la peggiore delle repressioni della storia umana” (PASOLINI, 1993, p. 22)

O problema maior daquela situação era que os italianos aceitaram o novo modelo de consumo, em que homens e mulheres bonitos vão à missa aos domingos de automóvel, mas não conseguiam realizar aquele padrão de consumo. No caso da periferia, duas opções existiam: ou ela realizava o padrão mentalmente, tornando-se caricatura, ou, de maneira ínfima, tornando-se vítima. Como resultado, ocorreram a frustração e até a ansiedade neurótica como estados de alma coletivos. A título de exemplificação, o autor cita que houve um tempo em que os subproletários sentiam orgulho de sua luta; depois, eles se envergonhavam de seu analfabetismo e da sua ignorância. Isso mostra que os subproletários se aburguesaram e os burgueses se subproletarizaram.

O crítico conclui afirmando que a responsabilidade da televisão é enorme enquanto instrumento de poder da sociedade de consumo. O fascismo não conseguiu sequer fazer qualquer arranhão na alma do povo italiano; o novo fascismo, por outro lado, a dilacerou e violentou para sempre. Novamente, Pasolini é certo ao criar imagens que aproximam do leitor o conteúdo que quer transmitir. A televisão, em toda a sua popularidade, é apresentada como instrumento de manipulação capitalista e política, o que a torna um exemplo extremamente eficaz também para o leitor do século XXI.

Prosseguindo, vale a pena retomar o texto “Gli intellettuali nel ’68: manicheismo e ortodossia della ‘Rivoluzione dell’indomani’”. Nesse artigo, publicado como uma intervenção política, Pasolini comenta que, a partir de 1968, os jovens e os intelectuais passaram a acreditar que uma revolução aconteceria a qualquer momento, da noite para o dia, no dia seguinte. Junto aos jovens, os intelectuais mais maduros e que já estavam ficando grisalhos também acreditavam na revolução iminente. Contudo, apesar de tal crença ser aceitável para os jovens, Pasolini afirma que faltou aos intelectuais a análise crítica dos fatos – o primeiro dever de um intelectual; diz, também, que ainda que uma reflexão tenha sido realizada, faltara a ela “a vontade real da crítica”⁴² (PASOLINI, 1993, p. 26, tradução nossa).

De acordo com Pasolini, senso comum e concretude são elementos indispensáveis para a existência da racionalidade, sob o risco de sua ausência significar fanatismo. Ao escrever seu texto, o crítico reconhece que aquele momento foi produto do desespero e da sensação de impotência que estava no inconsciente popular, uma vez que uma nova forma de civilização começava a se moldar na Europa, na qual um futuro de desenvolvimento capitalista minava qualquer esperança de uma revolução operária. Por esse motivo, a palavra “revolução” foi tão

⁴² “la reale volontà della critica” (PASOLINI, 1993, p. 26)

gritada: era evidente que seria impossível alcançar uma dialética entre “capitalismo tecnológico e marxismo humanístico”⁴³ (PASOLINI, 1993, p. 27, tradução nossa).

Naquele contexto, Pasolini enxerga que os jovens que gritavam “Marxismo” pela Europa se recusavam a aceitar um cenário que já era inevitável, agiam como se estivessem se despedindo das esperanças marxistas. Já os intelectuais maduros cometeram, na visão do autor, um erro político – diferentemente do Partido Comunista Italiano, que conseguiu perceber que não seria possível combater o novo curso histórico do capitalismo, quando, provavelmente, começaram a amadurecer a ideia do seu “compromisso histórico”.

Sobre aquele momento de escrita, Pasolini salienta que, se fosse possível falar em compromisso dos intelectuais, seria ali. Nos anos anteriores, desde 1968, os movimentos eram formados com base em pretextos: a revolta estudantil, por exemplo, nasceu do dia para a noite e sem razões objetivas verdadeiras, visto que a massa via como novidade o consumismo e a ideologia hedonista daquele poder. Na década de 1970, quando o texto foi publicado, o crítico via dois motivos para um empenho total, já que a situação emergencial envolvia principalmente as massas: o primeiro está na luta contra os velhos assassinos fascistas que procuram a tensão não mais lançando bombas, mas mobilizando as praças em desordens em parte justificadas pelo descontentamento extremo; o segundo motivo envolve a necessidade de colocar novamente em discussão o “compromisso histórico”, que não correspondia mais a combater seu curso inevitável, mas ressurgia como uma ajuda aos homens que estavam no poder para manterem a ordem.

Pasolini vê o compromisso histórico como uma forma de luta ambígua, dialética, ao mesmo tempo atrasada e avançada. No entanto, defende que os homens de cultura devem se empenhar na luta política nessas condições contraditórias, é este o campo de atuação dos intelectuais que colocam o homem no centro da história, da política, da vida.

Em “Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia”, Pasolini retoma uma manchete publicada no *Unità*, o jornal do Partido Comunista Italiano, com os dizeres “Viva a República antifascista”, frase que o autor se propõe a analisar para encontrar seu real significado.

Os motivos apresentados para a manchete são dois: a vitória do “não” no *referendum* que propunha abolir a lei em vigor que permitia o divórcio na Itália e o massacre de Brescia. Segundo ele, no resultado do *referendum*, os italianos se mostraram bem mais modernos do que os comunistas e os religiosos imaginavam ser possível; ao mesmo tempo, o PCI comemorava a vitória na qual não acreditava. A vitória do “não” não demonstrava o laicismo, o progresso e a

⁴³ “capitalismo tecnologico e marxismo umanistico” (PASOLINI, 1993, p. 27)

democracia, como seria possível interpretar, mas deixava claro, por um lado, a mudança antropológica nas classes médias italianas, passando dos valores tradicionais e clericais para valores consumistas americanos; por outro lado, mostrava que a Itália camponesa não existia mais e fora substituída por um vazio que devia ser preenchido pelo total aburguesamento de consumo. Isso mostra que foi, sim, uma vitória, mas pelos motivos errados. Na verdade, a cultura italiana sofreu uma mutação que se afasta do fascismo tradicional e do progressismo socialista.

A respeito do massacre fascista de Brescia, Pasolini afirma que isso demonstra que a Itália nunca teve uma voz de Direita imponente por não ter uma cultura que seria capaz de exprimi-la, tendo apenas uma direita ridícula, fascista. O mundo italiano se transformou pela passagem da cultura do povo e da classe média (de um analfabetismo e um humanismo esfarrapado) para uma organização cultural de massa - essa é a mutação antropológica sobre a qual ele fala; a cultura de massa está ligada ao consumo, a um poder que não sabe o que fazer da Igreja, da Família etc.

A padronização é tão feroz que não há mais diferença relevante entre um italiano fascista e um italiano antifascista, visto que eles são intercambiáveis em esferas culturais, psicológicas e até físicas. Está claro que o massacre de Brescia foi realizado pelos fascistas, o que faz Pasolini questionar que fascismo era aquele, em que se fundamenta: em Deus, na Família, na Pátria, na educação intolerante ou na ordem militar? De qualquer maneira, o fascismo não abriria mão das conquistas do desenvolvimento, pois não se trata mais do fascismo tradicional: houve mudanças influenciadas pelo poder de consumo até mesmo nos regimes totalitários.

O autor ressalta que, no passado, apenas um olhar seria suficiente para identificar um jovem fascista, enquanto a padronização do hedonismo de consumo causou mudanças tão intensas que seria possível conversar durante horas com um fascista sem perceber sua índole. Isso demonstra que o fascismo daquele período é diferente do que havia predominado durante a guerra:

O fascismo dos massacres é, portanto, um fascismo nominal, sem uma ideologia própria (porque frustrada pela qualidade de vida real vivida por aqueles fascistas), e, além disso, artificial: isso é pretendido por aquele Poder, que após ter liquidado, sempre pragmaticamente, o fascismo tradicional e a Igreja (o clérigo-fascismo que era efetivamente um realidade cultural italiana) decidiu manter vivas as forças de oposição – segundo uma estratégia mafiosa e do Comissariado de Segurança Pública – à subversão comunista”.⁴⁴ (PASOLINI, 1993, p. 43, tradução nossa).

⁴⁴ Il fascismo delle stragi è dunque un fascismo nominale, senza un'ideologia propria (perché vanificata dalla qualità di vita reale vissuta da quei fascisti), e, inoltre, artificiale: esso è cioè voluto da quel Potere, che dopo aver liquidato, sempre pragmaticamente, il fascismo tradizionale e la Chiesa (il clerico-fascismo che era

Nesse sentido, o autor conclui que os responsáveis pelo massacre fascista de Brescia – e pela ascensão do fascismo como um todo – não são apenas os jovens que colocaram as bombas, mas todos aqueles que legitimam os discursos violentos na cultura a que pertencem, o extremismo.

Em “*Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino*”, temos acesso a uma carta aberta endereçada a Italo Calvino. Pasolini inicia o texto dizendo que, segundo Maurizio Ferrara, ele teria saudades da “idade de ouro” e, segundo Calvino, ele teria saudades da “Italietta” (uma Itália provinciana, antes do boom econômico dos anos 50). O crítico afirma que já disse muitas vezes do que tem saudades em seus poemas e textos; ele não poderia ter saudades da Italietta, pois todo o seu trabalho, o seu discurso, o seu ser representa o oposto: ele não poderia ter saudade de uma Itália “pequeno-burguesa, fascista, democrata-cristã; provincial e à margem da história; a sua cultura é um humanismo escolástico formal e vulgar”⁴⁵ (PASOLINI, 1993, p. 51, tradução nossa). Aquele período correspondeu a um país de guardas que o prenderam, processaram, perseguiram e torturaram ao longo de vinte anos. Além disso, para o autor, a “Italietta” não acabou, pois continuam com o linchamento e com a perseguição a ele.

Pasolini salienta que não vive apenas como intelectual, no gabinete, com poucos amigos, como seria de praxe. Pelo contrário: vive também tentando romper barreiras de classe e conhecer o mundo camponês, operário, da classe dominada – que só fazia parte da “Italietta” por questões estatais. Ademais, o mundo camponês é um universo transnacional, ilimitado, pré-industrial, e dele o crítico admite que realmente sente saudades. Os homens desse período consumiam o que era realmente necessário, fato que tornava suas vidas necessárias, diferentemente do que ocorre no mundo do consumo, que torna a vida supérflua. Para ele, as saudades desse universo fortalecem ainda mais a sua crítica, pois correspondem a saudades verdadeiras, de tempos verdadeiros.

Pasolini conclui a carta dizendo que Calvino afirmou não conhecer jovens fascistas e desejar não os conhecer. Diante disso, responde que Calvino não teria reconhecido os jovens fascistas ainda que topasse com eles na rua, devido à padronização cultural; por fim, ressalta que os jovens fascistas não nasceram assim e, provavelmente, um simples encontro poderia ter mudado os seus destinos.

effettivamente una realtà culturale italiana) ha poi deciso di mantenere in vita delle forze da opporre – secondo una strategia mafiosa e da Commissariato di Pubblica Sicurezza – all’eversione comunista”. (PASOLINI, 1993, p. 43).

⁴⁵ “piccolo-borghese, fascista, democristiana; è provinciale e ai margini della storia; la sua cultura è un umanesimo scolastico formale e volgare” (PASOLINI, 1993, p. 51).

O artigo “Nuove prospettive storiche: la Chiesa è inutile al potere” inicia retomando uma violenta reação a um artigo de Pasolini que foi publicada no “Osservatore Romano”, criticando suas posições a respeito da Igreja e afirmando não saber de onde vinha tanta autoridade para fazê-lo se não de alguns filmes decadentes, de uma escrita corrosiva e de atitude excêntrica.

Para Pasolini, a crítica feita a ele tem características de clericalidade, pois parte do princípio de que autoridade é indispensável para que algo seja escrito. Segundo o crítico, esse raciocínio é falho, uma vez que os únicos requisitos que ele reconhece para a escrita são a vontade de escrever, a autenticidade, a liberdade. Autoridade, de fato, ele nega possuir. A afirmação ainda é mais grave pois diminui qualquer valor que tenham os círculos culturais e os milhões de italianos simples que, ao demonstrarem interesse, possibilitam o sucesso dos seus filmes. Por isso, a única justificativa possível para tais alegações seria de que Pasolini incomoda por ter alguma visibilidade e não ser clérigo-fascista, o que explica o tom de escárnio quanto ao seu trabalho.

Pasolini explica que a Igreja tem uma história marcada por poder e por delitos relacionados a esse poder, mas, nos últimos tempos, seu percurso foi marcado pela ignorância, uma vez que as contribuições das culturas racional, marxista, freudiana e liberal foram tamanhas que seria impossível continuar citando São Tomás de Aquino como referência principal. Além disso, a própria burguesia italiana teve a sua ignorância moldada pelo catolicismo, pois teve como base elementos como irracionalismo, formalismo e pragmatismo. Também foi, para o autor, essa mesma cultura do Vaticano que impediu o escritor do “Osservatore Romano” de entender o que ele quis dizer sobre a crise da Igreja: não era um ataque, mas quase chegava a ser um ato de solidariedade, visto que a Igreja aparece finalmente livre do Poder e com esperanças de possibilidades futuras.

Para Pasolini, essas possibilidades se dividem em duas: a primeira tem relação com a distinção radical entre Igreja e Estado. O próprio Jesus Cristo já tinha destacado a importância de dar a César o que é de César e a Deus o que é de Deus, de modo que é primordial que essa separação seja efetivada. A segunda, parte da premissa de que, até aquele momento, a Igreja esteve vinculada a um universo camponês e durante dois mil anos não pôde existir sem ele, mas essa relação é contraditória pois ela sempre usou seu poder para beneficiar as elites. No entanto, de uma hora para a outra, aquele cristianismo primordialmente agrícola tornou-se urbano. Segundo Pasolini, o aumento do consumismo e da indústria terciária destruiu, na Itália, o mundo

camponês e está destruindo essa parcela da população em todo o mundo: em alguns anos, não existirão mais sacerdotes, ou existirão somente aqueles nascidos nas cidades.

Diante desse cenário, o crítico salienta que a Igreja, se tiver a intenção de sobreviver, precisará abandonar o poder e apoiar aquela cultura contraditória, livre, antiautoritária, em contínuo devir, coletiva, escandalosa. Caso a Igreja insista em coincidir com o Vaticano, seu fim será certo.

Um dos artigos que mais se relacionam ao papel do intelectual na vida social, à sua luta contra o fascismo, é “Il romanzo delle stragi”. O texto começa com a frase “Eu sei” e, com ele, Pasolini alcança grande intensidade por afirmar saber quem são os responsáveis por inúmeros acontecimentos, como o chamado ‘golpe’ (ou uma série de golpes para proteger o poder); o massacre de Milão em 1969; os massacres de Brescia e de Bologna no início de 1974; o nome de quem direcionou os autores desconhecidos desses massacres; de quem geriu as duas fases da tensão (anticomunista em Milano e antifascista em Brescia e Bologna); dos poderosos que criaram uma cruzada anticomunista para encobrir o 1968; o nome de quem deu proteção política a velhos generais, a jovens neofascistas e neonazistas; o nome de pessoas sérias e importantes que estão por trás dos jovens que se suicidaram em atrocidades fascistas. Ele diz saber todos os nomes e fatos dos quais essas pessoas são culpadas. Contudo, não tem provas, nem ao menos indícios.

Pasolini salienta que conhece essas informações por ser um intelectual, um escritor, por fazer parte da sua profissão acompanhar os acontecimentos e conseguir conectar os fatos mesmo que de longe. Por isso, ele acredita que outros escritores também saibam, uma vez que não é tão difícil reconstruir e interligar os fatos que aconteceram na Itália após 1968. Na mesma esteira, é provável que os jornalistas e os políticos tenham provas ou indícios, mas não possam ou não queiram divulgar os nomes. Diante desse cenário, fazer isso caberia a quem tiver coragem de divulgar esses nomes sem estar vinculado ou comprometido com as práticas do poder, sem que tivesse nada a perder: ou seja, caberia ao intelectual. No entanto, essa ação não é possível ao intelectual, pois é excluído do mundo do poder e, portanto, não tem nem provas, nem indícios: “A coragem intelectual da verdade e a prática política são duas coisas inconciliáveis na Itália”⁴⁶ (PASOLINI, 1993, p. 90, tradução nossa).

Nessa situação, restaria ao intelectual debater problemas morais e ideológicos, uma tarefa falsamente alta e nobre, mas na verdade servil – a única permitida pelos poderosos.

⁴⁶ “Il coraggio intellettuale della verità e la pratica politica sono due cosa inconciliabili in Italia”. (PASOLINI, 1993, p. 90).

Felizmente, Pasolini ressalta que não existe apenas o poder, mas também a oposição ao poder: na Itália, esse papel cabe ao Partido Comunista Italiano. Essa oposição poderia, segundo o crítico, ser a salvação da Itália e das suas frágeis instituições democráticas, uma vez que o PCI, naqueles últimos anos, tornara-se algo separado, uma ilha. No entanto, ainda que o PCI fosse bom e íntegro, mantinha relações ‘diplomáticas’ com o poder, estava em um momento relativamente negativo e se identificava com um outro poder, mas com um poder, afinal. Por isso, é natural observar que seus homens se comportam como homens de poder. Isso faz o crítico questionar por qual motivo os homens políticos da oposição, tendo provas ou indícios, não viriam a público. A resposta é que eles não o fazem pois distinguem verdade política da prática política.

Assim, Pasolini conclui que o intelectual deve continuar a se ater ao que lhe foi imposto como seu dever, intervindo sempre de acordo com sua própria maneira codificada. O crítico tinha consciência de que aquele não era o momento propício para fazer uma campanha de desconfiança contra toda a classe política, até pelo fato de crer na política, na democracia, no parlamento e nos partidos, sempre segundo o seu ponto de vista assumidamente comunista. Ainda assim, afirmou que só deixaria de desconfiar (e de incentivar a desconfiança) no momento em que um político decidisse tornar públicos os nomes dos responsáveis pelo golpe e pelos massacres, dos quais ele não poderia não ter provas ou indícios. Percebe-se, aqui, o intelectual intervindo diretamente na sociedade, esclarecendo o povo e cobrando transparência, convocando outros agentes para participarem da sua luta contra aquele poder opressor. Além disso, o fato de se colocar “na linha de fogo” também corresponde a uma estratégia discursiva que impacta o leitor, o que abre o caminho para uma relação de confiança com o público.

No artigo “Il coito, l’aborto, la falsa tolleranza del potere, il conformismo dei progressisti”, Pasolini explica que é a favor dos oito *referenda* propostos pelo Partido Radical, mas sente-se traumatizado pela legalização do aborto (que, para ele, seria uma ação análoga a legalizar o homicídio). O aborto era, naquele momento, o único caso em que os progressistas e os democratas favoráveis recorriam à *Realpolitik*⁴⁷, caindo, contudo, na prevaricação; se é verdade que eles sempre se preocuparam com os verdadeiros princípios a serem defendidos, isso não aconteceu daquela vez. Segundo o crítico, na democracia luta-se pela maioria, mas a maioria frequentemente está equivocada “porque o seu conformismo é sempre, por sua própria natureza, brutalmente repressivo”⁴⁸ (PASOLINI, 1993, p. 99, tradução nossa). Por isso, ainda

⁴⁷ Modelo político alemão segundo o qual os políticos agem conforme os seus interesses, de maneira mais prática e menos ideológica.

⁴⁸ “perché il suo conformismo è sempre, per propria natura, brutalmente repressivo” (PASOLINI, 1993, p. 99).

que correspondesse ao desejo da maioria, a luta pela legalização do aborto estaria assentada em princípios não-reais.

Do ponto de vista do autor, o aborto legalizado é cômodo para a maioria por facilitar o ato sexual sem barreiras, conforme foi introduzido nos costumes pelo novo fascismo, o poder do consumo, que se apossou das reivindicações de liberdade dos liberais e dos progressistas. Desse modo, a liberdade social tornou-se uma obrigação e a facilidade de acesso criou uma obsessão.

Por outro lado, Pasolini ressalta que, apesar de se amparar em ideais de liberdade, o novo poder reprime ou ignora todas as manifestações sexuais diferentes e estende sua falsa tolerância às minorias; nesse cenário, até as elites se portam de forma mais tolerante em relação às minorias sexuais, o que pode acontecer pois permite que suas consciências fiquem mais leves. Assim, trata-se de uma aceitação ilegítima, o que fica evidente ao passo que todos que defendem o aborto o fazem sem falar no ato que o precede: o coito – que continua sendo um tabu. No entanto, importa falar sobre o coito pois é um assunto político e não se pode falar de aborto ou de nascimento sem levar em consideração a condição social e política envolvida.

O primeiro erro de *Realpolitik* cometido por aqueles políticos é isolar o problema do aborto e dar-lhe a visão distorcida que lhes convém. O segundo erro, e o mais grave, é reduzi-lo a uma questão puramente prática. Isso é problemático pois o aborto deve ser visto como uma questão “ecológica”: a tragédia demográfica surge no horizonte e aparece como uma ameaça à sobrevivência humana. Portanto, a solução seria incluir legalmente o delito do aborto no da eutanásia, pois isso lhe concederia algumas circunstâncias atenuantes de origem ecológica. O novo quadro em que se deveria inscrever a nova figura da eutanásia, para Pasolini, é que, antigamente, as pessoas lutavam para sobreviver, então os nascimentos deveriam ser maiores do que as mortes. Naquele momento, o contrário ocorria: para a sobrevivência da espécie, os nascimentos deveriam ser menores do que as mortes.

O crítico salienta que, na Itália, o universo do coito se configura por uma maioria passiva e violenta, a qual vê as suas instituições como intocáveis. Por trás dessa maioria, está a base clerical-fascista de violência majoritária, cujo guia é a Igreja Católica. Diante de tudo isso, Pasolini acredita que faz mais sentido lutar contra a sociedade que condena o aborto no campo da causa do aborto, ou seja, no plano do coito. Além disso, é preciso lutar contra a falsa tolerância do poder totalitário de consumo, impor legalizações reais e relativas ao coito (como anticoncepcionais, pílulas, conscientização etc). Com tudo isso difundido democraticamente pela imprensa, não haveria mais o problema do aborto; talvez seja um cenário utópico, mas é

como ele vê a situação. Observa-se, neste artigo, o uso de uma das estratégias discursivas mais recorrentes do crítico: falar abertamente sobre questões consideradas polêmicas, atraindo a atenção não apenas dos leitores que se identificam com seus posicionamentos, mas daqueles que precisam ter seus olhos abertos por suas intervenções.

Em “L’articolo delle luci”, Pasolini retoma uma intervenção de Franco Fortini que cita a distinção entre fascismo adjetivo e fascismo substantivo. Para o autor, essa é uma distinção anacrônica e impertinente, visto que não deve ser feita entre o fascismo fascista e o fascismo democrata-cristão, mas entre o fascismo fascista e esse fascismo novo que surge em contexto de industrialização e crescimento da sociedade de consumo, que surge na Itália a partir da década de 60.

Por ser um escritor, ele utiliza um fenômeno como metáfora para definir melhor o que aconteceu: no início da década de 1960, os vagalumes começaram a desaparecer devido à poluição do ar e das águas. Em pouco tempo, eles não existiam mais. Ele chama essa “coisa” que aconteceu de “desaparecimento dos vagalumes”. Para Pasolini, o regime democrata-cristão teve duas fases, marcadas da seguinte maneira: a primeira vai do fim da guerra até o desaparecimento dos vagalumes; a segunda, vai do desaparecimento dos vagalumes até aquele momento de fala.

Na primeira fase, o fascismo fascista estava em continuidade absoluta com o fascismo democrata-cristão: utilizavam os mesmos códigos, tinham uma polícia violenta e desprezavam a constituição; a democracia dos democratas-cristãos só se opunha à ditadura fascista em um nível formal, pois obteve a maioria de votos pela classe média e pelas massas camponesas manipuladas pelo Vaticano, sempre pregando os valores: “a Igreja, a pátria, a família, a obediência, a disciplina, a ordem, a poupança, a moralidade”⁴⁹ (PASOLINI, 1993, p. 129, tradução nossa). Tudo isso levou ao conformismo do poder fascista e democrata-cristão, pois as elites e as massas tinham características de provincianismo e ignorância que eram os mesmos no período fascista e no início do regime democrata-cristão.

Houve, em seguida, um momento de transição em que ninguém estava percebendo que os vagalumes desapareciam. Aqui, percebe-se o alcance da metáfora para o crescimento da sociedade de consumo, baseada na industrialização, para o genocídio e a padronização cultural; os vagalumes seriam as particularidades e belezas culturais que foram minadas. Cito:

⁴⁹ “la Chiesa, la patria, la famiglia, l’obbedienza, la disciplina, l’ordine, il risparmio, la moralità” (PASOLINI, 1993, p. 129).

Ninguém podia suspeitar a realidade histórica que teria sido o futuro imediato: nem identificar aquilo que então se chamava “bem estar” com o “desenvolvimento” que teria realizado na Itália, pela primeira vez, plenamente, o “genocídio” de que falava Marx no *Manifesto*.⁵⁰ (PASOLINI, 1993, p. 130, tradução nossa).

Chegando à segunda fase, Pasolini afirma que aqueles valores, tão importantes antes, já não contavam mais nem mesmo como falsos valores, tendo sido substituídos por valores de uma civilização totalmente diferente daquela camponesa. Isso já tinha acontecido em outros países, mas foi diferente no caso da Itália por se tratar de uma unificação imposta e traumática com apenas um precedente: a Alemanha antes de Hitler. A associação se justifica pois, no caso da Alemanha, os valores e as particularidades de diversas culturas foram destruídos pela padronização da indústria, que teve como consequência a formação de massas, que não eram nem burguesas nem camponesas, e que acabaram por formar as tropas nazistas.

O medo do crítico se deve a notar algo similar ocorrendo na Itália, de uma maneira ainda mais violenta, e perceber que os italianos reagiam mal, tornando-se um povo “degenerado, ridículo, monstruoso, criminoso”⁵¹ (PASOLINI, 1993, p. 131, tradução nossa). Pasolini salienta que só consegue ver essa mudança por amar o povo italiano, condição necessária para ver as mudanças. Ele reitera que o poder do consumo muda, recria e deforma a consciência do povo italiano, coisa que o fascismo fascista não tinha sido capaz de fazer.

Para Pasolini, a Itália vivia um vazio de poder naquele momento. Apesar de ter poderes como o legislativo, o executivo e o político, o país experimentava um vazio de poder em si mesmo. Isso ocorreu pois os homens que detinham o poder passaram sem perceber da fase dos vagalumes para o desaparecimento dos vagalumes e não se deram conta de que a natureza do poder estava mudando radicalmente. Alguns sintomas só foram percebidos na língua, na mudança de vocabulário dos homens do poder democrata-cristão, definidos pelo autor como fantoches cuja substituição dificilmente faria alguma diferença, visto que eles passaram a servir ao poder do consumo, um poder abstrato, cujas formas não se pode identificar e são confundidas com uma mera modernização das técnicas.

No artigo intitulado “Sviluppo e progresso”, Pasolini analisa os usos e os significados das palavras “desenvolvimento” e “progresso”, questionando se as duas seriam sinônimas, se indicariam momentos diferentes de um mesmo fenômeno ou se diriam respeito a fenômenos

⁵⁰ Nessuno poteva sospettare la realtà storica che sarebbe stato l'immediato futuro: né identificare quello che allora si chiamava “benessere” con lo “sviluppo” che avrebbe dovuto realizzare in Italia per la prima volta pienamente il “genocidio” di cui nel *Manifesto* parlava Marx (PASOLINI, 1993, p. 130).

⁵¹ “degenerato, ridicolo, mostruoso, criminale” (PASOLINI, 1993, p. 131).

similares, por exemplo. Para o autor, a palavra “desenvolvimento” seria mais utilizada em contexto de direita, por estar relacionada a questões de interesse econômico: os industriais e capitalistas buscam o desenvolvimento por produzirem bens supérfluos. Enquanto consumidora desses bens, a massa é expressamente a favor desse desenvolvimento. O progresso, por outro lado, seria almejado por operários, camponeses, intelectuais de esquerda... aqueles que trabalham e são explorados. O crítico afirma que progresso é uma noção social e política, enquanto o desenvolvimento é pragmático e econômico; no entanto, defende que é primordial conectar os dois, pois parece impossível um progresso que não alcance o nível econômico.

Assim, a direita quer o desenvolvimento, enquanto a esquerda busca o progresso. Pasolini ressalta que, quando a esquerda vence o poder, ela também passa a querer o desenvolvimento – foi o que aconteceu com Lênin, por exemplo. No entanto, é preciso ter em mente que, na Itália, a situação é diferente, pois não houve revolução progressista que precedesse a inclinação para o desenvolvimento: se a esquerda quiser desenvolvimento, precisa ser um desenvolvimento de industrialização burguesa, precisa de uma expansão tecnológica aos moldes da expansão burguesa. Isso pode parecer uma contradição, certamente, mas o crítico defende que essa questão deve ser levantada sem que os conceitos se misturem, uma vez que a confusão é natural, e exemplifica:

[...] um trabalhador vive *na consciência* a ideologia marxista, e conseqüentemente, entre seus outros valores, vive *na consciência* a ideia de ‘progresso’; enquanto, contemporaneamente, ele vive, *na existência*, a ideologia consumista, e conseqüentemente, *a fortiori*, os valores do ‘desenvolvimento’. O trabalhador é, portanto, dissociado. Mas não é o único a sê-lo.⁵² (PASOLINI, 1993, p. 177, tradução nossa).

Finalizando o artigo, Pasolini salienta que o poder burguês clássico – a Democracia Cristã – também está dissociado na Itália, tal como o trabalhador, pois é um poder praticamente fascista. Quanto ao poder clerical, ele perdeu para o poder do consumo: é a nova realidade do poder.

O texto “Il genocidio” vem de uma comunicação oral apresentada por Pasolini em 7/9/1974 em um debate promovido pelo “Festival Provinciale Dell’Unità” (conforme nota de rodapé de Michel Lahud em “Os jovens infelizes”). Para o autor, a destruição e a substituição de valores na sociedade italiana suprimem muitas faixas da sociedade, processo que ele encara como uma forma de violência. Ele ainda destaca que o “Manifesto Comunista” de Marx já

⁵² [...] un lavoratore vive *nella coscienza* l’ideologia marxista, e di conseguenza, tra li altri suoi valori, vive *nella coscienza* l’idea di ‘progresso’; mentre, contemporaneamente, egli vive, *nell’esistenza*, l’ideologia consumistica, e di conseguenza, a fortiori, i valori dello ‘sviluppo’. Il lavoratore è dunque dissociato. Ma non è il solo ad esserlo. (PASOLINI, 1993, p. 177).

mencionava o genocídio que a burguesia cometia contra outros estratos, como subproletários, situação experimentada pela Itália, onde amplos estratos foram assimilados pelo estilo de vida da burguesia. Essa substituição de valores ocorre de forma oculta, clandestina, com meios mais sutis e hábeis, independentemente de discursos ideológicos para as massas.

O autor destaca que, por ser um literato, se expressa melhor como tal e, com o objetivo de exemplificar seu raciocínio, retoma um trecho de uma obra que está escrevendo e em que o protagonista, vivendo o tal genocídio cultural, ao percorrer uma cidade meridional, tem uma série de visões a respeito de modelos de vida e de comportamento, dos quais ele menciona três: o primeiro é o modelo de um hedonismo interclassista, da adequação de comportamento, de roupas, de sapatos, penteados, gestos... tudo próximo ao modo de vida pequeno-burguês, situação dolorosa para um jovem pobre de Roma; o segundo é o modelo da falsa tolerância, da permissividade; na área rural, o poder precisava do tipo de consumidor que tivesse uma certa permissividade no campo sexual, atingindo jovens de uma Itália atrasada que se veem precisando se adequar; o último é o modelo da afasia, da perda da capacidade linguística, representada pela perda do dialeto bloqueado pela classe dominante.

Para Pasolini, tem-se aí um exemplo do grande genocídio cultural que ocorria na Itália, da violência presente no capitalismo. Segundo ele, esse genocídio ocorre porque a classe dominante separou claramente o *progresso* do *desenvolvimento*, interessada apenas no desenvolvimento e no lucro que ele gera. Por isso, é preciso distinguir os dois urgentemente. Os dois podem ser concebidos de maneira separada; desenvolvimento sem progresso é o que acontece na Itália; progresso sem desenvolvimento é possível em alguns modos de vida rural e civil com pouco desenvolvimento material. A tomada de consciência a respeito disso é urgente pois é o caminho para que as duas categorias venham a coincidir.

O crítico afirma que o desenvolvimento desejado pelo poder passa pela noção transnacional, apoiado em um “exército não mais nacional, avançadíssimo tecnologicamente, mas estranho à realidade do próprio país”⁵³ (PASOLINI, 1993, p. 229, tradução nossa). Isso tenta apagar - e apaga - o fascismo anterior, antigo, mas instala uma nova forma de fascismo muito mais perigosa: a substituição dos valores e modelos proporcionada pelos meios de comunicação em massa funcionando como meio de retrocesso, de desenvolvimento sem progresso, realizando um genocídio da cultura de dois terços dos italianos.

⁵³ “esercito non più nazionale, tecnologicamente avanzatissimo, ma estraneo alla realtà del proprio paese” (PASOLINI, 1993, p. 229).

Ao fazer um paralelo com a Alemanha dos anos 30, que, em situação semelhante à vivida pela Itália nos anos 70, sofreu um processo de industrialização em que o consumismo abriu caminho ao nazismo, Pasolini conta sobre o medo que sente ao ver a crescente desumanização consequente dos novos modelos impostos pelo capitalismo, da ausência de capacidade crítica, mas sente também o otimismo de que se pode lutar contra tudo isso.

O último artigo de *Scritti corsari* a ser comentado é “Frammento”, um texto que, diferentemente dos outros, era inédito até ser publicado no livro. Nele, Pasolini diz que, em toda a sua vida, nunca exercera um ato de violência física ou moral, não por ser um defensor ferrenho da “não-violência”, uma vez que ela pode também ser violenta como forma de restrição ideológica, mas por ser fiel à sua natureza, à sua cultura. No entanto, houve apenas uma exceção, um momento em que o crítico admite ter recorrido à violência: dez anos antes, ele foi convidado para um debate na Casa dello Studente de Roma; na saída, um grupo de fascistas o agrediu, jogando nele um jarro de chumbo branco enquanto gritavam insultos. Pasolini estava acompanhado de jovens, que também foram alvo da violência, fato que o exasperou. Os atacados, por sua vez, também responderam violentamente, de modo que os rapazes saíram correndo. Pasolini correu atrás de um dos importunadores e, depois de muito tempo de perseguição, perdeu-o de vista. Contudo, ele afirmou que, se o tivesse alcançado, não teria feito nada, pois a raiva que o havia consumido passou durante a perseguição. Aquela foi, segundo ele, a única vez na vida em que ele cedeu à raiva. O motivo de ter retomado esse episódio é para explicar que o sentimento que ele lhe causou não representa nada comparado ao que o autor sentiu ao ler um artigo de um pretense antifascista, o vice-diretor da revista *Stampa*, Casalegno; nesse artigo, cheio de lugares-comuns do jornalismo, o autor polemiza contra Pasolini, Alberto Moravia, Parise e Pannella por um debate sobre o filme *Fascista*, de Nico Naldini.

O ataque feito a Pasolini se baseia em dois pontos: 1) os intelectuais são traidores porque “jogam com as ideias e os fatos por parcialidade, esnobismo, pesquisa do sucesso, medo de se deixar distanciar da última moda”⁵⁴ (PASOLINI, 1993, p. 240, tradução nossa). 2) ele teria “nostalgia de um passado pintado de preto”⁵⁵ (PASOLINI, 1993, p. 240, tradução nossa). O segundo ponto, por se referir diretamente à sua personalidade de crítico, recebe menos atenção e é comentado rapidamente. Pasolini diz somente que Casalegno chegou às suas conclusões sem ler nada do que ele escreveu em seu percurso, e se ateu à simplificação feita por aqueles

⁵⁴ “giocano con le idee e i fatti per faziosità, snobismo, ricerca del successo, paura di lasciarsi distanziare dall’ultima moda” (PASOLINI, 1993, p. 240).

⁵⁵ “nostalgia di un passato anche tinto di nero” (PASOLINI, 1993, p. 240).

“imbecis” que o fizeram. O crítico esclarece que tudo o que disse de maneira escandalosa sobre o velho e o novo fascismo corresponde à postura mais antifascista que se pode ter, o que se tornou claro para todos; se alguém, por ódio ou ignorância, escolhe interpretar de outro modo, permanecer no erro, pode acabar fazendo com que se lance sobre ele uma suspeita que o envolva na atmosfera das bombas e massacres. O autor diz esperar que Casalegno não tenha percebido o que fez, pois isso seria muito baixo até para ele.

A respeito do primeiro ponto, Pasolini faz duas observações. A primeira é que, devido ao fato de Casalegno enxergar de uma maneira tão negativa os motivos psicológicos que levam os intelectuais a se interessarem por política, fica evidente que ele não chegou a conhecer as obras dos intelectuais que critica, uma vez que seria suficiente ler alguns deles para não ser tão categórico ao desprezá-los. A segunda é que, conseqüentemente, “a parcialidade, o esnobismo e a ansiosa pesquisa do sucesso” que atribui aos intelectuais são tecnicamente inferências.

Pasolini salienta que é muito fácil arruinar alguém com base em inferências; o próprio crítico poderia empregar a mesma técnica a Casalegno, questionando o que ele realmente faz na *Stampa*, cujo diretor é uma pessoa respeitável e tantos amigos dele colaboram com a revista; ele poderia perguntar o que faz Casalegno em uma revista que, há mais de 20 anos, se manifesta favoravelmente às suas obras. A resposta seria: está lá para confirmar uma abertura à direita em frente à pior burguesia piemontesa, para agir como guardião dos patrocinadores. O autor diz que, certamente, essas inferências seriam injustas, como todas as outras, mas nem totalmente sem lógica.

O problema real, de acordo com Pasolini, é que Casalegno cai no que há de pior na burguesia italiana: o ódio à cultura e a mania que os italianos desenvolveram de chamar uns aos outros de fascista – acusação claramente criminosa por poder sugerir conexões e responsabilidades com os massacres. Foi por isso que Pasolini se indignou tanto com Casalegno e teve vontade de ceder novamente aos impulsos da violência, como naquele episódio dez anos antes.

Luigi Martellini, em seu livro *Introduzione a Pasolini* (1989), comenta sobre os *Scritti corsari* e diz que, a partir dos anos 1970, Pasolini se dedica a escritos jornalísticos que poderiam até parecer ocasionais, mas que fazem parte do seu projeto intelectual de combate ao avanço da sociedade de consumo com as suas padronizações, ao desaparecimento das culturas populares, ao fascismo. Por meio de suas intervenções, publicadas em grandes jornais, ele examinava a matança da sociedade italiana como testemunha do nivelamento realizado pelos meios de comunicação em massa, alcançando desde grandes políticos até homens simples.

Com seus artigos, o crítico deixava claro que estava inteirado dos acontecimentos nacionais, até mesmo com conhecimento a respeito de casos de corrupção, organização de massacres e golpes que faziam parte da Itália de então. Contudo, para Martellini, tendo em vista que Pasolini não estava “dentro” do poder, não poderia nunca ter obtido provas para incriminar as classes dirigentes que ele sabia estarem envolvidas nas ações fascistas “porque cada um dos ‘poderosos hierárquicos’ assumia as suas responsabilidades que, assim separadas, salvavam todo o Poder”⁵⁶ (MARTELLINI, 1989, p. 140, tradução nossa).

Os jovens correspondem a um dos temas sobre os quais Pasolini mais escreveu, empenhado em entender as mudanças ocorridas com essa parcela da população que guardava tanta potência. Segundo Martellini, por volta dos anos 1960, a Itália vivia um boom econômico com o capitalismo crescente por meio do consumismo. Pasolini acreditava que os jovens, a melhor parte da sociedade, poderiam ficar imunes à crescente padronização por não serem tão facilmente corruptíveis pela pequena burguesia católica italiana. Entre os jovens trabalhadores, valorizava aqueles que permaneciam fiéis às suas culturas e ideias, sem ceder ao consumismo. Entre os jovens estudantes burgueses, por outro lado, apesar de tecer muitas críticas a eles e à verdade em suas manifestações, achava positivo que reagissem às ideologias dominantes em suas escolas e famílias. Para o crítico, os jovens subproletários conservavam o entusiasmo, a vontade de lutar; o único temor de Pasolini era que, uma vez adultos, os jovens cedessem aos ideais burgueses.

Martellini salienta que, nos anos 70, a crise da sociedade italiana foi se intensificando tanto que chegou a níveis de desequilíbrio econômico e político nunca antes vistos, com aumento surpreendente da criminalidade e um cenário tão desolador que até os jovens perderam as esperanças de mudar alguma coisa, rendendo-se cada vez mais à ideologia hedonista do poder de consumo. Era a homologação cultural que unificava todos e minava qualquer particularidade identitária, atingindo até mesmo o campo da linguagem – Pasolini fala recorrente em “afasia” como perda dos dialetos. A unificação foi tão agressiva que conseguiu cumprir a intenção do Poder, alcançando inclusive os jovens contestadores, nivelando de uma forma interclassista pais, filhos, fascistas, antifascistas, conservadores e revolucionários. A homologação, nesse sentido, correspondia a um novo Poder.

Segundo Martellini, a Itália artesã, do mundo pré-industrial, não resistiu aos avanços do Poder, e isso foi perceptível até na língua, a qual passou a se empobrecer à medida que as

⁵⁶ “perché ognuno dei ‘gerarchi-potenti’ si assumeva le sua responsabilità che così separate salvavano l’insieme del Potere” (MARTELLINI, 1989, p. 140).

marcas de cada cultura eram apagadas. A crise parecia, para o crítico, total e sem solução, de modo que ele tentava reverter as coisas agindo como um “profeta do passado”⁵⁷ (MARTELLINI, 1989, p. 146, tradução nossa), como ele mesmo se definia, atuando “entre um presente perdido e um futuro possível”⁵⁸ (MARTELLINI, 1989, p. 146, tradução nossa).

Martellini descreve o quadro desenhado por Pasolini como horrendo, apocalíptico, com uma sociedade criminalista, intolerante, conformista, destituída de valores reais, em um desenvolvimento selvagem e caótico. Para o crítico, a homologação cultural da burguesia, em outros países europeus e do Ocidente industrializado, ocorreu após uma das outras três grandes aculturações: a estatal monárquica, a da revolução burguesa e a da primeira revolução industrial. Sobre a Itália, afirma que se trata de um caso próprio, ao qual poderiam se assemelhar, no futuro, as situações dos países subdesenvolvidos:

O escritor, como se pode constatar, ia conduzindo sobre a sociedade italiana um atento e complexo exame, e a sua análise do ‘sistema’ o levava a especular sobre um novo tipo de fascismo, um ‘tecno-fascismo’ apoiado na moderna tecnologia e caracterizado por uma falsa tolerância e por uma igualmente falsa realização dos direitos civis.⁵⁹ (MARTELLINI, 1989, p.150, tradução nossa).

Ainda de acordo com Martellini, a democracia cristã foi identificada, por Pasolini, como principal causa daquela situação dramática. Isso ocorreu pois o crítico identificou uma perfeita continuidade entre o regime fascista e o democrata-cristão que o sucedeu: utilizava os mesmos códigos, a mesma violência policialesca, o mesmo desprezo pela constituição, e as mesmas características de provincialismo. Pasolini se revoltava contra o Poder, tentando tornar de conhecimento público os seus abusos contra a sociedade italiana.

Em *La forma del saggio* (2002), Alfonso Berardinelli defende que Pasolini desenvolve um estilo que chama de “jornalismo de poesia”, misturando os dois gêneros: poesia e ensaio. Segundo ele, nos últimos anos de sua vida, o crítico se volta a um ensaísmo que aproveita qualquer ocasião para chegar à denúncia social e os artigos publicados em *Scritti corsari*, *Lettere luterane* e *Descrizioni di descrizioni* evidenciam a metamorfose da poesia civil pasoliniana em ensaísmo de oposição, ou jornalismo de poesia. Para Berardinelli, o ensaísmo de Pasolini engloba todos os temas da sua obra pois elabora uma teoria social que se desenvolve

⁵⁷ “profeta del passato” (MARTELLINI, 1989, p. 146).

⁵⁸ “tra un presente perduto e un futuro possibile” (MARTELLINI, 1989, p. 146).

⁵⁹ “Lo scrittore, come si può constatare, andava conducendo sulla società italiana un attento e complesso esame, e la sua analisi del ‘sistema’ lo portava a ipotizzare un nuovo tipo di fascismo, un “tecno-fascismo” appoggiato dalla moderna tecnologia e caratterizzato da una falsa tolleranza e da un’altrettanto falsa realizzazione dei diritti civili (MARTELLINI, 1989, p. 150).

nos seus artigos, que têm uma forte carga poética e mítica como característica. Nas palavras dele:

Cada artigo era a célula de um discurso orgânico que se desenvolvia através da retomada, da ilustração e da aplicação de poucas ideias norteadoras extraídas do senso comum intelectual ou transcritas da sociologia: mas depois reinventadas, enfatizadas, metaforizadas pelo escritor e transformadas em efficientísimas armas leves em uma guerra intelectual ‘corsária’. É precisamente a elementaridade da cultura teórica do escritor que torna tão eficiente e eficaz sua atividade ensaística.⁶⁰ (BERARDINELLI, 2002, p. 153, tradução nossa)

No volume *Per conoscere Pasolini* (1978), material que conta com textos de vários autores, gostaríamos de destacar o artigo “Pasolini corsaro”, apresentado por Gianni Scalia em um encontro de amigos, um evento em homenagem a Pasolini, em que decide falar sobre o último Pasolini, o Pasolini “corsário”, polêmico, ativo, “vivo, e tão violentamente vivo, e que hoje nos faz falta”⁶¹ (SCALIA, 1978, p. 108, tradução nossa). Para ele, após a morte do crítico, a sociedade do espetáculo o expropriou da “mania da verdade”, nas palavras dele. Assim, construiu uma imagem de um intelectual contraditório, vítima dos dramas da sua própria pesquisa da realidade, uma testemunha provocadora, personagem insubstituível da cultura e da literatura italianas. Dessa forma, ele foi “interpretado, julgado, classificado, celebrado. Não foi compreendido”⁶² (SCALIA, 1978, p. 108, tradução nossa); na verdade, ele queria ser compreendido, queria auxiliar na decifração dos sintomas da sociedade em que vivia, “a sociedade do capital total”⁶³ (SCALIA, 1978, p. 110, tradução nossa).

Observa-se, após a leitura atenta dos artigos selecionados, que o termo “popular” surge muito frequentemente nos textos pasolinianos; para o crítico, “popular” é sinônimo de “não capitalista”, ou seja, corresponde àquilo que o capitalismo não conseguiu consumir, é um elemento forte em disputa com o fascismo. Nesse sentido, o povo também é encarado pelo autor como uma força estética. Essa característica seria uma aproximação com o marxismo, apesar de Pasolini não ser um materialista, mas se considerar um marxista a partir de Gramsci, conforme veremos mais adiante.

⁶⁰ “Ogni singolo articolo era la cellula di un discorso organico che si sviluppava attraverso la ripresa, l’illustrazione e l’applicazione di poche idee-guida estratte dal senso comune intellettuale o trascritte dalla sociologia: ma poi reinventate, enfatizzate, metaforizzate dallo scrittore e trasformate in efficientissime armi leggere in una guerra intellettuale ‘corsara’. È proprio l’elementarità della cultura teorica dello scrittore a rendere così efficiente ed efficace la sua saggistica (BERARDINELLI, 2002, p. 153).

⁶¹ vivo, e così violentamente vivo, e che ora ci manca” (SCALIA, 1978, p. 108)

⁶² “è stato interpretato, giudicato, classificato, commemorato. Non è stato compreso”. (SCALIA, 1978, p. 108)

⁶³ “la società del capitale totale”. (SCALIA, 1978, p. 110).

2.3 Crítica viva e participante

Sempre com a intenção de pensar as conexões entre a literatura e a vida nacional, nos propusemos, neste capítulo, a refletir sobre a posição do intelectual considerando a atuação de Antonio Candido e de Pier Paolo Pasolini e observando as suas atitudes em relação às instituições; partimos, para tanto, da noção de consciência sociológica, já abordada neste trabalho, da concepção que os críticos têm da palavra “popular” e do seu lugar na luta contra o pensamento reacionário. Todos esses elementos se relacionam aos conceitos que norteiam esta pesquisa: a concepção de história e de política que posiciona o homem no centro dos acontecimentos, que defendemos ser comum entre os autores, e o papel do intelectual progressista em países de capitalismo periférico, atuando em sociedades desiguais e com particularidades próprias de nações subdesenvolvidas – como o Brasil – ou devastadas pela guerra – como a Itália.

As análises dos textos aqui desenvolvidas partem de fundamentos filosóficos e históricos, em sua maioria, marxistas e lukacsianos. Antonio Candido, por exemplo, no prefácio do livro *Os parceiros do Rio Bonito* (2010b), comenta sobre suas influências intelectuais:

Quanto às influências intelectuais: devo à obra de Marx a consciência da importância dos meios de vida como fato dinâmico, tanto da sociabilidade, quanto da solidariedade que, em decorrência das necessidades humanas, se estabelece entre o homem e a natureza, unificados pelo trabalho consciente. Homem e natureza surgem como aspectos indissociavelmente ligados de um mesmo processo, que se desenrola como História da sociedade. (CANDIDO, 2010b, pp. 13-14)

Parte da tese de doutoramento do autor em Sociologia, o trecho acima demonstra que o marxismo fez parte de seus estudos desde cedo. No livro *Crítica e memória* (2019), Rodrigo Soares de Cerqueira analisou um grande volume de textos de Candido e identificou referências feitas por ele a professores e intelectuais das gerações modernistas de 1922 e 1930 que tiveram algum papel em sua formação, tanto no aspecto intelectual quanto no humano. Entre os nomes citados por Cerqueira, tem-se o de Sérgio Buarque de Holanda, que causou um grande impacto na geração de Candido com *Raízes do Brasil*; Mário de Andrade; Teresa Carini Rocchi – a Teresina –, militante italiana que ensinou a Candido o tipo de socialista coerente e pouco dogmático praticado por ele; e Paulo Emílio Salles Gomes, militante ligado à Juventude Comunista que possuía muita bagagem de vida e de leitura e ajudou a direcionar a militância de Candido.

Quanto a Pasolini, não é exagero apontar Antonio Gramsci, intelectual considerado por muitos a face do marxismo na Itália, como a sua maior influência. Em diversas oportunidades, Pasolini afirma que é marxista a partir de Gramsci; além disso, retomaremos mais adiante o debate entre ambos – *As cinzas de Gramsci* é um dos seus poemas mais conhecidos. No entanto, isso não impediu a esquerda italiana mais radical e marxista de criticar suas teses sobre a mutação antropológica sofrida pelos italianos – provavelmente por ter que admitir que não foi capaz de perceber a implementação dessa nova ditadura silenciosa denunciada pelo crítico, comprovando as acusações de que a crítica marxista fundada apenas no materialismo econômico era cega e limitada. Para Pasolini, Gramsci é mais do que uma influência, é um interlocutor presente em toda a sua obra.

A noção lukacsiana de arte como mediação da realidade pode não estar verbalizada nos escritos de Candido, mas é possível perceber como as ideias se conectam. De maneira semelhante, Pasolini se aproxima, em suas problematizações, do que propõem Marx e Lukács. Em *Crítica da filosofia do direito de Hegel – Introdução* (2010), Marx plasma uma certa percepção da história que tem elementos comuns com aquelas perceptíveis nos textos dos dois críticos aqui estudados, representando uma conexão entre suas visões sobre a função da crítica e o papel da história. Para Marx, naquele ano de 1844, não haveria mais crítica da religião na Alemanha e, para a crítica irreligiosa que a sucedeu, é o homem quem faz a religião, e não a religião que faz o homem; assim, de uma perspectiva materialista, o homem não é um ser abstrato, mas é a própria sociedade, o mundo, o Estado. Isso pressupõe uma visão da história que tem como tarefa principal a desmistificação da humanidade, substituindo a crítica religiosa pela crítica do direito ou política. A importância da atividade crítica é explicada por Marx nos seguintes termos:

Mas declaremos guerra à situação alemã! Sem dúvida! Ela está *abaixo do nível da história, abaixo de toda a crítica*; não obstante, continua a ser um objeto da crítica, assim como o criminoso, que está abaixo do nível da humanidade, continua a ser um objeto do *carrasco*. Em luta contra ela, a crítica não é uma paixão da cabeça, mas a cabeça da paixão. Não é um bisturi, mas uma arma. Seu objeto é seu inimigo, que ela quer não refutar, mas *destruir*. Pois o espírito de tal situação já está refutado. Ela não constitui, em si e para si, um objeto *memorável, mas sim uma existência* tão desprezível como desprezada. A crítica para si não necessita de ulterior elucidação desse objeto, porque já o compreendeu. Ela não se apresenta mais como *fim em si*, mas apenas como *meio*. Seu *pathos* essencial é a *indignação*, seu trabalho essencial, a *denúncia*. (MARX, 2010a, p. 147)

Para Marx, a crítica se ocupa de assuntos relativos à humanidade, agindo como uma arma apaixonada movida pela indignação e que tem a denúncia como atividade primeira. Assim, a crítica que tem como objeto a luta de classes assemelhar-se-ia a uma luta física, um “combate corpo a corpo” (MARX, 2010a, p. 148), em que a origem do adversário não importa, mas importa somente atingi-lo. Assim, é preciso que o crítico e o leitor se libertem de ilusões, aumentando a pressão ao tornar públicos os problemas humanos em questão. Ele afirma que a história passa por muitas fases e mudanças, de modo que a crítica deve estar vinculada a esses movimentos por ser a teoria uma arma poderosa quando se apodera das massas: “A teoria é capaz de se apoderar das massas tão logo demonstra *ad hominem*, e demonstra *ad hominem* tão logo se torna radical. Ser radical é agarrar a coisa pela raiz. Mas a raiz, para o homem, é o próprio homem” (MARX, 2010a, p. 151). Antonio Candido e Pier Paolo Pasolini são exemplos de críticos radicais no sentido marxista de tomar o homem como raiz. Ao se ocuparem de questões relativas ao povo e escreverem para públicos de massa que necessitam de seus esclarecimentos, ambos estão deixando claras as suas posições de luta radical e empenho.

Em *Sobre a questão judaica* (2010b), Marx continua desenvolvendo seu raciocínio sobre a relação entre crítica e história, aprofundando sua passagem intelectual para a defesa da luta de classes e da revolução permanente. Novamente, religião e política foram os elementos centrais de sua crítica à Alemanha em 1843, momento em que a crítica ao Estado político foi aprofundada com bases materialistas e o proletariado era anunciado como única possibilidade de emancipação alemã. Para o autor, a questão da liberdade judaica só seria alcançada quando não se tratasse mais de uma relação entre política e religião, mas fosse levado em conta o aspecto humano em detrimento do político. Esse posicionamento também se aproxima da atuação intelectual de Candido e de Pasolini, que se esforçaram por manter suas intervenções próximas do público, esclarecendo, orientando e se colocando ao lado de suas lutas diárias, assumindo uma postura crítica e histórica que coloca o homem no centro da sociedade em busca de sua emancipação.

Ainda em perspectiva marxista, a arte é vista como práxis, como forma de realização da essência humana. Em contexto de expansão capitalista, fica mais difícil a conexão dos indivíduos com sua essência, pois não é natural a realização de conexões ou a compreensão das contradições que enformam a realidade. A atuação intelectual de Candido também retoma essa noção, uma vez que a sua maneira de intervir na sociedade depende da sua intelectualidade. O seu campo de atuação é aquele da cultura, é sua maneira de se conectar com o povo e tentar intervir positivamente para a construção de uma sociedade melhor; o combate à alienação é o

que evidencia a sua singularidade. Assim, a crítica literária de Candido surge como uma maneira de revelar as conexões e as contradições da realidade para aqueles que não são capazes de percebê-las, conforme proposto por Lukács.

No caso de Pasolini, o sentimento de não pertencer a uma sociedade que se consolida nas formas mais opressivas de consumo lhe imbuí o dever de utilizar suas ferramentas para combater o genocídio cultural que presencia: dessa maneira, cabe a ele intensificar suas pesquisas artísticas e intervir na sociedade por meio de seus textos críticos, mas também de suas outras obras de arte. A sua singularidade está, de forma semelhante à que ocorre em Candido, no fato de ser um artista. Isso permite que suas reflexões a respeito da arte e da sociedade sejam mais profundas, mais adequadas ao contexto vivido. A semiologia da realidade, ou a interpretação da realidade, é o que lhe permite uma diferença qualitativa em relação às suas afirmações e defesas de pontos de vista políticos.

É importante destacar que Antonio Candido e Pier Paolo Pasolini não se enquadram em um marxismo vulgar, tão comumente distorcido; ambos são críticos do capitalismo, a favor de um mundo humanizado. Isso não faz deles anticomunistas, mas críticos que devolvem a Marx o seu real conteúdo. Exemplo disso é o que Marx alcança nos seus *Manuscritos econômico-filosóficos* (2004) ao afirmar que o homem é o único animal que organiza o mundo de acordo com a estética; a atuação de Candido e Pasolini pode ser vista dessa maneira: são críticos que organizam o mundo, interpretando-o e elucidando-o, de acordo com a sua visão estética.

A posição política de cada um dos autores em relação ao povo é determinante e se relaciona, como já dito, às suas concepções de história. Além disso, é importante lembrar que grande parte da luta dos críticos passou pela questão educacional. O fato de considerarem o elemento popular determinante para a luta que empreendiam também influenciou muito a atuação de cada um: eles sempre se esforçaram por democratizar seus conhecimentos ao não empregar vocabulário muito rebuscado, tentando aproximar o tom dos textos críticos ao de uma conversa informal. Para eles, o contato com o povo era primordial para que a missão de esclarecer as massas e combater a reação fosse cumprida.

Quanto a Antonio Candido, o fato de ser um crítico literário é fator importante para a qualidade de suas intervenções políticas, pois a literatura surge como meio para que questões políticas e sociais importantes sejam debatidas. Ainda que as obras de arte não fossem sempre contemporâneas, o mérito dos autores estava em fazer obras universais e, o do crítico, em relacioná-las ao contexto em que se inserem, colaborando para que o povo percebesse as conexões feitas, agindo como outra etapa da mediação. Outro grande mérito de Candido é

realizar análises literárias sem torná-las meros instrumentos de política, sempre mantendo uma clara perspectiva histórica e social. A capacidade de análise do seu tempo também tem suas raízes em sua qualidade de leitor literário: lendo obras a vida inteira, aprendeu a ler o mundo, interpretá-lo. Esse seria o seu maior diferencial enquanto crítico: suas leituras de mundo são fruto das suas leituras literárias. Por isso, seus textos são mais “palatáveis”, mais didáticos e parte disso também tem relação com o seu caráter de conversa.

Fica claro nos textos analisados que existe uma vocação pública no trabalho de Candido. O tom de combatividade parte da crença de que sua missão - e da sua geração - seria combater o crescimento do pensamento reacionário, esclarecendo o povo. Ele nunca temeu deixar claras as suas posições radicais, mas sempre se expressou de uma maneira sóbria, elegante. A sua paixão pelo concreto, já mencionada aqui por ter aparecido nos textos de Célia Pedrosa e de Vinícius Dantas, aproxima-se do materialismo marxista que percebe o homem conectado ao mundo e ao seu tempo.

A concepção histórica de Candido é primordial para o seu exercício crítico e a sua visão dialética de história mostra que o progresso é contraditório e que a realidade brasileira tem elementos próprios que devem ser levados em consideração em suas análises. Ele percebe que a cultura brasileira é particular, tem um processo particular de formação e o cenário político compartilha dessas bases. Nesse sentido, o envolvimento com o tempo presente é essencial para Candido. A particularidade das obras literárias está em serem atemporais: intensamente conectadas ao seu tempo, mas dotadas de uma universalidade que lhes conecta ao passado e ao futuro; o crítico literário, habituado a evidenciar essas conexões, é capaz de aplicar o mesmo método às suas análises da sociedade. Esse é o salto qualitativo que a sua condição lhe possibilita, é a diferença qualitativa em relação aos seus pontos de vista políticos: a visão ampla, do todo, histórica. Em outras palavras, a compreensão da história possibilita uma reflexão ampla, universal, que se adapta a condições particulares.

O fato de acreditar que o crítico é um escritor cujo trabalho não é duradouro também é relevante para a compreensão da sua atuação. Ao contrário dos grandes romancistas e poetas, cujas obras sobrevivem ao tempo, o crítico deve se esforçar para pertencer inteiramente ao seu tempo, para ser relevante naquele contexto, sem pretensões de duração. O momento presente é o que mais precisa da sua intervenção, é ali que ele atua e se esforça.

Candido sempre valorizou muito a sua honestidade intelectual, preocupando-se para não se deixar levar por um voluntarismo que parece ser comum na crítica. Ele prezou muito pela historicidade, tentando se afastar de uma concepção voluntarista de história - a qual tentaria

manipular a visão dos fatos para um cenário mais conveniente – e se esforçou para atuar de acordo com sua visão dialética de história.

Pier Paolo Pasolini sempre apresentou uma postura de oposição à burguesia associada à reflexão sobre a esquerda e suas possibilidades de ação, defendendo a participação dos jovens e das novas gerações na política e a redução do poder das classes dirigentes. Seus textos expressam o sentimento de paralisação da juventude italiana e a tentativa do crítico de chamá-los à ação, às ruas. Para Pasolini, os jovens trabalhadores seriam a melhor parte da sociedade, a esperança de mudança, a parcela autêntica da população; a certa altura, até eles foram atingidos pela padronização cultural do consumo.

O livro *Scritti corsari* contém artigos que correspondem a uma busca da compreensão da realidade por parte do autor. Ao publicar em grandes periódicos, o autor concretiza dois objetivos: estabelece um canal de comunicação com o público massivo e se analisa, se estuda, se compreende melhor por meio dos seus escritos que são, também, uma busca por autoconhecimento. Ainda assim, o objetivo maior continua sendo o esclarecimento da população a respeito do processo de mutação antropológica que a sociedade italiana vivia, decifrando os sintomas daquela sociedade do capital total.

Pasolini, assim como Candido, foi um intelectual extremamente atual, contemporâneo, que viveu o seu tempo intensamente – fato que lhe deu ferramentas para criticá-lo. Por ter sido um homem de cultura por inteiro, uma figura pública, tinha maior legitimidade em suas afirmações; apesar de muitas das suas afirmações já terem sido ditas pela sociologia e pela esquerda, principalmente por Marx, Pasolini usou sua posição de destaque e conseguiu incomodar.

A respeito do uso da linguagem e da forma ensaio, eleita pelos dois autores para as suas intervenções, observa-se que Pasolini mantém uma atitude questionadora em seus textos e que espera atitude semelhante dos jovens, dando-lhes conselhos, na intenção de instigá-los e contribuir para que se mobilizem. Manter uma relação próxima com seus interlocutores possibilita uma conexão importante para que alguma mudança seja alcançada no cenário nacional, pois o crítico tem consciência de que sozinho não seria possível alcançar grandes mudanças e a conexão com o povo é a sua principal ferramenta para intervir na sociedade.

O estilo de escrita do autor é marcado pelo uso de argumentos pessoais paralelos à sua posição intelectual privilegiada, característica que permite ser o seu discurso popular; ao mesmo tempo, ele busca novos recursos para falar sobre a sociedade italiana, dotando suas obras de empirismo e personalismo.

O corsarismo configura um momento dos escritos do crítico em que a fluidez do pensamento pasoliniano é bem captada em palavras, com impacto em seu discurso. Experiências pessoais e impressões são utilizadas como ponto de partida para os ensaios, que seguem um movimento de dentro (percepções do autor) para fora (aplicações na sociedade); a autobiografia aparece como ferramenta discursiva arriscada, mas é um risco que ele decide assumir para alcançar maior expressividade. Em muitos momentos, o crítico recorre ao passado para falar sobre o presente. Há, ainda, relações com o futuro, identificáveis quando Pasolini observa em países subdesenvolvidos a tendência a experimentar aquilo que acontecia com a Itália. É possível afirmar que seus textos são tentativas de mostrar uma verdade sobre a sociedade italiana, assim como os trabalhos com outras formas de expressão, mas são os ensaios críticos que melhor cumprem tal objetivo.

Pasolini trabalha sempre no limite entre poesia e prosa; embora seja um poeta civil, a sua produção em prosa também tem caráter poético pois as formas não precisam mais se dividir de maneira categórica e determinante; o crítico encontra mecanismos para que elas conversem. Um dos elementos primordiais para essa proximidade é certamente o autobiografismo. Observa-se, ainda, que as formas se tornam híbridas com Pasolini, promovendo não apenas a aproximação entre poesia e prosa, mas vinculando as narrativas, os filmes e toda a sua atuação de modo a integrarem um discurso único maior. Assim, o poeta ainda continua em ação, mas a intervenção pública em jornais surge como um novo recurso linguístico para alcançar seus leitores e dialogar com eles. O relacionamento com o público é caracterizado por marcas de interlocução, como o uso de pronomes e vocativos que contribuem para o tom informal, de conversa, como também faz Antonio Candido. Outra estratégia empregada pelo crítico é fazer perguntas retóricas ao leitor, técnica que auxilia no encadeamento do pensamento e garante que o leitor siga a sequência pretendida pelo autor. Como consequência do estilo empregado, Pasolini consegue tocar muitos leitores com suas análises e seus ensaios acessíveis a qualquer interlocutor; contudo, isso não significa que sejam textos de conteúdo simples, apenas que a comunicação é concluída de maneira didática.

Antonio Candido, por sua vez, emprega um método de pesquisa criterioso, avaliando cuidadosamente o universo de cada obra literária, sempre atento para não forçar uma possível relação com a sociedade, mas com sensibilidade para identificar os momentos em que isso ocorre. Esse método também possibilita que suas intervenções menos literárias e mais políticas não sejam vazias de critério, com opiniões infundadas, mas sempre se esforçando para relevar tensões e contradições que identifica na realidade. É assim que o autor chega à crítica funcional

por meio da qual percebe o fenômeno literário conectado a outros fenômenos culturais, evidenciando as relações entre eles. Candido via as obras ligadas à vida, cada uma em conexão intrínseca com o tempo presente, e nunca permitiu que o caminho inverso acontecesse ao deixar que pontos de vista políticos direcionassem uma análise estética; ele defendia que é essencial partir da obra de arte para chegar aos elementos sociais, históricos e políticos.

Além do aspecto literário, a crítica de Candido também tem um aspecto institucional. Ele utiliza a sua posição privilegiada na USP para intensificar o alcance da sua luta política, contexto em que o ideal socialista está presente e recebe destaque. A sua formação na sociologia também tem relação com sua forma de ver o mundo, com seus posicionamentos sobre o papel do intelectual na sociedade de consumo e sobre a vida nacional.

Um bom exemplo é quando o autor comenta sobre o papel das elites no processo histórico de exclusão social que marca o Brasil. Aqui, a questão educacional volta a receber destaque, pois a educação funcionou, historicamente, como um fator de segregação. Com o objetivo de manter privilégios, as elites estiveram interessadas em dificultar o acesso à educação desde o século XIX, visto que o controle dos instrumentos de poder contribuiu para que o povo permaneça apartado dos espaços de destaque. Preocupado com a situação política do país e usando os meios de ação que estão ao seu alcance, Candido apresenta o conceito do “radical de classe média”, um pensamento que apareceu na esquerda – entre socialistas e comunistas – e foi um grande progresso, pois correspondeu a um momento em que a visão aristocrática do Brasil, que estava em vigor há séculos, deu lugar à expansão dos estudos sobre populações pobres e minorias raciais, possibilitando o surgimento de intelectuais como o próprio Candido, capazes de contestar suas próprias posições privilegiadas.

Para Pier Paolo Pasolini, a sua missão como intelectual passa por uma atuação ampla, em várias frentes, porém restrita às comunicações que estabelece com o público; por esse motivo, trata-se de uma luta cotidiana. O crítico torna-se um personagem solitário que assume sua solidão ao tentar se comunicar com seus leitores e demonstra sentir que luta sozinho com suas palavras. Percebe-se, portanto, a importância de aproveitar os canais disponíveis para se comunicar com o povo – ainda que seja por meio de um jornal capitalista como *Corriere della Sera*, em que o autor faz uso de um instrumento da indústria cultural para garantir uma linha de comunicação em que consegue valorizar, por exemplo, o mundo camponês que desvanece.

Há, ainda, uma organicidade nos textos que os torna parte de um objetivo maior, de um discurso único que tem como elemento central a questão da mutação antropológica causada pelo avanço da sociedade de consumo na Itália; todos os textos têm esse ponto de partida. Essa

mutação deixa sinais por toda a sociedade e Pasolini percebe que seu papel enquanto intelectual passa pela semiologia da realidade, ou seja, pela identificação e interpretação desses sinais e códigos. Dono de uma escrita que tem o questionamento como característica marcante, o autor também escreve para se compreender, pois colocar suas reflexões no papel é, além de uma forma de intervenção, um processo de organização de suas ideias e de autoconhecimento. A escrita de Pasolini é real pois, como dito anteriormente, ele viveu o seu tempo; ele era um homem momentâneo, como também era Antonio Candido. Totalmente imerso no seu tempo, via a sua escrita como forma de ação, uma escrita que incomoda, mas necessária para a tomada de consciência.

O papel do intelectual, para Pasolini, passa pela sua capacidade de análise do mundo. Em um momento tão conturbado, com mudanças estruturais, opressão e massacres, cabe ao intelectual interpretar os sinais da realidade e conectar os elementos soltos de modo a evidenciar para o povo o que não está claro. Em outras palavras, ele precisa evidenciar as contradições e esclarecer a população para que mudanças possam surgir. As suas intervenções possibilitam, por meio da divulgação da verdade, que o povo tome consciência das transformações nacionais e se organize para resistir.

Quanto a Antonio Candido, observa-se que o crítico demonstra que é preciso se envolver, se desnudar, envolver elementos pessoais em sua crítica; contudo, é preciso ter método e critérios, em um movimento dialético que permite uma compreensão do momento cultural, da herança e das possibilidades futuras. Tudo isso parte da sua qualidade de crítico literário e da visão que ele desenvolve partindo das obras literárias. As obras contêm uma orientação para a conduta em sociedade e Antonio Candido é capaz de evidenciá-la mantendo um compromisso com o público. A crítica deve ser viva e participante, estar conectada ao seu tempo e ser um meio de combate ao pensamento reacionário: Candido e Pasolini alcançam, especialmente nas obras aqui analisadas, tais propósitos.

CAPÍTULO 3

3.1 Crítica literária x história literária

Quando pensamos em uma obra de crítica literária, estamos também, de algum modo, pensando em um trabalho de historiografia, e é frequente nos depararmos com obras que se propõem a desenvolver um estudo estritamente histórico da literatura. Em alguns casos, a função de crítico se mistura à de historiador da literatura: é o que acreditamos ocorrer com Antonio Candido e Pier Paolo Pasolini.

Um trabalho de história literária deve envolver uma pesquisa documentária meticulosa. Nesse sentido, é preciso realizar uma reconstituição filológica revisitando o passado constantemente, além de articular os materiais analisados de maneira que seus significados históricos e culturais fiquem evidentes, o que significa identificar qual contexto social permitiu que uma obra surgisse, qual tradição a precedeu, como se relacionam obras de um mesmo local, país, tempo etc. Esta investigação de documentos deve passar, inclusive, por outros elementos que possam ilustrar origens da obra, como a biografia do autor, informações sobre trajetória pessoal e profissional, ideologia política e particularidades do gênero literário.

Entendemos a atividade crítica de literatura como uma ação posterior à leitura que ocorre por prazer ou pura fruição, sem, no entanto, prescindir desses elementos. Trata-se de uma leitura que envolve julgamento de autores, escolhas narrativas e/ou estilísticas, que pode partir de interpretações pessoais, escolhas teóricas, filiações políticas etc, ou seja, é uma leitura que, em tese, se embasa em critérios para que uma obra seja considerada de qualidade inferior ou elevada, pensando o processo de criação literária e acrescentando algo ao material por meio da análise e do juízo de valor.

Terry Eagleton, em seu livro *A função da crítica* (1991), explica que a crítica moderna, enquanto gênero, originou-se da luta contra o absolutismo inglês, mas, no século XX, perde a sua relevância social, ficando limitada à academia ou à indústria literária. Por identificar na função civilizadora a característica mais importante da crítica, o autor afirma que, a menos que se proponha a lutar contra o Estado burguês, a atividade estará fadada ao fracasso. Assim, a atividade crítica deve partir do princípio de que autores e obras fazem parte de um conjunto maior – nos termos de Antonio Candido, um *sistema literário* –, e é preciso um esforço para enxergá-los conectados com aqueles que os precederam, além de vislumbrar o que pode estar por vir. O exercício crítico instiga o leitor a refletir sobre o material literário, mas também sobre o mundo que o cerca.

Para não cair em uma atuação muito restrita ou mecanizada, é importante que a análise da obra literária leve em conta um sentido histórico: deve-se manter sempre em vista que o estudo da literatura implica conhecer a herança e a tradição culturais que estão em segundo plano no texto, mas também identificar ali a possibilidade de criação de um legado para o futuro. Ao iniciar o estudo de um objeto artístico, o crítico capaz de trabalhar dialogando com critérios históricos insere o objeto em um determinado contexto empenhando-se para perceber quais novos outros níveis de análise se apresentam ali; isso significa dizer que a atuação crítica ocorre no momento presente, mas toda intervenção presente influencia e define novos direcionamentos para o futuro.

Para Hermenegildo Bastos, fazer a crítica de um texto literário significa não encarar o objeto artístico como um documento. No artigo “A obra literária como leitura/interpretação do mundo”, introdução do livro *Teoria e prática da crítica literária dialética* (2011a), o professor explica que, em um texto literário, as “funções pragmáticas da linguagem [...] ficam subordinadas à função estética ou poética” (BASTOS, 2011a, p. 9) e destaca que fazer crítica literária pressupõe que se ouça com atenção o que a obra tem a dizer. Esse movimento de dar voz ao texto literário corresponde a um princípio do método dialético: a compreensão do objeto artístico possibilita a compreensão da sociedade – dois polos opostos. A crítica dialética ocorre, para Bastos (2011b), na tensão entre esses polos.

A explicação de Bastos nos ajuda a entender melhor como Pier Paolo Pasolini e Antonio Candido conseguem transitar tão bem entre a crítica literária e a história literária nas obras selecionadas para serem analisadas neste capítulo: *Passione e ideologia* e *Formação da literatura brasileira*. Nosso objetivo aqui é demonstrar como a concepção de história, política e literatura dos críticos pode ser percebida na estruturação e nas análises desenvolvidas nas obras, além de refletir a respeito do papel do intelectual em uma tarefa tão empenhada de conhecimento da história nacional pensada a partir do desenvolvimento da literatura na Itália e no Brasil. Em outras palavras, queremos verificar como o esforço de compreensão da literatura nacional evidencia o comprometimento social de intelectuais e suas concepções de história ao passo que estudam a realidade social dos seus países.

Para cumprir nossa tarefa, buscamos identificar termos-chave que parecem sintetizar a crítica de cada autor: no caso de Pasolini, o crítico equilibra atitudes de *nostalgia* com seu *posicionamento progressista*; Candido, por sua vez, parece perceber na tensão entre *particular* e *universal* par crucial para interpretar a situação brasileira. Ao perceber momentos de

oscilação entre tais termos, nosso intuito será relacioná-los com o pensamento dos autores para entender a sua relevância nos respectivos cenários de pensamento crítico e contexto vivido.

3.2 Literatura e relações sociais: nações à periferia do capitalismo

Para compreender melhor a conexão entre literatura e relações sociais em *Passione e ideologia* e em *Formação da literatura brasileira*, ou de que maneira essas obras são representativas do processo segundo o qual as nações de capitalismo periférico se pensam por meio das obras literárias, faz-se pertinente retomar os contextos em que elas se inserem na crítica brasileira e na crítica italiana, sempre mantendo o foco na conexão do processo com a construção nacional.

Começando pela Itália, devemos voltar até os idos de 1500 e 1600, período em que críticos escreviam suas opiniões na forma de comentários, que podiam ser tão extensos como enciclopédias, ou tratados que discutiam questões de poética com base em módulos e tópicos escolhidos. De acordo com Alberto Casadei, no livro *La critica letteraria contemporanea* (2015), foi somente a partir de 1700 que começaram a surgir resenhas de livros novos em jornais e revistas de cultura, sempre direcionadas para o público. É importante observar como esse momento evidencia as diferenças entre o que ocorria na Itália e a situação do Brasil, que só viria a ter acesso à imprensa após a chegada da Família Real Portuguesa ao Rio de Janeiro, em 1808.

Para os italianos, foi no século XVIII que nasceu a figura do crítico militante, que geralmente não fazia parte do meio acadêmico e teve um papel determinante na crítica que viria a ser feita nos anos 1800 e 1900, inclusive determinando o fracasso de autores inovadores e obras de vanguarda. Com o passar do tempo, aquela figura inicial do crítico foi se alterando e, regularmente, intelectuais de outras áreas se dedicavam ao exercício crítico: filósofos e estudiosos da estética, por exemplo. Casadei (2015) observa, sobre a forma, que a mais frequente para materiais publicados em periódicos era o ensaio, muitas vezes contendo reflexões e impressões pessoais sobre determinado problema literário.

Foi apenas a partir do final dos anos 1800 que a nomenclatura “estudo” passou a ser empregada para pesquisas seguindo critérios científicos. Isso fortaleceu os ensaios em uma fase em que a crítica pretendia um status científico, e foi quando começou a ser utilizada a terminologia “texto literário” em detrimento de “obra”, com o objetivo de evidenciar a estrutura técnica do objeto em verso ou prosa.

A partir do período romântico na Europa, a crítica militante e a crítica acadêmica funcionavam como dois polos em um movimento dialético que as tornou essenciais para a conformação da crítica literária do século XX. Afirma Casadei (2015) que, ainda em 1800, a Alemanha se destacou na crítica com publicações importantes de autores como Immanuel Kant e Friedrich Schiller, aprofundando o conceito de crítica e de literatura, e August e Friedrich Schlegel, apontando novos caminhos para a poesia, a crítica e o papel do crítico. Quanto à Itália, o autor destaca Leopardi, com *Zibaldone*⁶⁴, obra em que se propunham novas maneiras de ler os clássicos, além de Foscolo e Manzoni, que focaram sobretudo em resenhas de abordagem mais histórica ou normativa da poética.

Outro nome importante para a crítica alemã foi Georg Wilhelm Friedrich Hegel, que, em sua *Estética*, conseguiu sintetizar as tendências críticas existentes até então e via a arte como uma manifestação do espírito, parte de um procedimento histórico e dialético e, por estar vinculada ao *ethos* do povo e às suas situações culturais, não completamente autônoma. Com essa obra, Hegel apresentou as premissas para uma análise histórico-realista das obras literárias ao aliar valor estético e função social – traçando as bases para tendências críticas do século XX de nomes como Benedetto Croce e Georg Lukács. Para Casadei (2015), é nesse cenário que o problema da história da literatura – e questão base da crítica dos anos 1800, ainda relevante em 1900 – é retomado, a saber: como interpretar um texto literário de modo compatível com os eventos históricos?

Outro ponto interessante levantado por Casadei (2015) é que, na Itália, a “Escola histórica” se propôs a reconhecer o patrimônio literário nacional, apesar de ter priorizado o volume em detrimento do rigor científico. Como exemplo, houve o “Giornale storico della letteratura italiana” (Torino, 1883), que reuniu muitos textos e nomes como Alessandro D’Ancona, Domenico Comparetti, Francesco D’Ovidio etc. No século XIX, o maior nome da crítica italiana foi Francesco De Sanctis, autor que até hoje é referência no assunto e conseguiu sintetizar muitas tendências românticas com seu trabalho, indo em direção a uma história ideal da literatura. De Sanctis, que estudou Hegel, mas também sofreu muita influência de Ugo Foscolo e Giuseppe Mazzini, desenvolveu um método que se embasava em oposições como forma x conteúdo, artista x poeta, real x ideal, e escreveu uma *História da literatura italiana* que retrata a literatura como a história ideal do povo italiano; após alguns anos esquecida, Benedetto Croce redescobre o trabalho de De Sanctis e o utiliza como modelo fundamental para

⁶⁴ “Zibaldone di pensieri”, de Giacomo Leopardi, é um diário pessoal com muitas anotações, reflexões, pensamentos e aforismos escritos entre julho/agosto de 1817 e dezembro de 1832.

a crítica e para a historiografia literárias da Itália do século XX, apesar de ser alvo de muitas contestações, principalmente a partir dos anos 1960.

No século XX, apareceram muitas tendências críticas que, apesar da eventual distância geográfica, se aproximavam, dialogando e se relacionando, chegando até a aparecer em gerações seguintes. Como exemplo, tem-se o surgimento do formalismo e do estruturalismo, representando uma visão do objeto literário como um produto sujeito a lógicas formais e abstratas, distanciando-se da biografia e da capacidade criativa do autor – elementos que eram imprescindíveis no século anterior. Já a partir dos anos 70, tornam-se mais frequentes situações em que a tão falada centralidade do texto era colocada em discussão, aumentando o papel do leitor e possibilitando que outros fatores extratextuais fossem levados em conta.

Nas duas últimas décadas do século, passou a ser mais valorizada a relação texto-contexto, reabrindo os cânones de diversas literaturas. Como exemplo, podemos citar os *Cultural Studies*, que partem dos Estados Unidos da América e se difundem com outras linhas (*gender studies, visual culture studies* etc), eliminando a distinção entre alta ou baixa literatura ao considerar as expressões culturais em suas épocas históricas. Nesse cenário, volta a ser considerada a biografia do autor na análise da obra literária e começa a surgir a figura dos “escritores-críticos”: escritores que se propunham a analisar não apenas a própria obra, mas também outros materiais; essa tendência já existia no século XIX, mas aumenta na segunda metade do século XX por se tratar de um período em que a atividade criativa era associada à atividade de crítica/reflexiva, sendo muito comum que autores tivessem colunas em revistas, jornais e até no rádio.

No caso da Itália, os escritores que estavam mais afastados da academia tinham uma formação predominantemente historicista, o que se refletiu em várias revistas literárias do período. Além disso, até o fim dos anos 1940, a crítica crociana não abria espaço para os escritores-críticos devido ao fato de Croce não ver com bons olhos os escritores de abordagem, segundo ele, pouco teórica. Ainda assim, o país contou com muitos autores de atividade ensaística e de resenha no início do século XX, como Eugenio Montale⁶⁵ e Carlo Emilio Gadda, cujo estilo influenciou Pier Paolo Pasolini por conter resenhas de obras de amigos ou textos que se associavam às suas convicções literárias, com elementos fortes de ética, estratégia argumentativa sólida, uso de neologismos etc.

Após a Segunda Guerra Mundial, iniciou-se um período de crescimento no número de escritores-críticos. Como exemplo, Casadei (2015) menciona o grupo que se reuniu com

⁶⁵ Eugenio Montale foi ganhador do Prêmio Nobel de Literatura de 1975.

Einaudi para defender uma “cultura de esquerda” que não se alinhava com o Partido Comunista Italiano (PCI): Cesare Pavese, Elio Vittorino e Italo Calvino são nomes de destaque. O autor diz que a atividade crítico-editorial do grupo foi importante, levantando questões sobre a relação da literatura com a política e a sociedade; Calvino foi o membro que deu mais atenção a problemas de forma e conteúdo da nova literatura, assim como literatura e ciência. Casadei (2015) ressalta que Pier Paolo Pasolini foi o escritor que mais exerceu a atividade de intérprete do cenário político-cultural do seu tempo, apesar do seu percurso heterogêneo, e que a força da sua crítica está na correspondência com a realidade em suas intervenções sempre e cada vez mais polêmicas, parecendo querer o desencontro com outros pensadores contemporâneos:

A sua capacidade de se propor como intérprete-moralista da sociedade e da literatura coeva, também por meio de intervenções sobre os veículos de massa, foi sem dúvidas notável e sintomática de um papel que poucos escritores foram capazes de cobrir na cultura da informação⁶⁶ (CASADEI, 2015, p. 33, tradução nossa).

Para deixar este panorama mais claro, cabe fazermos uma retomada das linhas essenciais da crítica italiana que estiveram em vigor no século XX. De acordo com Casadei (2015), a hegemonia da crítica de Benedetto Croce até os anos 1940 se deu devido aos seus pressupostos estéticos, sua sistematicidade e sua força polêmica. O seu historicismo idealista – criticado por Gramsci por parecer defender um tipo de história direcionado a uma meta pré-estabelecida – tinha muitos adeptos da tradição do século XIX, como Carducci, De Sanctis, Hegel. Um grande adversário de Croce foi Giovanni Gentile, que tinha outra interpretação do idealismo e era defensor do fascismo; para ele, a arte era um pensamento só em sentido objetivo, lírico, sendo uma expressão do sentimento individual condicionada e que não precisaria de uma relação com a realidade objetiva.

O idealismo, cujo início é atribuído a Hegel, se une no sistema analítico de Croce ao historicismo, que surgiu no final do século XIX com os filósofos alemães W. Dilthey, F. Meineck e E. Trodtsch, no início do século XX. Após combinar as duas noções e criar um sistema de análise crítica da literatura a partir daí, o método crociano prevalece até um pouco após o final da Segunda Guerra Mundial pregando uma concepção de arte que a vê como uma intuição que deve virar expressão verbal ou mental. Assim, a arte seria uma elaboração conceitual vinculada à esfera do conhecimento. Casadei (2015) destaca que o método de Croce

⁶⁶ “La sua capacità di proporsi come interprete-*moraliste* della società e della letteratura coeva, anche attraverso interventi sui mass media, fu senza dubbio notevole e sintomatica di un ruolo che pochi scrittori sono stati in grado di ricoprire nella cultura dell’informazione”. (CASADEI, 2015, p. 33).

não se aplicava aos contemporâneos, mas aos clássicos; ainda assim, o crítico foi muito importante na história italiana não apenas pela sua contribuição no meio da crítica, mas por seus debates de tônica política e combate ao fascismo.

Após o fim da Segunda Guerra Mundial, principalmente nas décadas de 1950 e 1960, a crítica crociana entra em crise e é aberto o caminho para a ideologia de matriz marxista, que teve direcionamentos diversos de acordo com a adesão ou não às diretrizes oficiais do Partido Comunista Italiano e do Partido Comunista Soviético. Foi um momento de evolução no debate da esquerda, com pautas polêmicas sendo discutidas e com maior participação do intelectual na luta de classes. No mesmo período, cresce o papel das revistas, como a “Officina”, de matriz gramsciana, que deu voz a bolonheses que, muitas vezes, não se consideravam marxistas; outra revista era a “Menabò”, na qual publicavam Einaudi, Vittorino e Calvino. Naquele ambiente, Pasolini escrevia e publicava a respeito da função da literatura e do papel do intelectual na sociedade.

Outra corrente crítica importante na história italiana e sublinhada por Casadei (2015) foi a crítica marxista, que esteve em vigor durante todo o século XX, especialmente após a Primeira Guerra Mundial, e se embasava no pensamento de Karl Marx. Essa corrente se caracteriza pela identificação de forças historicamente definíveis se expressando nas obras literárias, ou seja, elementos que se tornam identificáveis por meio da análise da estrutura econômico-social do ambiente e do período. Apesar de fazerem parte da “superestrutura” – um setor não diretamente relacionado à produção –, Marx estudou as obras de arte, com foco especial no romance moderno por ser a modalidade que, segundo ele e Engels, representaria melhor a estrutura social burguesa, com todos os seus ídolos e fetiches (dinheiro, mercadoria etc), evidenciando o choque de forças conservadoras e progressistas para a conquista do poder econômico. Um grande exemplo desse tipo de romance seria Balzac, representando o realismo que, para os autores, seria uma questão de importância fundamental para a arte, permitindo que ela fosse além da ideologia declarada pelo autor.

A partir dos anos 20, Casadei (2015) explica que surge uma teoria da literatura de matriz marxista após a abertura do debate sobre a função da arte em âmbito revolucionário; os intérpretes mais importantes dessa teoria foram Georg Lukács e Walter Benjamin: o primeiro era mais voltado ao realismo e contrário ao experimentalismo, o segundo propunha uma interpretação heterodoxa do marxismo, indo da sociologia da obra de arte ao problema da narração da experiência.

Outro crítico marxista de destaque na Itália do século XX foi Antonio Gramsci, um intelectual e político comunista, adversário do fascismo, que ficou preso por 9 anos e morreu no cárcere. Casadei (2015) afirma que Gramsci sempre destacou a importância de distinguir o juízo político do literário; para ele, a ação política não deveria ditar diretrizes às obras literárias, mas concentrar-se nas políticas culturais e grupos de intelectuais que se poderiam ligar organicamente à sociedade, possibilitando o desenvolvimento da consciência revolucionária. Segundo o crítico, uma análise completa da obra de arte só pode ocorrer por meio da análise dos aspectos culturais envolvidos. Gramsci deu especial atenção à cultura *nacional-popular*⁶⁷ e à evolução da língua italiana, elementos considerados por ele essenciais para a hegemonia cultural, ao passo que levantava questões sobre a posição da burguesia e dos intelectuais italianos na idade moderna.

Antonio Gramsci influenciou muitos intelectuais; no plano da cultura de massa, o personagem mais importante foi Pier Paolo Pasolini, que se dizia marxista a partir de Gramsci.

Durante o século XX, diversas outras correntes estiveram em vigor, como a crítica psicanalítica de Sigmund Freud, a crítica sociológica de Walter Benjamin e Max Weber, entre outras, mas não nos deteremos nelas por não se relacionarem com a questão central deste estudo.

Passando para a crítica brasileira, devemos levar em conta que é apenas no século XIX que o sistema literário brasileiro se consolida, com o advento da imprensa, dos primeiros romances estrangeiros traduzidos e das primeiras publicações de obras nacionais. Com o sistema literário, nos termos de Candido, constitui-se uma relação entre os escritores, as obras e o público leitor – que não existia antes por diversos motivos, como limitação de acesso à educação básica e superior, questões políticas e, é claro, dificuldades técnicas que só foram superadas com a transferência da Corte Portuguesa para o Rio de Janeiro em 1808.

A crítica como estudo de obras literárias, no Brasil, nasce com o romantismo, apesar de ter sido muito praticada como um ramo do jornalismo, com textos escritos de um dia para o outro e com mais interesses comerciais do que estéticos nos momentos iniciais. A crítica em forma de ensaios, mais longos e sérios, também surge naquele período, com algumas variações, como comentários sobre obras literárias então atuais, escritos por autores como Justiniano José da Rocha, Dutra e Melo, Macedo Soares e Machado de Assis. Na modalidade que se ocupa de defender o caráter nacional da literatura, destacam-se nomes como Gonçalves de Magalhães e Joaquim Norberto, que também se destacam no esforço de sintetizar a história nacional junto a

⁶⁷ O pensamento gramsciano e o conceito de “nacional-popular” serão explorados no capítulo 4.

Fernandes Pinheiro e Ramiz Galvão (SOUZA, 2013). Uma quarta categoria é apontada por Souza (2013): os estudos de metacrítica, com o objetivo de pensar as “bases metodológicas e conceituais da operação crítica” (SOUZA, 2013, p. 116), representados por textos de Bernardo Guimarães, Macedo Soares e, novamente, Machado de Assis. Há, ainda, a feição crítica de manifestações veiculadas em livros, fora do ambiente jornalístico, da qual se destacam, com uma atuação mais consistente, Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Junqueira Freire, Fagundes Varela, Castro Alves e José de Alencar (SOUZA, 2013).

Para Souza (2013), a crítica desenvolvida no século XIX pouco se preocupou com “o caráter problemático do conceito de literatura” (SOUZA, 2013, p. 121) e foi amplo o número de escritores que, posteriormente, abandonaram a atividade; Machado de Assis é o mais conhecido caso.

Em *Formação da literatura brasileira*, obra a ser analisada mais adiante neste capítulo, Antonio Candido explica que o estudo da crítica é importante pois ela é “a consciência da literatura, o registro ou reflexo das suas diretrizes e pontos de apoio” (CANDIDO, 2000b, p. 285). Também segundo o autor, é com o romantismo que a crítica se estabelece no Brasil, tendo cabido à revista *Niterói* o papel de registrar a atividade regular daquela produção, cuja base está na teoria do nacionalismo literário. Quanto à formação dos jovens críticos brasileiros, as duas principais influências apontadas são Ferdinand Denis e Almeida Garret, discípulos de nomes como Chateaubrian, Madame de Stäel, August W. Schlegel e Sismonde de Sismondi; Garret foi também uma figura importante para o desenvolvimento crítico dos jovens brasileiros com quem se relacionou em Paris.

Para Candido (2000b), a crítica brasileira desenvolvida no romantismo foi, em sua maioria, medíocre, exatamente por não conseguir ir além dos mesmos conceitos e recursos básicos de expressão regulares, mas apreendeu bem o sentido geral do fenômeno que se apresentava. Ainda assim, sua maior relevância estava no ponto de vista histórico por orientar os escritores no sentido do nacionalismo literário e possibilitar um esforço para o conhecimento da literatura nacional; esses elementos colaboraram ao traçar o caminho para que Sílvio Romero tivesse acesso ao cânone que definiria posteriormente. Vejamos como Candido explica, em poucas linhas, a crítica romântica:

Devemos, pois, entender por crítica, no período estudado, em primeiro lugar as definições e interpretações gerais da literatura brasileira; em seguida, os esforços para criar uma história literária, superando a crítica estática e convencional do passado; finalmente, as manifestações vivas da opinião a propósito da arte literária e dos seus produtos atuais. (CANDIDO, 2000b, p. 293).

Sobre o primeiro ponto, relativo à elaboração de um panorama e ao esforço de traçar as linhas gerais da produção literária brasileira, Candido destaca *Parnaso brasileiro* (1829-1831), de Januário da Cunha Barbosa; também *Parnaso brasileiro* (1843-1848), de Pereira da Silva, e *Florilégio da poesia brasileira* (1850-1853), de Francisco Adolfo de Varnhagem, este último como um exemplo de progresso na seleção de autores, uma vez que as antologias correspondiam a “repositórios de inéditos e raridades” (CANDIDO, 2000b, p. 311), veículos de divulgação e conhecimento de obras. Joaquim Norberto, por sua vez, com os trabalhos mais completos do período, foi responsável por reunir obras de Alvarenga Peixoto, Silva Alvarenga, reeditar Tomás Antônio Gonzaga e Cláudio Manuel da Costa, entre outros, sendo considerado o principal precursor de Sílvio Romero.

Houve, ainda, um esforço de levantamento biográfico, com o intuito de conhecer os indivíduos responsáveis pelos textos, conforme tendências românticas. É preciso ressaltar que as informações encontradas não eram exatas, pois havia muita inferência, imaginação e as fontes eram de tradição oral; apesar disso, a elaboração de perfis literários correspondeu a uma etapa importante da construção das primeiras obras de história literária; Candido destaca o *Curso Elementar de Literatura Nacional* (1862), de Fernandes Pinheiros, voltado para as literaturas portuguesa e brasileira e a primeira vez que um brasileiro aborda o conjunto da história literária do seu país, e o *Curso de Literatura Portuguesa e Brasileira* (1866-1873), de Sotero dos Reis, que utiliza como recursos a biografia e a história, e é “o mais considerável empreendimento no gênero, antes de Sílvio Romero” (CANDIDO, 2000b, p. 315).

A crítica verdadeiramente viva, ou seja, aquela que empenha a personalidade do autor e é mais exigente quanto à preocupação literária, de acordo com Candido (2000b), só ocorre em poucos textos de autores ocasionais e que estavam mais frequentemente comprometidos com outros gêneros, como Junqueira Freire, Álvares de Azevedo, Dutra e Melo, José de Alencar, Francisco Otaviano, Bernardo Guimarães, Franklin Távora, Gonçalves Dias e, é claro, artigos de Machado de Assis, como o famoso “Instinto de nacionalidade”, no qual se nota influência da tomada de consciência de escritores como José de Alencar e representa a maturidade da crítica romântica por afirmar que os assuntos de uma literatura em construção devem vir da sua região, mas sempre com consciência do que ocorre no seu país, em seu tempo.

Para entender a crítica brasileira produzida no século XX, recorreremos ao livro *1930: a crítica e o Modernismo* (2000), escrito por João Luiz Lafetá, que se propõe a reinterpretar o movimento modernista ao enquadrar a crítica dos anos 1930 sugerindo conexões entre literatura e ideologia. O autor explica que sua análise será norteada por dois conceitos fundamentais: o

projeto estético e o projeto ideológico, que são recorrentes em estudos de história literária. Nesse sentido, elege quatro críticos que, ao seu ver, são representativos da crítica modernista da década de 30: Agripino Grieco, Tristão de Athayde, Mário de Andrade e Octávio de Faria. Em cada crítico, Lafetá busca identificar a medida da sua consciência estética e as relações entre o ideológico e a concepção de literatura deles, sempre retomando os conceitos que norteiam seus estudos.

Sobre Agripino Grieco, Lafetá (2000) explica que foi um crítico que esteve em atividade por muito tempo, entre 1920 e 1950, e tinha presença constante em colunas de jornal, demonstrando em suas publicações um estilo de escrita que influenciava as atividades da época e servia como parâmetro para aferir o nível da produção intelectual. Grieco publicou dois livros de poemas e contos antes de passar à crítica de jornal e se dedicar às modalidades que o autor chama de “crítica-noticiário” – em que escrevia paráfrase do livro examinado e divagações sobre qualquer assunto – e “crítica-crônica”, ou seja, um exercício de estilo por parte do crítico no qual o objeto desaparece. Lafetá se propõe a identificar o método crítico onde, aparentemente, não há método, partindo do caráter jornalístico da crítica de Grieco como traço inicial, selecionando um texto crítico e analisando-o, demonstrando a fragmentação dos textos. Nesse processo, conclui que Grieco valoriza tanto as estéticas passadistas que seria impossível situá-lo no modernismo.

Tristão de Athayde, segundo Lafetá (2000), foi um crítico do Modernismo muito respeitado e comprometido, que pesquisava e divulgava essas pesquisas sobre as vanguardas e tinha o poder de consagrar, com sua opinião, uma obra ou autor. Foi muito influente na literatura brasileira na década de 20, mas, após nove anos de produção (entre 1919 e 1928), converteu-se ao catolicismo e deixou de ser imparcial, fato que diminuiu sua influência quando ficou claro que tinha passado a subordinar os critérios estéticos aos critérios éticos.

Mário de Andrade aparece como o crítico mais bem-sucedido em seu esforço para ajustar o projeto estético e o projeto ideológico do Modernismo, um poeta muito consciente de sua arte e portador de uma convicção ética que o impulsionava ao engajamento na realidade social. Para Lafetá, a diferença entre Mário e outros críticos e homens de seu tempo podia ser notada em sua elevada consciência a respeito dos problemas sociais e da arte como fato estético, além de chamar a atenção para a necessidade de engajamento dos intelectuais ao seu tempo. Dono de uma obra consciente do papel da linguagem como instrumento da comunicação dos homens, com um papel importante socializador, desenvolveu a pesquisa da linguagem sob três

aspectos: enfoque estético, enfoque psicológico e enfoque sociológico, podendo ser apontado como um dos intelectuais mais completos de sua geração.

Para analisar o trabalho de Octavio de Faria, Lafetá retoma os termos “política, romance, reação ao Modernismo” (LAFETÁ, 2000, p. 228), que seriam um resumo da literatura dos anos 30 e da paixão do crítico. Segundo o autor, é perceptível nos trabalhos de Faria uma contradição entre as ideias críticas defendidas por ele e a sua realização ficcional, uma vez que ele faz, em seus romances, tudo o que critica nos outros. Intelectual de direita e defensor do fascismo, defendia posições antimodernistas violentas e pregava um retorno à tradição estética anterior.

Observa-se que a modalidade de rodapé foi muito importante para o desenvolvimento da crítica brasileira, principalmente no século XX; o próprio Antonio Candido, conforme já vimos, foi responsável por uma atuação muito relevante no segmento. O professor Edu Teruki Otsuka, no seu artigo “Romance e expectativa: Antonio Candido e o romance brasileiro antes de Formação da Literatura Brasileira” (2018), retoma o contexto da crítica literária brasileira e explica como era pensada a historiografia literária nos anos 1940; de acordo com ele, em 1939, Mário de Andrade publicou um texto chamado “A fábrica dos fantasmas” em que problematizava a forma como era feita a história literária e ressaltava a necessidade de equilíbrio entre um ponto de vista estético e um histórico, teoricamente impossíveis de serem dissociados – ainda que isso ocorresse –, e a importância de um princípio de organização das obras de historiografia literária sem se prender às personalidades ou à cronologia simples. Otsuka (2018) afirma que Mário procurava um método que possibilitasse ao estudioso e ao leitor uma compreensão maior sobre como se deu o desenvolvimento das formas literárias em sua historicidade, correlacionando inovações técnicas e determinações sociais. Nas palavras dele:

Mário imaginava uma história literária orientada por um eixo interno que seria a um só tempo estético e histórico, capaz de apresentar a dinâmica evolutiva das formas, referida ao movimento de conjunto da evolução cultural e social (algo como um pressentimento da dialética de forma e conteúdo no desenvolvimento da literatura). (OTSUKA, 2018, p. 350)

A respeito de outros críticos modernistas, Otsuka (2018) cita o artigo “Literatura brasileira”, publicado por Candido na *Folha da Manhã* em 1943, em que é analisado o livro *Síntese do desenvolvimento literário no Brasil*, de Nelson Werneck Sodré. No trabalho, além de apontar as limitações do método paralelístico, que separa a história social e a história da literatura, Candido retoma rapidamente os trabalhos de história literária de Sílvio Romero, José Veríssimo, Arthur Motta, Ronald de Carvalho, detendo-se na de Sílvio Romero, destacando

que, apesar dos seus defeitos, era a melhor tentativa de entender a literatura como fenômeno cultural e prática social. É importante lembrarmos que a tese de doutoramento de Antonio Candido foi o livro *O método crítico de Silvio Romero*, em que o pesquisador percebeu uma crítica naturalista, que não leva em conta o valor estético, prendendo-se ao significado social, de modo que não se pode enxergar as tradições articulando-se para acompanhar a evolução do pensamento e da estética.

Este movimento de retomada dos contextos históricos e literários que possibilitaram, na Itália e no Brasil, o surgimento de críticos do porte de Pier Paolo Pasolini e Antonio Candido tem como objetivo evidenciar que eles próprios são parte da tradição que identificaram na produção literária nacional. Desse modo, podemos novamente perceber que o papel de um intelectual engajado não prescinde do conhecimento daqueles que o precederam, mas pressupõe um movimento encadeado, de evolução, com aquela concepção de história e de política que reconhece o homem como elemento mais importante, imerso em sua realidade social e nela atuando.

Cientes de que o crítico literário também faz parte de uma tradição, observaremos como Pasolini e Candido percebem a referida tradição literária dos seus países ao nos debruçarmos sobre suas obras mais abrangentes e, talvez, mais desafiadoras: *Passione e ideologia* e *Formação da literatura brasileira*, destacando que não temos a pretensão de realizar uma análise completa exatamente por serem volumes que mereceriam, cada um, uma tese inteira dedicada a eles; temos, assim, a intenção de salientar aspectos que melhor dialogam com esta pesquisa e nos permitem uma compreensão da atuação intelectual dos dois críticos literários.

3.2.1 *Passione e ideologia*: poesia popular em foco

Em *Passione e ideologia* (1977), estão reunidos os textos de crítica literária escritos por Pier Paolo Pasolini entre 1948 e 1958. É um material muito denso e importante para compreender os escritos polêmicos que sucederão a obra, assim como traços da personalidade complexa do crítico e de seu método de trabalho. Nesta análise, buscaremos observar como o trabalho é fruto da concepção de história de Pasolini e de que maneira a sua escrita evidencia a tensão entre a nostalgia de uma Itália anterior a processos como unificação e industrialização e o posicionamento de um intelectual progressista observando o processo de formação do seu país.

Quanto ao título, o autor explica, em nota presente ao final do livro, o uso da preposição “e”: a intenção não é de um “e” que uniria os conceitos em “paixão ideológica” ou uma “apaixonada ideologia”; busca-se, por outro lado, uma gradação cronológica – primeiro vem a paixão e, depois, a ideologia. Desse modo, à medida que o leitor avança pelos ensaios, nota que a paixão, aos poucos, vai dando lugar à ideologia. É nesse volume que encontramos a maior e mais orgânica expressão de Pasolini como crítico, historiador e estudioso de literatura, a vontade de mudança que fará parte de toda a sua produção artística e cultural dali em diante, com textos apaixonados e cheios de pesquisa que nos mostram a capacidade crítica e a maturidade de um intelectual capaz de manter a sua coerência ideológica mesmo com todas as mudanças políticas e sociais pelas quais a Itália passa ao longo de sua atuação.

Em *Passione e ideologia*, o leitor tem acesso a um volume dividido basicamente em duas partes: na primeira, tem-se estudos sobre a poesia dialetal e a poesia popular da Itália; na segunda, encontramos uma etapa de contextualização sobre a produção poética italiana desde Giovanni Pascoli até o desenvolvimento do neo-experimentalismo, além de uma seção de análise literária propriamente dita a respeito de textos selecionados pelo autor. Nesse material, percebe-se também como a atuação de crítico é uma faceta importante da sua personalidade, indissociável da do romancista, poeta, diretor.

É interessante observar que o livro contém as efervescências e ansiedades de renovação próprias dos anos 1950 e evidencia a atitude cultural do autor ao equilibrar a pesquisa e o estudo apaixonados direcionados pelo elemento ideológico; a obra é essencial, ainda, para compreender a atuação de Pasolini e alguns de seus textos maduros, o que se deve ao fato de corresponder a uma tentativa de leitura total da poesia italiana em relação à tradição literária. Desse modo, para demonstrar como *Passione e ideologia* se relaciona com esta pesquisa e com a investigação a respeito do papel intelectual dos críticos aqui analisados, foram selecionados capítulos e artigos que demonstram haver, em Pasolini, a tentativa de se reconectar com suas origens ao estudar a poesia dialetal e popular, assim como a sua capacidade de viver o seu tempo ao se debruçar sobre o equilíbrio entre o *Novecento* e a vanguarda, traços marcantes da personalidade do crítico que se traduzem na tensão entre nostalgia e progresso.

No artigo intitulado “Il reame”, primeiro componente da seção “La poesia dialettale del Novecento”, estudo sobre a poesia dialetal desenvolvida na Itália do século XX, Pasolini propõe reflexões a respeito de uma relação entre literatura em língua italiana e literatura dialetal. Para tanto, retoma o trabalho de Luigi Russo sobre Di Giacomo, defendendo que o livro seria um ótimo ponto de partida para tais aproximações. Pasolini afirma que Russo tenta projetar o

elemento dialetal a partir da história de Nápoles e dentro de uma história nacional sintética. Para fazer essa relação com um cenário nacional que contava com poetas como Carducci, Pascoli, D'Annunzio e Verga, Russo precisou fazer sobre esses quatro grandes escritores uma seleção de recortes, quase “fichando” seus trabalhos, criando imagens novas e ricas que permitem um desenvolvimento crítico a partir delas. Contudo, tal tarefa de seleção gerou uma polêmica com o italiano literário, uma vez que poetas menores, menos conhecidos do que os quatro grandes já citados, provinciais, operaram em um terreno ainda experimental do realismo, de modo que o cânone anteriormente restrito à língua italiana começa a ceder à pressão do bilinguismo que tem um caráter antiacadêmico.

Para Pasolini, um estudo minucioso sobre a literatura em língua italiana resultaria em um trabalho sobre a história política da Itália e todo o seu processo, que guarda muitas relações com tais questões; além disso, ele afirma que um estudo sobre a literatura em dialeto não teria um resultado muito diferente. O crítico defende que os dialetos possuem uma tradição tão culta quanto a língua, além de já revelarem um certo realismo – o que se deve ao fato de que a poesia dialetal tem como objeto principal o povo, de modo que questões sociais e humanistas estavam presentes. Nesse sentido, acreditamos e pretendemos demonstrar que, em última análise, é esta a proposta de *Passione e ideologia*: mostrar como a literatura em língua italiana não se desenvolve separadamente em relação à literatura dialetal, mas ambas correspondem a partes do processo de formação da sociedade e da política italiana.

Pasolini explica que, excluindo a poesia anônima⁶⁸ e as produções da pré-história, os dialetos têm uma tradição que não é menos culta ou antipopular do que a língua italiana; na maioria dos casos, ocorria uma tradução de língua em dialeto. De acordo com o crítico, a origem de grande parte das literaturas dialetais está no Barroco, a exemplo de Nápoles, cuja produção dialetal tem início no século XVI, com Velardiniello⁶⁹, e vai até a metade do século XIX. Dado que o objeto da poesia dialetal é, em maior ou menor medida, o povo, já seria possível falar em realismo naquelas produções que apresentavam, ainda que de forma um pouco confusa, a temática social.

Ao trazer Salvatore Di Giacomo para a análise, Pasolini diz tratar-se de um autor de clareza crítica e de uma voz dialetal convencional, que se diferenciava da língua por uma polêmica menor com ela e pela consciência de uma “inferioridade” ao tratar, por exemplo, de

⁶⁸ Pasolini esclarece que se fala em poesia anônima pois, até o início do século XX, havia uma falta de consciência social do povo cuja consequência direta na poesia era a ausência de representação própria, ou seja, produções literárias em que os sentimentos amorosos eram representados imersos no anonimato.

⁶⁹ Autor do século XVI de materiais em dialeto napolitano e fundador de uma grande linha de poetas populares em Nápoles.

conteúdos irônicos e banais com certa liberdade que não existia na tradição secular da língua italiana. Por volta de 1888-1890, Di Giacomo começava a atuar em “uma pequena nação”⁷⁰ (PASOLINI, 1977, p. 11, tradução nossa), que tinha seus próprios cânones poéticos além da língua italiana. Para o crítico, faltava ao poeta o sentido de uma realidade objetiva; aparece em seus escritos uma realidade ilusória ou em forma de comentário triste inserido no metro, motivo que leva Russo a utilizar a fórmula “realismo inebriado de fantasia”⁷¹ (PASOLINI, 1977, p. 12, tradução nossa) para explicar termos moralistas e psicológicos recorrentes nos textos, havendo sempre o risco de cair no “descritivismo pitoresco”⁷² (PASOLINI, 1977, p. 13, tradução nossa) que é apontado como vício da tradição napolitana. Seria possível, ainda, falar em um caráter de fixação psicológica na figura interior da poesia do escritor, em que coexistem o dualismo e a dúvida. Para Pasolini, o “misticismo irreligioso”⁷³ (PASOLINI, 1977, p. 17, tradução nossa) e a fusão com o mundo são o ponto de maior profundidade na poesia digiacomiana.

Na poesia de Di Giacomo, não é incluída nenhuma mulher, apesar de algumas vezes o eu lírico falar de mulheres; o que ocorre é a fala sobre o amor além da amada, desenvolvendo os sentimentos, as tensões e o clima ao lado de paisagens e humores em imagens líricas silenciosas que evidenciam a “fixidez psicológica”⁷⁴ (PASOLINI, 1977, p. 15, tradução nossa) de que fala Pasolini ao tentar justificar a inexistência de poemas narrativos na obra de Di Giacomo. Sobre o realismo, categoria importante nas análises pasolinianas, o crítico observa que ocorre em Di Giacomo nos momentos de maior liberdade poética, nos quais “a sua linguagem se compõe segundo os dados mais profundos e autênticos da sua natureza”⁷⁵ (PASOLINI, 1977, p. 16, tradução nossa), podendo ser encontrados também elementos de panteísmo e misticismo irreligioso em um nível mais profundo.

Ainda sobre a produção napolitana, outros autores são mencionados por Pasolini, como Bracco, G. de Curtis, D. Pietrificazione, A. Alonge, G. Attanasio, R. Chiurazzi, A. Costagliola. Ao longo do ensaio, o crítico fala de muitos outros “discípulos” de Di Giacomo e, entre os poetas que sofreram mais sua influência, aborda mais especificamente Murolo e Postiglione, nos quais não nos deteremos, apenas apontaremos que, segundo Pasolini, Murolo escreve com uma atmosfera romanesca que o distingue dentro da literatura napolitana, enquanto Postiglione é mais “refinado” do que o colega, passando da descrição para a narração musical.

⁷⁰ “una piccola nazione” (PASOLINI, 1977, p. 11)

⁷¹ “realismo inebriato di fantasia” (PASOLINI, 1977, p. 12)

⁷² “descrittivismo pittoresco” (PASOLINI, 1977, p. 13)

⁷³ “misticismo irreligioso” (PASOLINI, 1977, p. 17)

⁷⁴ “fissità psicologica” (PASOLINI, 1977, p. 15)

⁷⁵ “il suo linguaggio si compone secondo i dati più profondi e autentici della sua natura” (PASOLINI, 1977, p.16)

A continuação do texto corresponde a uma análise da poesia dialetal desenvolvida em cada um dos outros reinos italianos em período pré-unificação, como Sicília, Sardegnha, Calabria, Friuli e Puglia. Da região siciliana, origem de Giovanni Verga, Pasolini ressalta como o poeta utilizou o diálogo dialetal com liberdade; além disso, uma das pequenas obras-primas realistas produzidas na Sicília foi realizada por um estudioso de Verga, Alessio Di Giovanni, que representa a vida popular cercada de mistério ao dar voz a um velho camponês e usar a liberdade de expressão do personagem na obra “Lu fattu di Bbissana”, do século XX. Di Giovanni alcança um realismo que tem suas raízes na tradição literária siciliana, provocando uma forte conexão com a região, com a terra natal (o que também pode ser observado em regiões como Sardegnha e Friuli, que possuem dialetos muito diferentes do italiano literário).

A impressão de Pasolini é de que o realismo chegou em um segundo momento, quase que “de segunda mão”⁷⁶ (PASOLINI, 1977, p. 29, tradução nossa), vindo de Nápoles. Verga, por outro lado, usou o diálogo dialetal com muito mais liberdade, com mais ritmo entre as partes do texto, de modo que a tradição literária siciliana se consolidou ao ponto de ser considerada quase um ramo menor da tradição italiana.

Os outros poetas sicilianos retomados por Pasolini trabalham em um clima entre arcaico e popularizante; geralmente, são poetas cultos. O crítico menciona Guglielmino, que foi professor de Letras gregas e latinas em Catania, e, surgido vinte anos depois, Vann’Antò, autor em quem desaparece o realismo de Martoglio e Di Giovanni e se aproxima mais do estilo de Pascoli, mas é ainda mais sentimental em seu orgulho regional e humanismo socialista, características muito incipientes em Pascoli, além de flertar com o simbolismo de Mallarmè. Ainda sobre a produção siciliana, o crítico menciona Ignazio Buttita, Vincenzo De Simone, Giuseppe Pedalino, entre outros.

A Sardegnha, de acordo com Pasolini, tem um misticismo regional de pequena pátria, com tradições, folclore e dialeto muito antigos. O crítico identifica o afeto exasperado pela terra, que vem acompanhado da necessidade de ser o cantor daquela terra para divulgá-la e enaltecê-la de maneira semelhante ao que ocorreu no romantismo brasileiro. É interessante pensar que, enquanto o desejo de ter uma literatura dos brasileiros se relaciona a uma afirmação contra a influência europeia, é possível observar processo semelhante nas regiões italianas marginalizadas e em seus dialetos em relação à tradição da língua italiana da unificação.

Ali Pasolini percebe que o momento romântico tinha a intenção de deixar o escritor no anonimato criando uma figura humana perfeita. Essa situação, marcada pelo excesso de amor

⁷⁶ “di seconda mano” (PASOLINI, 1977, p. 29)

e de uma existência irreal, esconde a realidade de ignorância, fome e injustiça e impede que o poeta possa enxergar o que o cerca, a verdadeira beleza de sua região, comprometendo o desenvolvimento do realismo. Para exemplificar a produção do início do século XX, o crítico menciona Grazia Deledda (1871-1936), escritora e poetiza vencedora do Prêmio Nobel de Literatura de 1926 por *Canne al vento* (1913), obra realista ambientada na sociedade agropastoril da Sardenha, no município de Galtelli. Pasolini diz parecer impossível que o povoado retratado em *Elias Portolu* (1920), Nuoro, seja o mesmo que aparece nos trabalhos dos poetas dialetais do mesmo período, pois estes são influenciados por um romantismo de Byron e Shelley, misturados aos arcades.

Para finalizar as observações sobre a produção literária dialetal na Sicília, Pasolini lista alguns poetas do século XX, como Agniru Canu, Pietro Casu e Pompeu Calvia, e chama a atenção para Montanaru, pseudônimo de Antioco Casula, que tem a energia elementar de representação que vem de uma sensibilidade forte e um estilo que deixa as palavras empregadas muito próximas dos elementos representados.

Passando à Calabria, Pasolini retoma um número da revista florentina “Il Ponte” (publicada entre setembro e outubro de 1950) que contém ensaios sobre a literatura calabresa, muitos mais completos que vários estudos sobre a produção literária da região, o que se deve ao fato de estes estudos não falarem de uma Calabria que viveu o mal-estar de se contentar com uma sociedade na qual a burguesia não agrária se formou de maneira abrupta e antipopular, com uma superpopulação de gente pobre e sem posses oprimida por comerciantes - figuras até então desconhecidas - que impõem sua atividade em meio a essa gente. Autor presente naquele volume da “Il Ponte”, Corrado Alvaro explica que, envergonhado de sua condição, o literato da Calabria se esconde da realidade em um “humanismo” de exercício acadêmico e afirma que as últimas virtudes calabresas são familiares, privadas, porque as externas nunca foram valorizadas ou recuperadas por governos. Ele descreve os calabreses como pessoas com sede de conhecimento, ainda que, por serem humildes, não entendam todos os conceitos, e os compara a um pobre diante de uma grande festa que não foi feita para ele, absorvendo a beleza dos sons e das cores sem sentir inveja.

Por esses motivos, Pasolini vê a poesia dialetal calabresa como uma poética de evasão, tentando tornar a uma nobreza que não lhe pertence, da qual foi alienada; apesar disso, o crítico esclarece que esse foi o ponto de chegada, no século XX, mas que o início da poesia dialetal era mais promissor: Padula, por exemplo, parecia ter noção do problema do realismo poético e via sem vergonha a miséria do seu povo. No seu tempo, Padula foi acusado de comunismo,

mas, apesar de demonstrar essa consciência social na sua biografia, a sua poesia segue para o lado oposto e se torna um conjunto de lendas militaristas que a fazem perder o seu valor político essencial.

Os poetas calabreses, de acordo com Pasolini, não conseguiram ver a verdadeira beleza da realidade social da Calabria por não conseguirem olhá-la de modo corajoso, ficando, assim, reféns do descritivismo convencional. Isso ocorre, por exemplo, em autores como Pane, Butera, V. Franco e G. Patari, que fogem da verdadeira Calabria na poesia.

Sobre a produção originária da Puglia, Pasolini elege Francesco Sav. Abbrescia e Francescantonio D'Amelio como os dois poetas que melhor representam a história local da região, apesar de não criarem uma verdadeira tradição pugliese. Segundo o crítico, os autores são produto de uma época em que a poesia dialetal era uma operação natural, mas foram logo atingidos pela chegada do romantismo e de uma poesia vernácula impactada pelo processo de unificação italiano. Por esse motivo, a produção pugliese é modesta, semelhante à calabresa, à sarda etc.

Em Davide Lopez (Bari, 1967), Pasolini percebe uma reação contra a política da democracia italiana, mas diz que ela apareceu como um lamento esquemático quanto ao passado anterior e suas formas de vida. Como consequência, não se vê um retrato de Bari em *Canti baresi* (1915), pois o poeta trabalha sem construir imagens, limitando-se à enunciação. A respeito de Antonio Nitti, vinte anos mais novo que Lopez, Pasolini diz que ele se perde quase totalmente, em *Liriche Dialettali Baresi* (1928), em lembranças da Puglia e de uma Bari que viu e o marcou. Filippo Maria Pugliese (Cerignola, 1889) apresenta paisagens genéricas, assim como uma genérica tensão sentimental, enquanto Francesco Ferrara aparece, para Pasolini, como um poeta popular, relativamente pouco culto e musicista, inserido na tradição dialetal habitual, mas com uma linguagem inchada, suja, marcada pela pronúncia mais vulgar. Um exemplo que incorpora a tradição dialetal de Di Giacomo é Eugenio Cirese, autor de uma poesia natural, de um realismo mítico e não de caráter documental. Em sua obra, os pastores cantam de um local fora do tempo e da sociedade; há, também, um interesse mais real pelo seu povo, a exemplo do poema “La'nnaurazione”, em que se vê uma cerimônia civil no pós-guerra para honrar os que caíram, feita com uma desconfiança aberta dos dados atuais disponíveis e focando em uma mãe e na sua dor de ter perdido os filhos.

Na primeira parte do livro, sobre a poesia dialetal do século XX, há ainda um artigo sobre o eixo Roma-Milão, outro sobre regiões do Norte e um terceiro sobre o Friuli, nos quais não nos deteremos por ser preciso focar nossa atenção nos textos selecionados para alcançarmos

uma visão do conjunto da obra. Ainda assim, acrescenta-se que, do ponto de vista linguístico e após analisar poetas e produções originárias de diversos lugares da Itália, Pasolini percebe uma solidez quanto à gramática e à métrica que revelam ser o dialeto um meio de expressão imune à inibição da linguagem poética do século XX.

Relembrando as noções que servem como fio condutor desta pesquisa, observa-se que a concepção de história de Pasolini transparece em sua análise, que evidencia a centralidade do homem ao encarar o dialeto de modo tão protagonista quanto a língua italiana, mostrando que o homem é a própria sociedade e, portanto, é maior do que qualquer cânone político que pudesse ter sido estabelecido. Naquela produção em dialeto, tão representativa dos indivíduos que fazem parte das sociedades ali representadas pelo seu falar regional, há arte viva que deve ser reconhecida e estudada.

A oposição do dialeto ao cânone linguístico, proposta por Pasolini, é revolucionária porque é uma maneira de dar poder ao povo e demonstra a emancipação humana na literatura local, visto que, se há produção canônica em língua e produção dialetal, ou seja, se ambas coexistem naquele espaço de tempo, evidencia-se uma sociedade composta por contradições e desigualdades – temos acesso, portanto, à visão dialética de mundo do crítico.

Sobre o papel do intelectual, destacamos que é imprescindível, para Pasolini, conhecer a tradição nacional para interpretar melhor seu tempo ou, em outras palavras, o crítico é o exemplo claro de que ser momentâneo e viver plenamente o seu tempo, interpretando e problematizando a realidade, não exclui o estudo cuidadoso da tradição que o precedeu. Por meio do seu estudo desenvolvido de maneira clara, objetiva, com ideias bem estruturadas e conectadas, Pasolini mostra ao leitor, por meio da sua relação com a arte dialetal e bagagem histórica, o comprometimento com o povo, que torna tão singular as suas abordagens.

O retorno à produção dialetal do final do século XIX e início do XX é importante para entendermos a força da nostalgia na obra pasoliniana. Ao mesmo tempo que se identifica e professa uma postura progressista nos campos social e político, o autor percebe o valor daquela herança que ainda faz parte da construção cultural italiana e se esforça por reconhecê-lo publicamente. É interessante lembrar que os escritos em análise neste trabalho revelam o papel da literatura dialetal no processo de formação da literatura italiana, mostrando as influências e limitações causadas pela literatura canônica em língua do cenário pré-industrialização da nação (noções já propostas por Gramsci em seus estudos sobre o nacional popular e que desenvolveremos melhor no próximo capítulo), além de apontar como isso se reflete na literatura.

Após o estudo sobre a poesia dialetal em toda a Itália, passamos à segunda seção de *Passione e Ideologia*, intitulada “La poesia popolare italiana”. Agora, Pier Paolo Pasolini discute questões sobre o que é a poesia popular e como o conceito se desenvolveu ao lado da noção de poesia como uma criação coletiva. Conforme veremos mais adiante, o crítico defende que a poesia popular italiana corresponde, por excelência, à poesia dialetal.

No seu texto “Un secolo di studi sulla poesia popolare”, Pasolini apresenta ao leitor comentários sobre o desenvolvimento da poesia popular, sua relação com a *koinè* – ou língua falada –, o problema identificado pelo autor e suas vertentes. Para o crítico, apesar de autores como Vico e Rousseau já mencionarem em suas obras a questão da nação, com conotação étnica e patriótica, a gênese da característica literária popular estaria nas pesquisas do primeiro romantismo, por volta de 1760, que possibilitou o retorno ao falar “ouvido” como parte característica de uma coletividade idealizada, além da descoberta da “nação” em sentido étnico, patriótico e, futuramente, social. Herder, em 1778, no seu livro *Voci dei popolinelle loro canzoni*, já propunha a interpretação de Homero e Dante como poetas populares fazendo uma distinção entre povo e plebe e “a identificação entre originalidade ‘nacional’ de um povo e a sua poesia”⁷⁷ (PASOLINI, 1977, p. 138, tradução nossa). Nesse sentido, em meados do século XIX, é moda na Itália a produção de textos de “poesia culta popularizante”⁷⁸ (PASOLINI, 1977, p. 138) e começam a surgir mais estudos e coletâneas de poesia popular.

Entre 1841 e 1842, foi publicada em Veneza a compilação “Canti popolari toscani corsi illirici e greci”, de Niccolò Tommaseo, que corresponde à primeira fase histórica dos estudos. A obra de Tommaseo é complexa em seu paradigma estrutural que é a relação periferia - centro (Dalmazia - Firenze), presente na base de sua atuação: o autor tenta se passar por uma figura de pesquisador do povo, mas o trabalho é realizado a partir de uma posição de aristocracia que transparece no seu tom entre vulgar e culto. Oreste Marcoaldi (1855) e Angelo Dalmedico (1857) seguem a mesma linha de Tommaseo, mas a pesquisa transparece menor qualidade; os autores fazem parte da fase romântica das “pesquisas demopsicológicas italianas”⁷⁹ (PASOLINI, 1977, p. 142, tradução nossa).

A segunda fase de estudos sobre a poesia popular conta com o protagonismo da tríade formada por Ermolao Rubieri (“Storia della poesia popolare italiana”, 1877), Giuseppe Pitre (“Studi di poesia popolare”, 1872) e Alessandro D’Ancona (“Poesia popolare italiana”, 1877), e corresponde a uma etapa mais científica e menos romântica. Pasolini explica que D’Ancona,

⁷⁷ “l’identificazione tra originalità ‘nazionale’ di un popolo e la sua poesia” (PASOLINI, 1977, p. 138)

⁷⁸ “poesia colta popolareggiante” (PASOLINI, 1977, p. 138)

⁷⁹ “ricerche demopsicologiche italiane” (PASOLINI, 1977, p. 142).

por exemplo, analisa historicamente os cantos populares, de maneira sistemática, servindo de modelo para futuros estudos e configurando uma teoria própria: “teoria da monogênese dos cantos populares italianos”⁸⁰ (PASOLINI, 1977, p. 142, tradução nossa), que percebe a Sicília como origem do canto popular, o século XIV como o momento de difusão inicial e a Toscana como centro de produção e irradiação.

Segundo Pasolini, Giuseppe Pitrè e Constantino Nigra foram responsáveis pelo que foi feito de melhor no século XIX a respeito da poesia popular, suas coletâneas regionais e pesquisas relacionadas. No final do século, período mais intenso na pesquisa do folclore italiano, a poesia popular emergiu na consciência nacional e teve duas direções: a literária (mais próxima de um romantismo tardio, que se divide em científica e decadentista) e a política (subdividida em patriótica e protossocialista).

Após a fase científica, teve início a fase estética/teórica (de pensamento filológico). Pasolini ressalta que não faltou reflexão estética em Tommaseo, Nigra, D’Ancona, Pitrè etc, mas que só em 1829 essa reflexão passou a ser vista à luz da expressão crítica no ensaio “Poesia popolare e poesia d’arte”, de Benedetto Croce - o material com a mais ampla visão sobre a produção folclórica da Europa até então, correspondendo ainda a uma espécie de preparação do terreno para Gramsci e para a interpretação marxista que estavam por vir. Croce parte da necessidade de uma revisão realmente crítica do conceito de poesia popular em contraste com a visão mítica do romantismo que transforma a poesia do povo em símbolo de um conceito estético, político e moral.

Além disso, Pasolini relembra outra polêmica que dilatou o conceito de poesia popular naquele contexto: a oposição política ao racionalismo abstrato do século das luzes, que desprezava as particularidades de vários povos e nações. O crítico explica que o nacionalismo na literatura pode ter duas orientações; como exemplo, cita o nacionalista reacionário Achim Von Arnim e o nacionalista revolucionário Giuseppe Mazzini, ambos defensores do par “povo e Deus”, que percebiam o povo como o verdadeiro mediador da palavra divina “e, conseqüentemente, [...] a verdadeira poesia sendo a poesia popular”⁸¹ (PASOLINI, 1977, p. 150, tradução nossa).

Benedetto Croce liberta a poesia popular das superestruturas de conteúdo e desenvolve um estudo “autônomo e realmente estético”⁸² (PASOLINI, 1977, p. 150, tradução nossa) para delinear sua figura interna; retoma as definições existentes, aponta as que lhe parecem errôneas

⁸⁰ “teoria della monogenesi dei canti popolari italiani” (PASOLINI, 1977, p. 142)

⁸¹ “e di conseguenza [...] la vera poesia essendo la poesia popolare” (PASOLINI, 1977, p. 150)

⁸² “autonomo e propriamente estetico” (PASOLINI, 1977, p. 150)

e parciais, reduz os conceitos a fórmulas e defende a necessidade de perceber a poesia como uma unidade, pois, a seu ver, as atribuições feitas à poesia popular são aplicáveis à poesia da arte e vice-versa. Assim, Croce atribui uma nova característica à poesia popular: a simplicidade, e defende que se deve buscar a diferença entre a poesia popular e a poesia da arte não na essência, mas na tendência, uma vez que a poesia popular consiste, para ele, em uma atitude de espírito que retrata sentimento e formas simples.

A fase técnica que vem a seguir é um momento em que o problema da diferenciação entre a poesia popular e a poesia da arte se intensifica, pois aumenta consideravelmente o número de produções recolhidas na Itália, ao lado de obras francesas, espanholas e anglo-saxãs que também passam a ser objetos de estudo. É nesse período que começa a se formar um novo direcionamento crítico, a ideologia marxista.

Em *Literatura e vida nacional*, Antonio Gramsci se interessa por uma definição de poesia popular que é mais diversificada e abrangente, bastante diferente da concepção de Pasolini, pois se ocupa dos melodramas italianos, da cultura de massa, ou seja, se debruça sobre o romance geográfico científico, o romance policial, os heróis da poesia popular, as biografias romanceadas... Para Pasolini, Gramsci fala de literatura popularizante, por ter um conceito de literatura popular-nacional que molda toda a sua obra. Por outro lado, Pasolini, percebe que os cantos populares se resumem ao quadro de uma nação e de sua cultura pela forma de conceber o mundo e a vida, pelo contraste entre a poesia e a sociedade oficial (PASOLINI, 1977, p. 155). Nesse sentido, conclui que o povo não é uma coletividade homogênea, mas um grupo que, por meio dos cantos populares e do próprio povo, se organiza de maneira muito estratificada culturalmente, característica que Gramsci, segundo Pasolini, não conseguiu apreender e que explica a falta de interesse pela poesia popular e a escassez de estudos marxistas pós-gramscianos sobre o tema.

A preocupação de Pier Paolo Pasolini com a poesia popular italiana já é uma evidência do seu interesse pelo povo, assim como o seu interesse pela poesia dialetal. Tal postura demonstra que, para ele, o povo corresponde ao homem real, que está no centro dos acontecimentos sociais e históricos e, portanto, é a própria sociedade em sua forma mais verdadeira. Prestar atenção no povo e em suas formas de criação coletiva significa também estar atento ao que ocorre ao seu redor.

Ainda que se considere um “discípulo” de Gramsci e afirme que é marxista através dele, Pasolini claramente encontra problemas em sua abordagem por não concordar que a cultura popular tenha sua principal expressão na cultura de massa, mas acreditar que ela é representada

pelas produções em que a verdadeira vida do povo está presente – ou seja, o tão falado realismo. Por isso, Pasolini vai além de Gramsci e coloca novamente o homem no centro em uma abordagem radical – no sentido marxista – de tomá-lo pela raiz, exemplificando o verdadeiro marxismo. Ao exercer uma visão dialética, ele percebe as contradições existentes na sociedade e nas mais diversas interpretações dela, até mesmo nos trabalhos de críticos que o precederam e até inspiraram.

Comprometido com o seu papel enquanto intelectual engajado, Pasolini continua interpretando a sociedade por meio dos signos disponíveis e tem especial interesse pelo povo, fazendo dele o foco das suas ações. Sempre envolvido com a vivência do seu tempo presente, percebe a importância de buscar as origens das manifestações e cantos populares com o objetivo de incorporar a tradição ao seu pensamento e construir uma visão de cultura popular adequada ao seu tempo.

Um intelectual desde cedo envolvido pessoalmente com o povo e sua cultura, Pasolini não desenvolve suas análises à distância, mas busca vivências autênticas que o permitam entender aquele momento. Por isso, retomar a tradição da criação coletiva e relacioná-la com os cantos populares italianos ajuda a entender o processo de evolução da literatura nacional e o percurso que levou ao contexto pós industrialização, no qual identifica o predomínio da cultura de massa.

Ainda pensando a poesia popular italiana, passamos ao artigo intitulado “Il problema”, em que o crítico questiona o leitor a respeito da origem da poesia popular enquanto ato poético, e não mais focado em questões geográficas ou históricas. Pasolini explica que, uma vez colocado o problema da invenção em um confronto entre criação pessoal e criação coletiva, cada pesquisador faz sua opção pela massa ou pelo elemento individual, embasando seus posicionamentos mais em convicções do que em provas.

Quando isso ocorre, alguns vícios são recorrentes entre aqueles que optam pela origem da criação como algo que vem da massa: alguns têm uma visão idealizada da vida camponesa e do proletariado agrícola, impondo a eles suas próprias visões burguesas de como seria a ideologia daquele povo; outros dão uma roupagem realista à poesia popular, ainda que não exista uma linha nos contos da península inteira em que o povo não faça estilizações de dados cotidianos; um terceiro vício está no fato de encarar os cantos como expressões íntimas quando, na verdade, trata-se de expressões genéricas de sentimentos devido a um poder ou a uma fidelidade a institutos linguísticos e estilísticos que o burguês desconhece (PASOLINI, 1977).

Até Croce, esses erros correspondiam à maior parte das análises; ele foi o primeiro a colocar o problema estético da poesia popular.

Para exemplificar o que ocorre quando o ponto de vista escolhido é o de ver a origem da poesia popular no indivíduo, Pasolini retoma *Lingueglia*⁸³, que afirma que a poesia popular não é feita pelo povo, mas para o povo, o que se explicaria por não existir literatura entre os iletrados; vem daí a sua popularidade. Para Pasolini, essa opção, que era declarada pelos anti-românticos, implica que a cultura popular tem uma origem não popular. Além disso, essa antítese entre o “eu” e a “massa” tem relação com a oposição “cultura popular” e “cultura burguesa”. A partir dessas considerações, o crítico questiona qual seria a cultura que de fato origina o fenômeno da poesia popular. Ele explica que essas visões excluem a possibilidade de visão dialética, abordagem característica da modernidade – que é também dialética – pois foi naquele momento que o povo tomou consciência do seu ser. Prescindir da dialética seria exigir uma visão limitada que vê uma relação de simples contato entre povo e burguesia.

De acordo com Pasolini (1977), há uma representação que, graficamente, colocaria a cultura popular sempre abaixo da cultura burguesa. Essa representação consiste no processo segundo o qual as classes dirigentes, ao longo do tempo, transferem sua ideologia para as classes dominadas. Assim, ao longo do tempo, a cultura da inovação – ou burguesa – é assimilada e se torna tradicional. Nesse cenário, a cultura popular seria o relacionamento entre as vivências das classes dominadas e das classes dominantes, indicativas de uma sociedade que corresponde a um todo complexo. Vejamos como o crítico percebe esse relacionamento:

Os dois termos que constituem tal relacionamento seriam: do lado baixo, uma mentalidade de tipo arcaico, primordial, capaz de produzir poesia nas comunidades humanas mais atrasadas – as tribos africanas, australianas etc – poesia que se pode definir como “folclórica”, invocada em apoio à teoria romântica. Do lado alto, uma mentalidade que se aproxima, por mimese, por influência, da vida moderna, histórica: por uma contribuição ideológica descendente da classe dominante⁸⁴ (PASOLINI, 1977, p. 161, tradução nossa).

Levando em consideração um relacionamento entre um aspecto superior, mais influenciado pela vida moderna, e um aspecto inferior, referente às produções realizadas por comunidades menos desenvolvidas, o produto original, de acordo com o crítico, seria a poesia popular. Em outras palavras, considera-se que a poesia folclórica já existia, houve assimilação

⁸³ Autor de *Saggi critici di poesia religiosa* (Bologna, 1914).

⁸⁴ “I due termini che costituiscono tale rapporto sarebbero dunque: dalla parte bassa, una mentalità di tipo arcaico, primordiale, atto a produrre poesia nelle comunità umane più arretrate - le tribù africane, australiane ecc. - poesia che si può definire “folclorista”, invocata a sostegno della teoria romantica. Dalla parte alta, una mentalità che si approssima, per mimesi, per influenza, alla vita moderna, storica: per un apporto ideologico disceso dalla classe dirigente” (PASOLINI, 1977, p. 161).

de alguns aspectos da poesia culta, e o resultado foi o surgimento da poesia popular. Por este motivo que o primeiro problema histórico que se enfrenta quando se trata dessa manifestação é o da sua origem.

De acordo com Pasolini, os poucos documentos que existem dos anos anteriores ao século XIII mostram pessoas criativas na Itália, ainda que com textos que retratam o ambiente cultural do clero e da aristocracia. Entre os séculos XIII e XIV, os documentos mostram o momento do ápice da histórica política italiana. Já do século XIV ao XV, encontra-se o nascimento da poesia popular à luz da consciência estética e literária da classe culta e concebida pelo povo influenciado pela classe culta de que era próximo, visto que essa proximidade era comum no período em que a burguesia não era dirigente nem distante do povo que produzia.

Pasolini se encaminha para o final do artigo ao defender o “bilinguismo sociológico”, importando o termo “bilinguismo” da linguística. Para ele, quando a poesia popular é resultado de um relacionamento entre dois estratos sociais, há duas opções: na primeira, se é iniciativa de um indivíduo ou de um grupo de classe superior, o resultado será uma poesia “culta” que, em contato com o mundo inferior, assume caráter “macarrônico”; na segunda, se corresponde a iniciativa de um indivíduo ou grupo de indivíduos de classe inferior, o resultado será o que se chama de “poesia popular”.

Em suma, o autor esclarece que a poesia popular seria um produto do relacionamento entre a cultura das classes dominantes e aquela das classes dominadas; portanto, um relacionamento que tem origem em uma lógica complexa e associada à noção de bilinguismo sociológico apresentada pelo autor, segundo a qual a *koinè* e a língua literária possuem aplicações em contextos diferentes e acabam contribuindo para a diferenciação entre classes. Contudo, para o autor, “A poesia culta e a poesia popular se devem essencialmente a um só tipo de cultura, ou seja, aquele histórico do mundo em evolução dialética, o qual adquire caracteres tardios e primitivos de maneira descendente”⁸⁵ (PASOLINI, 1977, p. 166, tradução nossa).

Em seguida, o autor prossegue suas reflexões em artigos a respeito da poesia popular observando como ela se desenvolve em algumas regiões do seu país – na Itália setentrional, central e meridional –, além de incluir um artigo dedicado à poesia folclórica e aos cantos militares. Para observar os conceitos-chave desta pesquisa, não faremos uma análise detalhada dos próximos textos presentes na primeira parte de *Passione e ideologia*, de modo que seja possível uma visão mais abrangente da obra.

⁸⁵ “La poesia colta e la poesia popolare sono dunque dovute essenzialmente a un solo tipo di cultura, ossia quello storico del mondo in evoluzione dialettica, il quale acquista ‘discendendo’ caratteri ritardatari e primitivi”. (PASOLINI, 1977, p. 166).

Julgamos relevante ressaltar a importância da visão dialética no texto acima retomado, o que se deve ao fato de o crítico não considerar que a origem da poesia popular esteja ou no indivíduo ou na massa, pois ambas as abordagens são limitadas e veem o contato entre povo e burguesia de uma forma rasa. Para ele, esse contato é complexo e apenas o método dialético permite, além de perceber a poesia popular como fruto do relacionamento povo-burguesia, que não se pressuponha um posicionamento da cultura popular abaixo daquela burguesa, mas sim ao lado dela como produto do contato entre classes dominadas e dominantes. É por meio dessa visão mais lúcida que se torna clara a composição contraditória e desigual da sociedade.

Um grande diferencial no relacionamento de Pasolini com a arte é o fato de que o crítico percebe a arte como manifestação que humaniza o homem, ou seja, é capaz de devolver a ele a sua humanidade da qual fora previamente alienado. Esse posicionamento também evidencia sua concepção de história, sempre preocupada com a emancipação humana, ao passo que percebe a necessidade de entender o valor das raízes e das tradições para progredir na compreensão e na interpretação da sociedade italiana pós-industrialização que se apresenta diante dele.

Passando para a segunda parte de *Passione e ideologia* (1977), intitulada “Dal Pascoli ai neo-sperimentali”, começamos chamando a atenção para o artigo “Pascoli”, em que Pier Paolo Pasolini analisa o trabalho do poeta Giovanni Pascoli, que teria fornecido ao século XX um modelo de literato. O texto foi originalmente publicado na revista *Officina*, no ano do centenário de nascimento de Pascoli (1955), data importante que mereceu um texto especial para abrir a edição, e versa sobre características da obra pascoliana, com a qual o crítico tinha bastante contato – o poeta fora tema da sua monografia do curso universitário.

Pasolini (1977) comenta a grande capacidade descritiva do poeta, uma descrição objetiva, mas que, depois, desenvolve uma força subjetiva e de tendência, chegando a fundamentar uma revisão de toda a estilística do século XX italiano. Dono de uma bibliografia riquíssima, não é o número de obras que é mais importante; para Pasolini, os estudos contemporâneos e posteriores mostram sinais de polêmica ou descrevem os fenômenos mais aceitáveis do estilo de Pascoli, enquanto os últimos ensaios sobre o poeta reordenaram os motivos estéticos e ideológicos da sua obra, mas não conseguem sair do sistema estético e ideológico em que ela se desenvolveu. Aquele momento era especial, pois teria terminado a primeira fase da crítica de Pascoli e se abria o caminho para novos críticos com possibilidade objetiva de revisão.

Giovanni Pascoli foi visto predominantemente como uma personalidade poética excessivamente intimista, sempre dentro do ambiente cultural em que se formou e no qual atuava, menos provincial e mais europeu do que outra visão que percebia Pascoli em uma posição marginal a respeito do pós-romantismo europeu.

Pasolini retoma uma afirmação de Antonio Gramsci, em *Literatura e vida nacional*, segundo a qual toda a vida intelectual italiana até o século XX enquanto tendência democrática é um reflexo da Revolução Francesa e dos eventos ali ocorridos a partir de 1789. No entanto, o crítico ressalta que a Itália não teve o mesmo percurso histórico ou as mesmas lutas que ocorreram na França, mas era comum apontar essas semelhanças como legítimas. Apesar disso, o que de fato existia ali era o entusiasmo de uma nação que se estabelecia e de uma classe social que tentava se tornar dirigente (PASOLINI, 1977). Foi também naquele período que ocorreu o surgimento dos fundamentos filológicos que serviriam de base para a interpretação da história literária italiana, com a variedade e a liberdade de pesquisa que nos deram De Sanctis, D'Ancona, Pitre etc. É essa a origem da inquietação linguística e da pesquisa de Pascoli, que costuma ser explicada sempre por meio da sua psicologia, o que acaba limitando o seu alcance.

De acordo com Pasolini (1977), o estudo apropriado das obras de Pascoli em relação ao seu tempo, levando em conta sua relação com ele, permite a formulação teórica sobre a sua história psicológica-estilística: o crítico explica que coexistem, em Pascoli, uma obsessão que tende a deixá-lo sempre igual a si mesmo – monótono, parado – e um experimentalismo que lhe permite se renovar constantemente. Nas palavras do autor: “Em outros termos, coexistem nele, ao que nos diz respeito, uma força irracional que o leva à fixidez estilística e uma força intencional que o leva às tendências estilísticas mais diversas”⁸⁶ (PASOLINI, 1977, p. 266, tradução nossa).

Ao adotar esse esquema de perfil psicológico, chega-se à conclusão de que a antipatia que existe com relação a Pascoli devido à sua imobilidade corresponde a uma simpatia com o seu experimentalismo e suas qualidades enquanto pesquisador. Pasolini esboça um sistema para exemplificar essa ideia: 1) ao introduzir a língua falada na poesia por meio da *koinè*, Pascoli prefigura todo o organismo estilístico dos “crepusculares e de seus epígonos”⁸⁷ (PASOLINI, 1977, p. 266, tradução nossa); 2) quando essa inserção da língua falada na poética ocorre, além de reduzir o tom nostálgico, acentua a violência expressiva que já existia; 3) ao empregar léxico

⁸⁶ “In altri termini coesistono in lui, per quanto meglio ci riguarda, una forza irrazionale che lo costringe alla fissità stilistica e una forza intenzionale che lo porta alle tendenze stilistiche più disparate” (PASOLINI, 1977, p. 266)

⁸⁷ “crepuscolari e degli epigoni di questi” (PASOLINI, 1977, p. 266)

vernacular nessa inserção linguística, o poeta faz um esquema da poesia média dialetal do início do século XX; 4) em sua pesquisa impressionista, está implícito o mundo formal govoniano⁸⁸; 5) em algumas pesquisas poéticas, apresenta implícitos alguns embriões de invenção analógica típica de Giuseppe Ungaretti⁸⁹; 6) o vocabulário de metafísica regional de Eugenio Montale⁹⁰ foi elaborado por Pascoli; 7) a religiosidade imprecisa que aparece nos endecassílabos esotéricos do livro “Poemi conviviali” é passada aos escritores do século XX, como Arturo Onofri⁹¹; 8) a poética do “Il Fanciullino”, livro de poesias, prefigura estatisticamente uma ala inteira do hermetismo (PASOLINI, 1977).

A influência de Pascoli é intensa na poesia italiana do século XX, chegando ao ponto de Pasolini (1977) afirmar que a língua poética daquele momento se deve inteira à elaboração pascoliana; essa relação não é perceptível apenas nos poetas mais extravagantes ou marginalizados, mas naqueles que são considerados centrais para a produção da época. No entanto, Pasolini é enfático ao afirmar que, se a obsessão psicológica for o foco da atenção dos estudiosos mesmo cientes de toda essa influência estilística, só será possível perceber a afetividade e a bondade infantis de uma vida “reduzida à função poética”⁹² (PASOLINI, 1977, p. 269, tradução nossa).

Quanto ao seu sentido linguístico e verbal, Pasolini considera o plurilinguismo de Pascoli revolucionário, de modo que não seria justo permanecer, em relação ao poeta, a imagem de um modelo perdido e o pesar por uma poesia excêntrica e polêmica em relação à história “central” das formas do século XX. Para o crítico, a coexistência da obsessão e da tendência, em Pascoli, se dá de modo que ocorre um ampliamiento linguístico produzido por elas em função “da vida íntima e poética do eu”⁹³ (PASOLINI, 1977, p. 271, tradução nossa), enriquecendo ainda mais a sua produção.

Buscando conexões entre o artigo “Pascoli” e os elementos que guiam este trabalho, tentamos observar como se notam, no texto, a concepção dialética de história e a importância da atuação intelectual características da atuação de Pier Paolo Pasolini. Desse modo,

⁸⁸ Corrado Govoni (1884-1965) foi um poeta italiano que, após algumas experiências com a poesia crepuscular, aderiu ao futurismo. Sua poesia foi rica de imagens impressionistas e permeada pela busca de sua essência, com versos livres que demonstravam maturidade cronológica.

⁸⁹ Giuseppe Ungaretti (1888 – 1970) foi um poeta italiano que chegou a lecionar na Universidade de São Paulo. Sua atividade poética é marcada pelo tom fortemente autobiográfico e ele é considerado um dos fundadores e inspiradores da escola hermética italiana.

⁹⁰ Eugenio Montale (1896-1981) foi um escritor italiano ligado aos poetas herméticos, redator do jornal *Corriere della sera* e ganhador do Prêmio Nobel de Literatura de 1975.

⁹¹ Arturo Onofri (1885-1928) foi um dos grandes nomes da poesia metafísica italiana do século XX.

⁹² “ridotta alla funzione poetica” (PASOLINI, 1977, p. 269).

⁹³ “della vita intima e poetica dell’io” (PASOLINI, 1977, p. 271).

percebemos que o crítico acha importante a possibilidade de haver uma segunda fase na crítica de Pascoli por considerar que as abordagens anteriores o viam apenas como um poeta excêntrico, sem permitir uma reformulação dessa imagem.

Por outro lado, consideramos que a visão dialética permite a Pasolini compreender o papel de um poeta que atuou no século XX dentro da tradição literária a que, conforme demonstramos aqui, já vinha se dedicando. O crítico nos mostra que é preciso entender Pascoli dentro do seu tempo, como parte daquela sociedade que, como sempre, é desigual e contraditória. O artigo de Pasolini mostra, ainda, que a obra de Pascoli é capaz de captar essas contradições em um nível formal, o que justificaria os momentos de estilo mais rígido e outros mais inovadores, e é a análise dialética que permite a Pasolini enxergar isso.

Escolhemos o artigo “Osservazioni sull’evoluzione del Novecento” para continuar esta tentativa de apreensão geral do livro *Passione e ideologia* (1977). No texto, consideravelmente mais curto do que a maioria dos outros que compõem o material, o autor direciona sua atenção não mais para a poesia popular ou dialetal, mas para a situação da literatura e de outras áreas no século XX.

Pier Paolo Pasolini começa citando um artigo publicado na revista “La Chimera” na edição de julho de 1955, escrito por Mario Luzi, em que o autor tece algumas considerações sobre a cultura dos jovens e aponta uma solução para a questão da juventude naqueles tempos, diagnóstico com o qual o crítico afirma concordar e até já ter proposto algo semelhante em alguns textos. A explicação sobre tal solução aparece à medida que Pasolini retoma artigos nos quais comenta o tratamento da realidade em *Passeggiata prima di cena* (1953), de Giorgio Bassani, que não pode ser classificado como naturalista por partir de um conhecimento de mundo que também não é naturalista. Segundo Pasolini, no período em que Bassani produz, é possível perceber um conhecimento de mundo que não se encaixa nas grandes linhas do catolicismo ou no materialismo marxista. Ele explica que, naquele momento, não havia uma forma de conhecimento que não fosse “praticista, imediata, com finalidade social e documentária”⁹⁴ (PASOLINI, 1977, p. 321, tradução nossa); ou seja, não havia uma ideia da realidade, mas apenas um gosto dela.

Por esse motivo, seria incorreto deixar o neorealismo reservado a Verga quando este viveu num mundo cujo conhecimento era plenamente resolvido por uma filosofia. Muito mais próximo a Verga do que todos os realistas estava Carlo Emilio Gadda, por suas representações de realidade extremamente imediata, por compor um material realista e uma poeticidade,

⁹⁴ “praticistica, immediata, a fine sociale e documentario” (PASOLINI, 1977, p. 321)

mediante pesquisa linguística e sociológica, capazes de uma “violência expressiva”⁹⁵ (PASOLINI, 1977, p. 321) que vai além do que se conhecia. Ele vem de uma geração literária anterior à de Bassani, mas o problema crítico geral não muda muito. Nas palavras de Pasolini:

Seria possível deduzir que a única solução para um escritor burguês, que não é mais católico e não pode ser comunista (mas quais são os escritores que realmente, em seus efeitos linguísticos, são católicos ou comunistas?), é um violento anticonformismo, cujo desespero encontre compensação na consoladora capacidade expressiva, poética. Ou ainda (ou ao mesmo tempo) em um moralismo de tipo empírico⁹⁶ (PASOLINI, 1977, pp. 321-322, tradução nossa).

Para o crítico, o quadro daquela metade de século XX seria caracterizado pela falta de uma forma de conhecimento que pudesse unificar o mundo, em que a burguesia continua usufruindo dos pensamentos que vão desde períodos como a contrarreforma, o positivismo e o idealismo até o conformismo, a anarquia e o comunismo que produz o neorrealismo de que fala. Em outras palavras, ele observa que o conhecimento de mundo passa por um problema crítico geral por não haver uma filosofia que explique a sociedade de maneira satisfatória, capaz de unir aquele mundo no qual o indivíduo burguês se encontra. Trata-se de um mundo fragmentado que muitas correntes do pensamento tentam explicar – psicologia, linguística, história etc. – mas sem resultados muito promissores.

As reações psicológicas a estes dados objetivos de existência passam por diversas soluções linguísticas, motivo pelo qual Pasolini retoma a antologia *Quarta generazione* (1954), de Piero Chiara e Luciano Erba, que evidencia a falência de uma percepção não apenas traumática da guerra: trazem a ideia de que a guerra pode ser um valor, um tipo de redenção, por meio da qual o literato alcança uma certa humanidade perdida em outras experiências cosmopolitas.

De acordo com esse raciocínio, Pasolini (1977) afirma que a Primeira Guerra mundial (1915-1918) teve efeitos literários de involução, o que pode ser observado por meio da reação literária ocorrida a partir da reação política. O crítico explica que a guerra é sempre negativa em todos os âmbitos, inclusive no literário, e que, naquela experiência, só há formas de neurose do eu, isto é, o signo da neurose do eu. Este signo é o que domina a antologia poética de Chiara

⁹⁵ “violenza espressiva” (PASOLINI, 1977, p. 321)

⁹⁶ “Si potrebbe dedurre che l’unica soluzione per uno scrittore borghese, che non è più cattolico e non può essere comunista (ma quali sono gli scrittori che realmente, cioè nei loro effetti linguistici, siano cattolici o comunisti?), è un violento anticonformismo, la cui disperazione trovi risarcimento nella consolatoria capacità espressiva, poetica. Oppure (o insieme) in un moralismo di specie empirica” (PASOLINI, 1977, pp. 321-322).

e Erba, na qual Pasolini percebe uma exibição e uma irritação do eu, com o foco na própria pessoa, com sua alegria e seu sofrimento, sendo este o único valor que persiste.

Diante daquele cenário, Pasolini defende a existência de uma nova maneira de interpretar a realidade, que vai além das nossas tentativas de “burgueses de vanguarda”⁹⁷ (PASOLINI, 1977, p. 326, tradução nossa) e está no pensamento marxista, com a esperança de que, um dia, a práxis marxista esteja presente na organização da vida em sociedade. De acordo com ele, o pensamento marxista existe ao passo que determina uma luta política e uma crise na sociedade e no indivíduo, de modo que está dentro de cada um de nós independentemente da sua negação ou aceitação.

Pasolini (1977) afirma que, ainda que não queiramos ou não possamos ser comunistas, o fato de estar diante de uma nova realidade social, sujeitos a uma nova percepção do passado e novas perspectivas de futuro, age dentro de cada burguês, da inércia e da violência historicamente determinadas. Para ele, o que era vivido na segunda metade do século XX parecia importante o suficiente para poder produzir uma nova poesia, não aquela linguisticamente fraca, mas uma nova poesia que fosse isenta de traição de classe, populismo messiânico, sem a fuga de si mesmo que expõe um burguês literato que, ao tentar tomar posse do mundo, acaba reinstituindo esse mesmo mundo. O crítico, em suma, defendia a possibilidade de criação de uma poesia que não fosse mera introversão, pois acreditava que a sociedade perceberia que os produtos externos ao seu conhecimento estavam além da função histórica.

Observamos que, nesse artigo, ao passo que altera o foco de sua pesquisa e presta atenção na literatura realizada no século XX como um todo, Pier Paolo Pasolini destaca a importância de culturas não tradicionalistas – como aquela da juventude – em um período de incerteza ideológica. Além disso, o fato de colocar o ser humano no centro de suas análises e da sua concepção de mundo permite ao crítico estudar as particularidades e consequências artísticas de um momento em que a interpretação do mundo excede as correntes ideológicas mais comuns até então (como catolicismo, marxismo), percebendo o papel do homem naquele cenário e a sua relação com uma época que representa a realidade imediatamente.

Aquele período em que o mundo não era unificado por uma forma de conhecimento específica é um exemplo da primazia do aspecto humano em detrimento do político, uma vez que o homem não é um ente abstrato, mas corresponde à própria sociedade e, portanto, deveria ser o centro de toda interpretação social independentemente de ideologias vigentes. Esse traço aponta que a crítica pasoliniana – assim como a marxista – tem como norte a emancipação

⁹⁷ “borghesi d'avanguardia” (PASOLINI, 1977, p. 326)

humana, característica possibilitada pela visão dialética, que, ciente das contradições e das desigualdades sociais, é a maior evidência do seu engajamento com o mundo fragmentado que o cerca.

É interessante notar que, ao retomar produções do primeiro pós-guerra, Pasolini mostra que aquele tipo de conflito é sempre negativo, fato que pode ser verificado, na poesia, por meio da neurose do “eu”, que geralmente se apresenta irritado, ansioso e egoísta; essa interpretação é um exemplo de como é primordial, para o crítico, que o aspecto humano seja mais valorizado do que o político. O tratamento da produção poética após a Primeira Guerra Mundial é tomado como exemplo para a defesa de que uma possível saída para aquele momento de desamparo seria o pensamento marxista, por ser capaz de reconhecer a centralidade humana em meio à crise social e individual.

Pasolini defende a necessidade de uma poesia que seja capaz de apreender aquele período crítico olhando para fora e evidenciando as desigualdades e contradições, como deve ser a arte verdadeiramente realista. Tem-se, nesse tipo de atuação crítica, um claro exemplo da luta cotidiana do artista e do intelectual que se esforça para esclarecer a população visando à tomada de consciência em cenários como aquele.

Ainda sobre o século XX, no texto “La confusione degli stili”, Pasolini se volta para os estilos literários que estão em voga no período e suas implicações. O crítico inicia o texto supondo o que enfrentaria um escritor que tentasse sujeitar a literatura à vontade de terceiros ou da coletividade e tentasse adaptar ao seu ponto de vista o panorama linguístico do século XX: em um primeiro cenário, ele trabalharia com uma língua anacrônica em relação às tendências do século, uma língua média de aspecto semelhante àquela empregada por Manzoni; num segundo momento, seria preciso superar a prosa artística para alcançar uma *koinè* genérica, um falar recente empregado em jornais e característico dos relacionamentos cotidianos inter-regionais; finalmente, ele precisaria ir além dos modos linguísticos do seu tempo, frutos de um relacionamento com a história, que se define como “realismo”, e se desvencilhar do intelectualismo e do lirismo (produtos de uma visão subjetivista da história) – nesse processo, chegaria a uma língua que corresponderia às suas necessidades neorrealistas, semelhante à empregada por Verga.

Pasolini (1977) aponta características da inovação neorrealista explicando a existência de uma tendência antiexperimental, que se apresentava como se a sua visão literária e ética fosse isenta de qualquer problema ou dúvida, como se pudesse atuar sem crises ou pesquisa; isso os levava a restringir sua inovação a uma readaptação do material linguístico já superado

há muito tempo. O crítico ainda esclarece que a língua que o neorrealista encontra à disposição para sua produção literária “nacional-popular” coincide com o italiano da unificação nacional, a *koinè* de um estado ainda sem uma tradição linguística consolidada além daquela limitada às elites aristocráticas: o italiano da pequena burguesia que ascende ao poder.

Segundo Pasolini (1977), seria difícil acreditar que a expressão do “nacional-popular” pudesse ser realizada na língua criada pela burguesia conservadora, a mesma burguesia que criou o fascismo; por isso, defende que uma verdadeira inovação literária, nascida da constituição de uma nova cultura, seria aquela que se apresentasse como um ato político contrário às tradições da burguesia de vanguarda do decadentismo europeu e da burguesia burocrática anterior ao século XX literário.

Importa comentar que o primeiro fenômeno da literatura italiana no século XX, apontado por Pasolini, é tornar mais agudo o bilinguismo, visto que a língua utilizada pelos estratos mais baixos da população e a língua literária tendem a se distanciar até a separação extrema que pode ser vista entre os vanguardistas do século XX e a escrita instrumental. Na verdade, talvez fosse possível falar, inclusive, em trilinguismo, levando em consideração os dialetos falados em classes inferiores, a *koinè* da burguesia recém estruturada e a variante literária nas elites intelectuais – tais contradições e diferenças têm como resultado uma confusão ideológica e política na literatura. Todavia, a marginalização dos dialetos, vivos apenas no falar cotidiano, é tão comum que a hipótese do trilinguismo é geralmente deixada de lado.

A ideia de intensificar o bilinguismo na Itália parece ser uma coisa contraditória em se tratando de um país então recém-saído da luta por unificação e, no século XX, tendendo a uma unificação de classes que poderia ser real (com o socialismo) ou só aparente (com o fascismo) - nem que fosse uma unificação de classes ao menos na esfera linguística. Nesse sentido, Pasolini (1977) explica que seria primordial, ao interpretar esse bilinguismo italiano, considerar que a língua literária vanguardista poderia apresentar tendência reacionária, mas que aspectos socialistas e humanitários também existem ao lado do moralismo que facilita o pensamento reacionário.

De acordo com o crítico, são muitas as contradições presentes no desenvolvimento linguístico da língua italiana no século XX: outro exemplo apontado pelo autor está no período fascista e na linguagem criada para as elites a partir da negação do passado, consagrada por um uso literário de 20 anos de duração até alcançar uma estabilidade excessiva. Essa variante, que parece ser um jargão literário “antinacionalista-popular”, é o depositário dos valores

democráticos contrários à política dominante que pedia, na literatura, dados de clareza e simplicidade com uma cara só aparente: a da linguagem nacional-popular.

Pasolini (1977) ressalta que o tipo linguístico segundo o qual se configurou a produção literária da 1ª metade do século XX foi clássico e de intenção classicista naquele período de confusão política, ideológica e literária. O rebaixamento linguístico em direção à fala ocorreu principalmente na língua poética, já em fase de decadentismo europeu, aquém das grandes ideologias de Manzoni e Verga que transformaram – não só linguisticamente – o mundo todo.

Em resumo, o crítico afirma que o resultado mais imediato daquele momento confuso foi o surgimento de uma língua literária que se opunha à tradição do século XIX e tendia a “inovar” propondo um novo classicismo que canalizava o realismo e unia, pela primeira vez na Itália, a língua da poesia e a língua da prosa por meio da sua poetização (PASOLINI, 1977). Isso não ocorreu com um rebaixamento da poesia, mas com “uma elevação e uma poetização da prosa”⁹⁸ (PASOLINI, 1977, p. 335, tradução nossa).

Além disso, o autor diz ter persistido ali uma tendência contrária, regressiva em relação às inovações do século XX no que tange às experiências ideológicas e estilísticas do período, enquanto a Itália ainda não tinha começado o percurso que a levaria ao fascismo: Pasolini a chama de “antinovecentismo” dos fascistas, que queria romper a recém-alcançada união entre poesia e prosa, rebaixando a poesia e adaptando toda a língua à prosa. No pós-guerra, essa vertente “antinovecentista” acabou, de um modo geral, prevalecendo (PASOLINI, 1977).

O crítico explica que o neorrealismo instaurou alguns estilos e técnicas, como a volta do discurso indireto livre e do monólogo interior. Além disso, houve um momento de sensação de subversão total e definitiva do mundo estilístico, tanto na literatura quanto no cinema, que era induzido pela atmosfera revolucionária do período da resistência e daquele seguinte: momentos de espírito revolucionário e inovador na política e nos campos social e ideológico. Naquele período, todo o antifascismo se apresentava como socialismo. A partir da segunda metade do século, as novas tendências surgem como um produto de mudanças internas e externas que tendem a mudar também as instituições linguísticas e vêm de um novo sistema ideológico, sendo um momento que guarda algumas semelhanças com aquele da resistência antifascista em que se viam proximidades entre escolhas estilísticas e a ideologia marxista (PASOLINI, 1977). Apesar desse direcionamento progressista nas artes daquele período, Pasolini afirma que esperar dali o surgimento de um novo estilo nacional-popular teria sido uma utopia.

⁹⁸ “un rialzamento e una poetizzazione della prosa” (PASOLINI, 1977, p. 335)

Conforme pudemos notar, o artigo acima teve como foco as contradições que Pasolini via na arte e na literatura produzidas no século XX. A primeira delas consiste no seguinte fato: ao observar o panorama linguístico das manifestações literárias, o crítico percebe a relação com o momento social e como a língua literária é impactada pelas mudanças sociais, pelo processo de industrialização, de reestruturação econômica do pós-guerra e pela supressão da identidade local.

Naquele contexto, identifica um bilinguismo impactado por intelectualismo e lirismo no surgimento do neorrealismo, movimento que emprega o italiano da unificação para tentar alcançar uma produção nacional representativa do povo – tarefa fadada ao insucesso por se tratar da língua do fascismo, da burguesia conservadora. Nesse sentido, Pier Paolo Pasolini, além de não considerar o neorrealismo uma verdadeira inovação literária devido a sua origem burguesa, enfatiza que a sua consequência direta é o aumento da distância entre falares de estratos mais baixos e a língua literária, ampliando a segregação. Assim, a primeira contradição apontada pelo autor é esta: um projeto de literatura nacional-popular que contribui para o aumento das desigualdades.

A segunda contradição diz respeito à linguagem da arte do período fascista, que era contrária a uma arte nacional-popular e assumia tom clássico, na tentativa de tornar tudo clássico. Isso estabelece um limite linguístico no neorrealismo, que tem a mesma linguagem do período fascista à sua disposição e prega a subversão do mundo estilístico, em meio a uma atmosfera revolucionária, apesar de usar a língua da pequena burguesia que ascendeu ao poder. Tudo isso nos leva de volta à verdadeira poesia nacional-popular apresentada por Pasolini no início do livro: a poesia dialetal.

A análise literária propriamente dita (ou seja, o trabalho que se distancia um pouco mais da história literária) se inicia, em *Passione e ideologia* (1977), com a seção “Sui testi”, na qual o crítico se debruça sobre a produção literária de autores como Carducci, Penna, Bertolucci, Bassani, Caproni, Volponi etc. No artigo “I destini generali”, comentado por nós apenas com o objetivo de ilustrar a tônica da última seção do volume aqui analisado, encontramos informações sobre o livro homônimo de Franco Fortini.

Pasolini ressalta o fato de Fortini ser um dos poetas de análise mais difícil por ser impossível ignorar o homem por trás dos escritos, dono de uma das inteligências mais aguçadas em atividade na Itália do seu tempo e um dos mais historicamente empenhados. Os primeiros onze poemas do livro chamam a atenção do crítico por apresentarem uma figura do poeta que se mistura à luz de uma tradição que pressupõe uma cultura literária completa. O autor ressalta

que, nos poemas de Fortini, é possível que o leitor se sinta perdido, carente de uma chave que possa explicar os pastiches, as opções estilísticas que caracterizam a sua “modificação obsessiva”⁹⁹ (PASOLINI, 1977, p. 464, tradução nossa). O título do livro já é um exemplo disso, pois o uso do plural (“Os destinos gerais”) funciona como uma redução de uma ideia de riqueza e concretude para um tom de anonimato que objetivava; a palavra “gerais” aparece substituindo termos como “sociais” ou “coletivos”, o que demonstra a intenção do poeta de alterar um semantema de valor atualíssimo, o que proporciona ao título um ar de abstração.

Partindo das suas observações, Pasolini (1977) percebe duas linhas centrais na produção de Fortini: a primeira carrega uma resistência com relação à poeticidade; a segunda demonstra uma tentação por essa mesma poeticidade. Dividido entre essas duas direções, dá voltas consigo mesmo e se empobrece, tornando-se mártir de uma cultura e de uma ideologia literária novas.

Finalmente, frisamos que *Passione e ideologia* (1977) é um livro que concretiza muito bem sua proposta ao sintetizar a tradição literária italiana, passando pela literatura dialetal e seus maiores expoentes em cada reino pré-unificação, pela poesia popular, seus conceitos e autores, chegando às produções do século XX e demonstrando ao leitor porque, de acordo com a visão do crítico, a linguagem da burguesia não foi capaz de produzir uma verdadeira literatura nacional-popular, cabendo esse papel, realmente, à literatura dialetal que ele abordou no início. É interessante observar que o livro foi originalmente publicado em 1960, quinze anos antes de *Scritti corsari* (1975) e *Descrizioni di descrizioni* (1975), e pudemos identificar aqui o “embrião” de algumas ideias e conceitos que apareceriam em ensaios posteriores e que denunciam a supressão da cultura camponesa, um dos temas de maior engajamento para o crítico.

3.2.2 *Formação da literatura brasileira*: o desenvolvimento da literatura nacional

Formação da literatura brasileira é, em um primeiro momento, um livro de historiografia literária. Ali, a proposta de Candido é evidenciar a formação de uma continuidade literária, de uma tradição, analisando textos e autores que estiveram em atividade no Brasil a partir do século XVIII. Contudo, conforme se avança na leitura do material, percebe-se que se trata de um livro de história literária baseado em crítica por se ocupar da história de brasileiros que perseguem seu desejo de terem uma literatura¹⁰⁰. Em outras palavras, Candido aborda um

⁹⁹“modificazione ossessiva” (PASOLINI, 1977, p. 464).

¹⁰⁰ A ideologia de país novo que movia os nossos primeiros escritores e sua relação com a posterior visão de país subdesenvolvido é explorada por Antonio Candido no artigo “Literatura e subdesenvolvimento” (CANDIDO,

desejo de construção do país por meio da literatura que se desenha a partir da Independência, evidenciando que a tensão dialética entre universal e local é extremamente representativa da literatura brasileira que se constrói tendo como referência a literatura europeia. Assim, o leitor tem acesso a textos em que o ponto de vista histórico é corretamente empregado para estudar a literatura brasileira, uma vez que pressupõe as articulações das obras no tempo, mas a perspectiva crítica entra em cena à medida que Candido se esforça por compreender cada autor em suas especificidades estéticas, suas origens e suas relações dentro do sistema literário brasileiro.

Já neste início, é importante salientar que alguns conceitos importantes encontrados no livro foram previamente indicados na crítica de rodapé – área de atuação muito significativa para Candido, conforme exposto nos capítulos anteriores deste trabalho –, o que chama novamente a nossa atenção para o caráter processual de sua criação. Além disso, continuaremos guiando nossa análise por aqueles dois conceitos-chave: a concepção dialética da história e o papel do intelectual engajado em contexto de capitalismo periférico, com a preocupação de reparar como esses elementos aparecem e se relacionam com o uso da linguagem. Ressaltamos, ainda, que a tarefa será realizada por meio de uma abordagem certamente mais superficial do que o material mereceria, o que se deve ao fato de precisarmos nos limitar a analisar apenas alguns capítulos a fim de alcançar uma compreensão geral do livro e do seu papel dentro da obra de Antonio Candido.

O capítulo introdutório de *Formação*¹⁰¹ (2000a) é composto por seis subdivisões e importantíssimo para o leitor compreender os direcionamentos críticos do autor. Aliás, em nota de rodapé da primeira página, Candido explica que a leitura da introdução seria dispensável para aqueles que não se interessam por questões de orientação crítica; isso, contudo, parece ter o efeito contrário e aumentar o interesse pelo material.

Logo no início, Antonio Candido expõe seu ponto de partida: perceber a “formação da literatura brasileira como síntese de tendências universalistas e particularistas” (CANDIDO, 2000a, p. 23). Segundo o autor, as tendências universalistas são mais evidentes na produção neoclássica, enquanto as particularistas ocorrem com mais frequência no romantismo; essa característica explica o fato do livro se concentrar nos “momentos decisivos” ao invés de abordar a literatura brasileira de maneira geral. Nesse sentido, ele defende que o processo

Antonio. A educação pela noite & outros ensaios. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162), material muito importante que optamos por não retomar por não fazer parte do *corpus* deste trabalho, mas cuja leitura recomendamos.

¹⁰¹ A edição utilizada neste trabalho, publicada pela editora Itatiaia, foi dividida em dois volumes. Para efeitos de organização, cada volume possui sua referência bibliográfica, de modo que o ano “2000a” se refere ao volume I e “2000b” se refere ao volume II. Quando falarmos sobre o livro de maneira geral, utilizaremos apenas 2000.

formativo da literatura nacional se estende até o final do romantismo e seu objetivo é conseguir justificar seu ponto de vista.

Ao lado da dialética particular/universal, nota-se o movimento nacional/internacional, conforme apontado por Roberto Schwarz no livro *Sequências brasileiras*:

O nacionalismo literário é entendido como força e finalidade efetiva, a que no entanto o crítico, sendo aliás internacionalista convicto, não adere. Este lhe reconhece produtividade até certo momento, a dimensão de progresso relativo, o que não o impede de lhe notar e objetar também as funções de encobrimento ideológico, de imposição de padrões de classe, além da indiferença à qualidade estética, 'defeitos' assinalados com uma ironia peculiar, que é ela mesma um achado literário, a condensação feliz de um prisma estético-político substantivo. O ponto de vista é diferenciado e sem mitos: depois de ter sido uma aspiração, a formação do sistema literário brasileiro é um fato, com vantagens e vícios a especificar. (SCHWARZ, 1999, pp. 18 - 19).

Observa-se que, em um cenário de país em formação, ainda colônia de Portugal, a tensão entre nacional e internacional tem papel primordial na construção do sistema literário brasileiro. Antonio Candido percebe a força do pensamento nacional e daquele sentimento de país novo que se esforçava por desenvolver uma literatura nacional, consciente de que problemas e obstáculos estéticos e ideológicos existiram como questões de imposição cultural e de classe – reconhecer que o progresso é contraditório faz parte da percepção singular do autor. Para Schwarz, Candido demonstra ter uma “ideia não nacionalista e não tradicionalista de sistema literário nacional” (SCHWARZ, 1999, p. 22), por ter consciência de que não é possível alcançar uma articulação direta com uma tradição mundial visto que sempre haverá elementos locais e globais em articulação.

Voltando à introdução de *Formação*, Candido destaca a importância de entender a diferença entre manifestações literárias e uma literatura entendida como sistema em que obras se conectam por denominadores comuns, ou seja, características internas – como as línguas, os temas e as imagens – somadas aos elementos da natureza social e psíquica “que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização” (CANDIDO, 2000a, p. 23). Esses elementos são: os produtores literários, os receptores (o público) e os mecanismos transmissores (a obra), e firmam a literatura enquanto tipo de comunicação ao passo que ela transforma os pensamentos, sentimentos e desejos dos indivíduos em pontos que conectam os homens ao interpretar a realidade sob vários ângulos.

A formação da continuidade literária ocorre quando as atividades dos escritores de um período se integram ao sistema; para exemplificar, Candido faz uma associação entre a noção de sistema e uma corrida com transmissão de tochas entre corredores, garantindo um movimento conjunto: o sistema literário é a tradição e está presente no ato de transmitir

conteúdos entre os homens. Por isso, o crítico afirma que a tradição é indispensável para a literatura enquanto fenômeno de uma civilização.

Formação é, para Candido, um livro de crítica escrito do ponto de vista histórico ou um livro de História da Literatura baseado em crítica. Isso ocorre pois o autor assume um ponto de vista que percebe as obras integrando um sistema articulado, influenciando umas às outras em sua elaboração, construindo a já mencionada tradição. Geralmente, não se tem um sistema literário em fases iniciais de determinada produção literária, pois é necessário um nível de amadurecimento das sociedades que seja suficiente para que grupos e linguagens próprias sejam formados; ainda que existam obras de valor, elas não representam um sistema, mas são chamadas de “*manifestações literárias*” (CANDIDO, 2000a, p. 24) e correspondem, no caso brasileiro, às produções realizadas entre o século XVI e o século XVIII – ou seja, do nosso Quinhentismo ao Barroco.

A singularidade do olhar de Candido em *Formação* está, também, em perceber que dois períodos que seriam antitéticos, o Arcadismo e o Romantismo, compõem um processo por estarem conectados pela ideia de independência nacional, ainda que apresentem características estilísticas opostas, formando um projeto nacional em um contexto permeado por contradições e ironias, pois, “já ‘formado’, o nosso sistema literário coexistia com a escravidão e com outras anomalias” (SCHWARZ, 1999, p. 19). A cidadania brasileira, na visão de Roberto Schwarz (1999), não se completou e talvez nunca se complete.

Ainda de acordo com Schwarz (1999), as escolhas de períodos abordados em *Formação* renderam algumas críticas a Candido por parte daqueles que julgaram falso o entusiasmo brasileiro do autor, que se evidenciaria na exclusão de nomes como Gregório de Matos e Antônio Vieira. Haroldo de Campos, por exemplo, falou em um “bitolamento nacionalista por historiar uma aspiração nacional” (SCHWARZ, 1999, p. 19). Fica claro, entretanto, que tais críticas não compreenderam as intenções e o método de trabalho de Candido.

De modo geral, a intenção do autor é identificar em que momento começa a haver uma continuidade entre as obras e os autores, isto é, um processo de formação; para ele, isso começa a acontecer a partir da segunda metade do século XVIII, com os textos de árcades brasileiros, que tinham produções orgânicas entre si nas quais era possível identificar a vontade de fazer uma literatura brasileira. Por isso, sua análise parte de 1750 e dos escritos de Cláudio Manuel da Costa. Sobre sua abordagem, Candido explica que se coloca na posição dos críticos estrangeiros e dos primeiros românticos, que:

[...] conceberam a literatura do Brasil como expressão da realidade local e, ao mesmo tempo, elemento positivo na construção nacional. Achei interessante

estudar o sentido e a validade histórica dessa velha concepção cheia de equívocos, que forma o ponto de partida de toda a nossa crítica, revendo-a na perspectiva atual. (CANDIDO, 2000a, p. 25).

Esse posicionamento e a vontade de entender a história dos brasileiros e do seu desejo de ter uma literatura definem o livro e a orientação do trabalho. Para Roberto Schwarz (1999), a abordagem de Candido trata o sistema literário como força histórica, conceito que, nesta pesquisa, estendemos a Pier Paolo Pasolini, intelectual que identifica essa força histórica, principalmente, na poesia popular. Brasil e Itália são países que, em sua formação, precisaram lidar com a situação periférica; no caso brasileiro, em especial, trata-se de um país com muitas limitações culturais devido às influências e pressões externas, mas Candido nos mostra que o sistema literário se movimenta na direção contrária à ilusão universalista devido ao peso da experiência local, bem evidenciado em *Formação*.

Candido afirma que poucas literaturas foram tão conscientes de sua função histórica como a brasileira. Os neoclássicos, por exemplo, tinham bastante interesse em mostrar que os brasileiros eram tão capazes de produzir literatura quanto os europeus – até mesmo aqueles escritores que moravam em outros países. Após a Independência, a atividade literária começa a ser vista como parte do esforço de construir um país livre, marcado pela tomada de consciência dos autores a respeito do seu papel nesse processo. Candido valoriza muito esse esforço, que pode ser comparado ao perfil do intelectual que procuramos delinear neste trabalho: os artistas também têm uma função determinante no esclarecimento da população, principalmente naquele momento em que a atuação crítica era tão vinculada à atividade artística. Nota-se, assim, a importância da tomada de consciência daqueles escritores que pretendiam escrever para a sua terra, mesmo quando não a descreviam propriamente.

Outro ponto para o qual Candido chama a atenção é o fato de que, muitas vezes, o sentimento de missão atrapalhava os escritores em suas tentativas de evasão do real, tão importante para a criação literária e cuja consequência mais imediata seria a dificuldade em representar o real, provocando momentos de fusão entre devaneio e realismo naquelas produções. Para o crítico, o nacionalismo artístico é fruto de condições históricas, de modo que a experiência vivida pelos brasileiros justifica obras de arte mais vinculadas ao documentário, uma vez que foi a imaturidade da nação que deu à sua literatura a capacidade de funcionar como expressão de uma sociedade em busca do próprio conhecimento.

Observa-se, no livro, a intenção que o autor tem de desvendar o jogo entre as forças que plasmavam a literatura brasileira como “mistura de tradição europeia e das descobertas do Brasil” (CANDIDO, 2000a, p. 27). A crítica tradicional já afirmava que a literatura brasileira

deveria ser interessada, conforme defendido por Ferdinand Denis e Almeida Garret, que consideravam como “brasilidade” a descrição local, como critério de valor. Para Candido, a nossa literatura é um ramo da portuguesa – o termo “literatura comum” é empregado por ele para se referir às produções dos dois países – e corresponde ao início de um fenômeno de uma civilização.

A respeito dos critérios empregados em *Formação*, Candido explica que o ponto de vista histórico é legítimo para a análise literária quando pressupõe que as obras se conectam e se articulam ao longo do tempo, concepção que seria oposta a uma visão apenas estética, tendo em vista que a intenção do livro é “apreender o fenômeno literário da maneira mais significativa e completa possível, não só averiguando o sentido de um contexto cultural, mas procurando estudar cada autor na sua integridade estética” (CANDIDO, 2000a, p. 30). Por isso, ele busca enxergar a obra como uma realidade autônoma inserida no contexto do seu sistema, abordagem essencial para que a crítica seja equilibrada em sua ambição de apreender a totalidade, ainda que essa tarefa seja, em si, inviável. Para se aproximar o máximo possível dessa totalidade, é preciso que a análise se preocupe em integrar as contradições inevitáveis que compõem o significado histórico do conjunto e do caráter singular dos autores, em um movimento dialético em cuja tensão as obras se mantêm. Nas palavras do autor: “Quem quiser ver em profundidade, tem de aceitar o contraditório, nos períodos e nos autores, porque, segundo uma frase justa, ele ‘é o próprio nervo da vida’” (CANDIDO, 2000a, p. 30).

Ainda na introdução, Candido menciona a necessidade de renunciar à ordem. Mais adiante, em sua obra, a relação dialética entre os conceitos de ordem e desordem terá papel importante em seu modo de interpretar a literatura e a realidade. Esse é mais um momento em que vemos a relevância do contraditório em sua produção, o que ocorre porque o crítico percebe a realidade em sua própria coerência e em seu equilíbrio instável como um universo de acontecimentos que se contradizem logo após terem sido propostos.

Candido explica que, para o desenvolvimento de uma crítica viva, é indispensável o trabalho sério de pesquisa; ainda que se parta de uma impressão, o caminho deve ser trilhado com seriedade e método para que o ponto de chegada não seja apenas opinião. O trabalho do crítico é o caminho entre a impressão inicial e o juízo que ele alcança, porque a leitura causa reações e sentimentos no leitor que originarão visão pessoal do crítico a respeito de uma obra de arte. Observa-se, assim, a importância que tem a intuição no fazer crítico, que funciona como um moinho, triturando “a impressão, subdividindo, filiando, analisando, comparecendo, a fim

de que o arbítrio se reduza em benefício da objetividade, e o juízo resulte aceitável pelos leitores” (CANDIDO, 2000a, p. 31). O crítico é, no fim das contas, um leitor do mundo.

A compreensão de uma obra de arte passa, para o autor, por três níveis: primeiro vêm os aspectos sociais, seguidos pelo autor que a criou e, por fim, vem o texto. Todos os níveis se conectam, ou seja, eles não estão separados na obra. Quando escreve um livro de história literária, o crítico deve compreender e fazer referências a todos esses níveis; por outro lado, se ele se concentrar em apenas um dos níveis, o trabalho será de um sociólogo, de um psicólogo ou de outro profissional que se dedica ao estudo de uma área sozinha, sem integração. Em suma, o critério empregado por Candido no livro é que a literatura corresponde a um conjunto de obras, não apenas um conjunto de autores ou de fatores externos, mas considerar esses fatores externos é o que permite a ampliação do alcance da obra, sendo imprescindíveis para o exercício crítico.

Ao criticar uma obra, é preciso identificar o elemento humano que a precede e como esse conteúdo aparece transfigurado pela técnica, visto que a obra literária cria uma vida nova a partir de sua organização formal; em outras palavras, é necessário verificar até que ponto os aspectos humanos - ou não literários - influenciaram aquela composição, com o objetivo final de entender a obra.

De acordo com Antonio Candido, quando se trata de história literária, é comum que sejam empregados conceitos como “período, fase, momento; geração, grupo, corrente; escola, teoria, tema; fonte, influência” (CANDIDO, 2000a, p. 36). Desses, o crítico opta por usar o termo “período” com a ideia de movimento, passagem, comunicação; ele pretende mostrar que há um distanciamento estético entre o neoclassicismo e o romantismo, mas há uma unidade histórica que os aproxima de novo, tornando mais importante a ideia de continuidade “no sentido da tomada de consciência literária e tentativa de construir uma literatura” (CANDIDO, 2000a, p. 36). Candido ainda escolhe o conceito de “tema” em detrimento de “geração”, por acreditar que ele retoma melhor a ideia de retomada temática que acontece ao longo do tempo, e prefere falar em “influências” em vez de “fontes”, por defender que os escritores se vinculam ao longo do tempo formando uma continuidade.

Entende-se que parte do trabalho crítico está em identificar a coerência da obra, podendo ser interna ou externa: uma obra pode ser coerente com o autor, com o sistema, com o período, com a herança e a tradição etc. Candido explica que a coerência no nível do autor é identificada por meio dos traços da personalidade que podem ser alcançados após a análise da obra. A coerência do momento se dá pela afinidade com outras obras, o que permite a identificação de

um estilo. Por isso, o crítico se preocupou em evidenciar e sintetizar as condições de interdependência que existem na literatura. Contudo, a coerência também é parcialmente criada pelo crítico, que intui uma conexão e, por meio da investigação, a explica:

[...] a crítica é um ato arbitrário, se desejar ser criadora, não apenas registradora. Interpretar é, em grande parte, usar a capacidade de arbítrio; sendo o texto uma pluralidade de significados virtuais, é definir o que se escolheu, entre outros. A este arbítrio o crítico junta a sua linguagem própria, as ideias e imagens que exprimem a sua visão, recobrando com elas o esqueleto do conhecimento objetivamente estabelecido” (CANDIDO, 2000a, p. 37).

Para Roberto Schwarz (1999), a crítica de Candido parte do gosto, sim, mas esse gosto é justificado com argumentos que se relacionam à estrutura de cada obra, sempre com a devida preocupação com contextos histórico e social; o próprio método de retomar conceitos já utilizados em gerações anteriores de críticos e estudiosos de literatura representa uma forma de fazer o levantamento da informação histórica, tendo em vista que o crítico retoma, explica e amplia os pensamentos de José Veríssimo, por exemplo, empregando o mesmo movimento de superação que Machado de Assis teria utilizado ao identificar o que havia de valor nos romancistas que o precederam e superá-los. Schwarz defende que essa técnica é uma linha de trabalho seguida por Candido ao longo de todo o texto de *Formação*.

Ao nosso ver, o aspecto mais relevante da introdução de *Formação* é a perspectiva histórica materialista, interessada na totalidade (e, portanto, não fragmentária), não linear, aberta à contradição. Ao empregar essa concepção de história aliada à visão dialética, Antonio Candido percebe a tensão entre aquilo que é relativo e o que é absoluto e aceita a contradição de braços abertos, dando conta da complexa relação entre História e Estética que leva ao realismo.

A concepção histórica apresentada por Candido em seu livro se relaciona, novamente, àquela de Karl Marx já abordada neste trabalho; não se trata de uma perspectiva meramente ideológica, pois é evidente que o autor não dobra a realidade e seus fatos a uma determinada ideologia, mas trata-se de uma abordagem que reconhece a centralidade humana nos acontecimentos sociais. Por isso, a ideologia do crítico não está em primeiro plano, nem sua vontade, nem sua opinião sobre as coisas; pelo contrário, destaca-se a imparcialidade do crítico em relação ao seu objeto, em um distanciamento que permite o juízo crítico sobre o passado rechaçando o voluntarismo.

Além disso, encarar a literatura brasileira como a vontade dos brasileiros de ter uma literatura é olhar para aquele sujeito que se constitui em contexto de colonização e exploração,

posicionado à margem do desenvolvimento socioeconômico, valorizando e interpretando as produções que são representativas daqueles momentos, uma vez que o conhecimento da tradição também possibilita entendimento do presente.

É interessante observar, ainda, como a relação de Candido com a arte torna as suas análises singulares, pois ele lida com um objeto que corresponde a um mundo inteiro, acabado. A sua postura crítica vem de uma relação próxima com a arte e evidencia uma tomada de posição diante da vida, uma tomada de partido. No livro, a literatura aparece como uma forma de comunicação inter-humana que tem dimensão ampla, no sentido da generidade e da universalidade. É uma transfiguração do real cujo discurso se modifica ao passo que as estruturas profundas da realidade também o fazem.

No primeiro capítulo, intitulado “Razão, natureza, verdade”, Candido explica que o momento decisivo em que as manifestações literárias começaram a adquirir características de sistema foi aquele em que se desenvolveram o Neoclassicismo, a Ilustração e o Arcadismo - correntes que muitas vezes se misturam, motivo pelo qual ele opta por usar o termo Arcadismo para se referir às três. Geralmente, o Arcadismo seria uma combinação do classicismo francês com a herança greco-latina e as tendências do século XVIII (como a valorização da ciência e da razão, a sensibilidade e as questões sociais). Para o crítico, os conceitos-chave para a interpretação daquele momento literário seriam “razão, natureza, verdade” (CANDIDO, 2000a, p. 42), uma vez que a poesia precisava ser clara, lógica e simples, conforme ocorria no Arcadismo português.

Na França, por exemplo, o movimento deveria ser o contrário do que foi o racionalismo estético; já em países como Itália e Portugal, por outro lado, era preciso ir no sentido oposto, pois os excessos linguísticos, nesses países, levaram ao exagero verbal.

Em Portugal, o crítico retoma Luís Antônio Verney e Cândido Lusitano, importantes nomes do arcadismo português. Verney defendia uma poética mais regrada, que seguisse as normas da poesia, pois acreditava que muita inspiração atrapalharia o processo; a arte árcade deveria ser o “puro deleite” (CANDIDO, 2000a, p. 45). Cândido Lusitano, pseudônimo de Francisco José Freire, afirmava que a poesia não tinha apenas o prazer estético em seu horizonte, mas era também importante para o progresso moral; ele escreveu o livro que é considerado a base da poesia arcádica portuguesa, afastando-se do cultismo. Para compor sua visão, foi primordial para Lusitano a influência da Itália e do seu arcadismo que difundiu, pela Europa, doçura e musicalidade, além das normas.

Candido explica que, naquele cenário, seria necessário deixar de lado questões individuais e focar em situações genéricas para atingir a expressão ideal no arcadismo - o leitor seria alcançado por meio de paradigmas: “nascimento, casamento, acontecimentos, celebrações, morte. Ou as situações que dissolviam o detalhe pessoal, como a convenção bucólica” (CANDIDO, 2000a, p. 48). Vêm daí a monotonia e as imagens limitadas, por exemplo.

A poesia do arcadismo é, em geral, endereçada: o seu público é prefigurado como o de um salão, com textos lidos por um recitador e, muitas vezes, dedicados a alguém; surge daí o “sentimento do interlocutor” (CANDIDO, 2000a, p. 49), que também aparece no caráter epistolar de muito poemas. Candido aborda também as muitas influências da Antiguidade para os árcades, como a poesia enquanto imitação da realidade, o emprego de mitos e lendas antigas, a adoção de gêneros e formas tradicionais. Naquele contexto, a forma era valorizada em detrimento do indivíduo, uma vez que, quando se pretendia uma imitação da vida interior, essa expressão se limitava a questões superficiais.

De acordo com o modelo setecentista, o belo seria aquilo que fosse verdadeiro, o que explica haver, na arte do arcadismo, a “busca das formas naturais no mundo físico e moral” (CANDIDO, 2000a, p. 53). Para Candido, a literatura contém três atitudes em relação à estética: a primeira concebe a palavra como algo maior do que a natureza; para a segunda, a palavra é menor do que a natureza; a terceira visão enxerga a palavra equivalente à natureza. Assim, o Barroco se encaixaria na primeira atitude, para a qual a palavra seria capaz de ir além da natureza; para o romantismo, a natureza é tão superior à palavra que não se pode exprimi-la completamente; para o Classicismo, a palavra consegue criar um mundo que exprime de maneira objetiva as formas naturais.

Como alguns dos momentos mais altos do arcadismo brasileiro, Candido destaca a obra de Tomás Antonio Gonzaga e “o triunfo do *homem natural*” (CANDIDO, 2000a, p. 56): o herói ideal do século XVIII, que tem, entre suas características, um toque de ingenuidade, uma bondade que é sempre testada pelo mundo:

Queria-se que o homem natural fosse simultaneamente espontâneo e polido, simples e requintado, rústico e erudito, razoável e sentimental [...]. E a literatura se desenvolve, em grande parte, como trabalho de construção deste ideal, em que se sublimam as aspirações e a própria realidade existencial do século (CANDIDO, 2000a, p. 57).

Contudo, a certa altura, o ideal de naturalidade árcade levou à espontaneidade, que levou ao sentimentalismo romântico e, conseqüentemente, à negação daquilo que guiava a produção

árcade: a racionalidade. O bucolismo, com a transmissão da iniciativa lírica a um pastor, foi uma das principais manifestações de naturalidade.

A valorização da rusticidade na poesia pastoral do Brasil possibilitou que o papel do intelectual naquele contexto fosse de alguma maneira justificado, pois representava o diálogo entre o mundo civilizado e o primitivo - tão correspondente à situação colonial. Era uma arte que valorizava componentes locais e influência canônicas europeias, dando origem, mais adiante, ao indianismo. Em outras palavras, foram as tendências arcádicas as que mais influenciaram a incorporação da literatura brasileira à cultura ocidental.

Candido explica que a teoria da literatura brasileira nasce com base na expressão local e no sentimento exótico, e tem a análise do “brasileirismo” na expressão como elemento diferenciador. Aqueles autores se atiraram na missão de representar aqui uma sociedade como a europeia, contexto em que se destaca a imaginação enquanto elemento transfigurador de uma realidade, ou seja, a obra literária como um reflexo sem original: trata-se da representação de uma sociedade à procura do autoconhecimento.

O próximo capítulo que elegemos para observar o método crítico de Antonio Candido foi o Capítulo VI, “Formação da Rotina”, em que compreendemos que os momentos de rotina são capazes de atestar a força material de uma cultura e observamos como o autor percebe essa dinâmica.

Logo na primeira parte, Candido mostra que, após ter sido atingido o ponto alto na produção do Arcadismo, é natural surgir um desnível com produções que não alcançam tanto sucesso. Para ele, quando isso acontece, é um sinal de que virá em seguida o declínio da estética em questão, pois o “[...] fastígio é frequentemente véspera de declínio” (CANDIDO, 2000a, p. 191). Assim, ele presta atenção às obras que mostram uma estagnação na poesia arcádica nacional, pois a entrada na rotina já é um sinal da decadência.

Candido defende que o momento de rotina é muito importante, pois é nele que as características daquela estética de sucesso começam a dar sinais de mudança, ou seja, o declínio não corresponde ao fim, mas é o ponto chave em que as condições do próximo passo estão se elaborando. Para ilustrar melhor, ele utiliza a metáfora de um “jardim cemitério”, em que o fim é também o início: “Cada período literário é ao mesmo tempo um jardim e um cemitério, onde vêm coexistir os produtos exuberantes da seiva renovada, as plantas enfezadas que não querem morrer, a ossaria petrificada de gerações perdidas” (CANDIDO, 2000a, p. 181).

No período de rotina, coexistem, por algum tempo, a literatura presa ao passado e aquela que será a próxima corrente dominante: no caso do Arcadismo, a preocupação com o ser

humano dará lugar ao indivíduo no romantismo; o culto à natureza, que propiciou o sentimentalismo, levará à maior sensibilidade; a religiosidade, ao aprofundamento na alma e nos sentimentos. Contudo, não se trata ainda de um pré-romantismo, mas do final do arcadismo. Assim como o final do arcadismo já tem características que prenunciam o romantismo, o primeiro momento do romantismo é muito impregnado de neoclassicismo.

Antonio Candido afirma que o momento de declínio corresponde à hipertrofia de tendências, pois escritores reconhecem elementos que são bem recebidos pelo público e passam a empregar as técnicas e características de modo mecanizado, produzindo obras desvirtuadas e resultando em anacronismo, ou seja, em uma incapacidade de captar a história. Desse modo, ocorre uma alienação da forma que, preponderantemente, leva à condenação, por parte dos românticos, de toda a forma arcádica. Isso também explica o fato de os grandes românticos se acharem o ponto alto da literatura. Apesar disso, o crítico defende que o Romantismo não chegou para destruir o Arcadismo em decadência, mas para se posicionar ao seu lado, posicionando-se em primeiro plano e mantendo relações com o antecessor, de modo que a novidade e a literatura passadista seguissem paralelamente por algum tempo.

Na análise de *Passione e ideologia* (1977), comentamos que Pier Paolo Pasolini não se dedicou apenas ao estudo dos grandes poetas, mas deu atenção também aos menores. Isso também ocorre em *Formação da literatura brasileira* (2000a, 2000b), em que Candido retoma escritores que não produziram obras literárias de alto nível, mas que foram importantes nos terrenos político e científico. Ainda no Capítulo IV, “Formação da Rotina”, menciona nomes como Francisco Vilela Barbosa, José Bonifácio e José Elói Ottoni, dando maior atenção a Antônio Pereira de Sousa Caldas, que se destacou “como personalidade literária e consciência crítica” (CANDIDO, 2000a, p. 187) e, apesar de não ter sido grande poeta, destacou-se por possuir uma mentalidade forte e por compactuar com ideias que só teriam, em seu tempo, os versos como forma de expressão.

Na mesma linha de pensamento, Candido fala sobre poetas que só o foram por ser o verso “veículo quase obrigatório” (CANDIDO, 2000a, p. 190); eram poetas que tinham acentuado prosaísmo e teriam se dado melhor com a prosa, mas o período ainda não permitia isso. Retoma nomes em que se sobressai a falta de gosto, cita José Bonifácio, Borges de Barros, entre outros, e comenta ocorrências como os neologismos, procedimento em que juntavam substantivo e adjetivo ou sujeito e complemento numa tentativa de aporuguesar versos gregos. Surgiram, assim, palavras como “Auricomada, Olhiamorosa, Docifalante” etc. Outro indício de

mau gosto, para o crítico, era o emprego de mitologia decadente, que não tinha mais significado e não demonstrava emoção.

Um pouco mais adiante, após falar das características que empobreceram o arcadismo, Candido passa sua atenção àquelas que sofreram hipertrofia para dar origem ao movimento seguinte e retoma poetas que representaram uma sensualidade inédita para os árcades, mas muito importante para o futuro romantismo, como José Bonifácio e Vilela Barbosa. Elói Ottoni, por sua vez, já se distancia da sexualidade gritante, mas também se afasta do decoro dos árcades. Além disso, o desejo de individualização abre o caminho para a emoção particular, diferentemente da “tendência generalizadora da teoria neoclássica” (CANDIDO, 2000a, p. 198).

A atitude em face da natureza também muda, se torna mais subjetiva, indo além da composição ideal – Vilela Barbosa e José Bonifácio mostram bem isso. Essa mudança na determinação da natureza como paisagem abre portas para o pitoresco e para o nativismo, tão presentes na literatura do Romantismo. A presença do nativismo já pode ser vista, por exemplo, em Frei Francisco, Gualberto dos Reis, Padre Silvério do Paraopeba. Segundo Candido: “É possível que tais manifestações de ingênuo nativismo e veia popularesca, - correntes desde o século XVII, - tenham então esposado mais estreitamente sentimentos de brasileirismo nascente e contribuído a seu modo para difundir a espontaneidade que seria tão prezada no Romantismo” (CANDIDO, 2000a, p. 202). Começa a surgir, no mesmo contexto, o patriotismo, de que José Bonifácio, São Carlos e Sousa Caldas são exemplos.

Outro aspecto que ocupa grande espaço nessa geração é a literatura religiosa, importantíssima no período entre a vinda de D. João VI para o Brasil e o início do reinado de Pedro I. São Carlos, ainda muito preso à devoção, tinha poucos objetivos literários definidos, mas representa imagens da Antiguidade e substitui musas por uma inspiração personificada na Igreja Católica. Ottoni, por sua vez, era muito interessado pelo Velho Testamento e tenta passar ao português alguns trechos dele, trabalhando com Salmos e o Livro de Jó. Sousa Caldas alcança um nível religioso mais profundo e prenuncia com mais força alguns traços do futuro, como a religião servindo como ponto de vista para uma “concepção do homem e do mundo” (CANDIDO, 2000a, p. 210). No entanto, Candido ressalta que não se trata de uma submissão, mas de um tipo de pesquisa interior mediada pela religião.

Observa-se que o elemento realista no contexto das obras de rotina é importantíssimo quando nos propomos não apenas a analisar o conteúdo da obra de Candido, mas também a avaliar o seu método e verificar sua validade para julgar nossa literatura. A importância que o

crítico confere à decadência para que o sistema continue é ainda mais relevante quando posta em contraste com a novidade pura e simples. Reconhecer esse valor é ter o conceito de realismo como critério, e a identificação do que é decadente e do que é revelador sobre o método se relaciona a esse conceito.

Sabemos que Antonio Candido também se dedicou a pensar a incompatibilidade que poderia haver entre o estudo da estrutura e o estudo da função histórica da obra, questão que já é posta na introdução do livro. Consciente disso, o seu critério para a escolha das obras analisada em *Formação* (2000) é a sua função na tradição em confronto com a sua estrutura. O livro se torna, assim, a prova de que não há incompatibilidade entre estrutura e função.

Ainda sobre os critérios de avaliação do crítico, observamos que se destaca a necessidade histórica, por se tratar de um período em que o nacionalismo estava novamente em foco. Naquele cenário, estabelecer esses critérios é necessário para que a literatura nacionalista não se torne algo pitoresco ou o próprio nacionalismo.

Sobre a forma, Candido elege um tipo de ensaísmo não panfletário, com a defesa de um ponto de vista que não é unilateral, mas é uma busca por lucidez que se afasta das tentativas de restrição das formas acadêmicas nacionais, tão alienantes em suas citações, referências e comentários. Existe, ali, a tentativa de dar uma organicidade para o texto que esteja à altura dos acontecimentos analisados.

Candido percebe o valor estético das obras, que podem ser hierarquizadas sem significar que as de menor alcance realista não sejam abordadas com respeito, rigor e método em sua integridade estética. O crítico demonstra respeito pelo material, por aquilo que ali se apresenta, examinando a estrutura em sua relação com a função e identificando seus limites, sem esquecer de que as obras se constituem como desejo de expressão humana e da realidade local. Pier Paolo Pasolini, como vimos, realiza abordagem semelhante ao se dedicar à análise de poetas “maiores e menores” sem subestimá-los, reconhecendo que todos têm o seu lugar dentro do sistema literário e que textos “menores” são indicativos do aspecto orgânico da civilização.

Nesse sentido, consideramos que está presente no capítulo um conjunto de movimentos que é representado pela relação entre rotina e realismo, em conceitos como ruína e deterioração seguidos por hipertrofia – é a dialética entre o velho e novo que ecoa tradição, decadência e novidade.

As formulações a respeito da rotina refletem a concepção de história de Antonio Candido, tão importante para este trabalho, que não apenas enxerga poetas e escritores em seu

contexto histórico e social, mas também percebe que o ser humano é o centro dessa história que não é, e jamais poderia vir a ser, voluntarista.

A seguir, passamos para o Capítulo I do segundo volume, intitulado “O indivíduo e a pátria”, no qual observamos que, com o Arcadismo, foi possível incorporar ao Brasil uma atividade intelectual que já estava consolidada na Europa e cujos padrões tradicionais puderam ser reproduzidos aqui. A partir de então, a literatura no Brasil é praticada com dois aspectos: desinteresse e instrumento de valorização do país. Naquele período de transição entre o Arcadismo e o Romantismo, as formas e temas tradicionais já se revelavam insuficientes para tradução de pontos de vista mais modernos, de modo que o Romantismo surge como uma nova possibilidade de adequação da literatura àqueles tempos.

De acordo com Antonio Candido, a forma romântica permitiu a tentativa de criação da literatura nacional, para a qual não havia um modelo pronto, apenas a necessidade de expressão. Assim, a literatura se formava como um instrumento poderoso de afirmação nacional, pois os poetas se viam na missão de cantar sua terra ao passo que contribuíam para o seu progresso, na intenção de fazer uma literatura nacional que os diferenciasse da literatura europeia, mas que os equiparasse em termos de qualidade. O crítico lista algumas contribuições do processo de Independência para a ideia romântica:

(a) desejo de exprimir uma nova ordem de sentimentos, agora reputados de primeiro plano, como o orgulho patriótico, extensão do antigo nativismo; (b) desejo de criar uma literatura *independente, diversa*, não apenas uma *literatura*, de vez que, aparecendo o Classicismo como manifestação do passado colonial, o nacionalismo literário e a busca de modelos novos, nem clássicos nem portugueses, davam um sentimento de libertação relativamente à mãe-pátria; finalmente (c) a noção já referida de atividade intelectual não mais apenas como prova de valor do brasileiro e esclarecimento mental do país, mas tarefa patriótica na construção nacional (CANDIDO, 2000b, p. 12).

No primeiro momento da literatura nacional, havia um sentimento novo, representado com o verso antigo, porque os artistas tinham a intenção de renovar, mas lhes faltava a força para essa renovação.

Em Paris, um grupo de escritores brasileiros (como Domingos José Gonçalves de Magalhães, Manuel de Araújo Porto-Alegre, Francisco de Sales Torres Homem, João Manuel Pereira da Silva, Cândido de Azeredo Coutinho) entrou em contato com as novas manifestações. Candido explica que Magalhães foi um dos que mais defendia a importância de fazer algo no campo da arte que fosse equivalente à independência política, aprofundando a relação arte-história. Uma vez que o crescente nacionalismo se desenvolvia ao lado de

influências europeias, caracterizou-se um movimento dialético, ambivalente, percebido naquela tensão entre nacional e universal.

De acordo com o crítico, o nacionalismo não foi inventado pelo Romantismo, mas foi ali que mais pulsou e encontrou o cenário ideal para criar uma literatura nova, cheia de aspectos transfigurados em relação à literatura europeia. Esse nacionalismo foi um elemento que dirigiu as atividades literárias românticas, ainda que não estivesse presente em todos os momentos – exemplo disso é a citação da obra *Mácaro*, de Álvares de Azevedo, reproduzida por Candido e que demonstra o remorso que a segunda geração sentiu por sobrepor sentimentos íntimos e temas universais ao nativismo e ao patriotismo que animaram a primeira geração, visto que aquela realidade nacional ainda era mal conhecida e transfigurada em modelos europeus.

Ao lado do nacionalismo e do nativismo, teve papel importante também o indianismo, que correspondeu à “busca do específico brasileiro” (CANDIDO, 2000b, p. 18). Representar o índio brasileiro era uma espécie de reação contra a violência do colonizador, uma equiparação do índio ao europeu colonizador, ainda que o índio grandioso fosse cheio de características inventadas e não se falasse no genocídio que já ocorria.

Parece-nos importante adicionar que o índio romântico é um signo, um elemento de segunda classe naquela sociedade, característica que é mantida nos desfechos, em que o personagem continua apartado devido aos limites das pessoas que escreviam. Um pouco mais adiante, no artigo “Literatura e Subdesenvolvimento” (1989) – publicado pela primeira vez em 1970 –, Candido apresenta o conceito de “consciência amena do atraso”, partindo de formulações de Mário Vieira de Mello e de sua “ideia de país novo”, que consiste na noção em vigor até meados de 1930 de que o Brasil seria um país que ainda não tinha alcançado sua plena realização, mas com um grande futuro pela frente. Essa ideia, para o crítico, produz na literatura atitudes que partem do interesse pelo exótico e transmitem uma esperança no porvir, elementos representados pelo indígena e pelo nacionalismo daquelas obras literárias. É interessante observar que os pressupostos que norteiam esse conceito já estavam presentes em *Formação* (2000), publicado em 1959, apesar de terem sido desenvolvidos com maior profundidade no referido artigo de 1970, o que demonstra a continuidade da obra crítica do autor.

Antonio Candido afirma que o Romantismo surge como uma negação por ter o objetivo de redefinir o lugar do homem na sociedade, o que corresponde a uma novidade. Além disso, é ali que o papel do artista e o papel da obra de arte também são redefinidos: a arte é relegada a um plano secundário no tocante à importância da natureza e do artista, o que representa uma mudança de paradigma em relação ao Arcadismo.

Quanto ao romance, Candido diz que ele é visto como um contrapeso ao individualismo lírico, pois há uma atitude de respeito ao que é observado, mas que a atitude romântica é lírica por essência e se verifica melhor nas obras de tendência poética. Aquele escritor romântico é descrito pelo crítico como alguém que caracteriza o conceito de missão, materializando beleza e justiça ao abordar valores como infância, religião e nação, repensando as concepções do homem sob a influência da cultura urbana e das mudanças na sociedade, preocupado em refazer a expressão a cada experiência. Mais adiante, o desenvolvimento social, as mudanças com relação ao reconhecimento da escrita como uma profissão e o relacionamento com o público tornam os artistas mais sensíveis à condição social dos outros, originando o sentimento de missão social característico na chamada terceira geração romântica.

Antonio Candido chama a atenção do leitor para as formas de expressão que se popularizaram no período romântico; além, é claro, do poema, ocorre um gênero misto que combina poesia e narrativa, há uma grande influência da música italiana como forma de elevar a palavra, musicalizando os metros, e há o destaque para a retórica e a oratória como o meio do caminho entre poesia e prosa – incentivadas pela agitação política daquele contexto de presença da corte portuguesa no Brasil.

No capítulo II, “Os primeiros românticos”, o Romantismo é caracterizado como uma reunião de formas e tendências que trazem influências da Europa, mas têm, no Brasil, uma relação específica com a modernidade. A primeira geração foi um grupo “respeitável” (CANDIDO, 2000b, p. 42) que contribuiu para a aceitação pública do romantismo, pois os autores representavam o progresso intelectual como uma continuidade do processo de Independência. Como a forma já tinha sido dada pelas produções europeias, a inovação da produção brasileira estava na mediação dos temas nacionais com a sociedade, ou seja, no nacionalismo literário como princípio formal.

Para Antonio Candido, Gonçalves de Magalhães foi, por muito tempo, a “face” da literatura brasileira, pois incorporou a tarefa de criar a nova literatura, “pretendendo reformar a poesia lírica e a epopeia, dotá-la de teatro, romance, ensaio crítico, histórico, filosófico” (CANDIDO, 2000b, p. 48). Seu livro de estreia, “Suspiros poéticos e saudades”, foi recebido com entusiasmo por ser a expressão de um poeta que, interessado pela renovação literária, repudiava o imaginário clássico e a antiguidade. A ida para a Europa permitiu que conhecesse outros países, outras culturas e lhe deu material para reflexão, contribuindo para o senso de lugar como fonte de emoção e para a expressão do seu destino ao observar as belezas que o

cercavam e compará-las com sua terra natal; assim, eu e pátria surgem romanticamente no sentimentalismo.

Outros poetas que estavam em atuação entre Magalhães e Gonçalves Dias ficaram quase invisíveis; ainda assim, Candido os analisa para demonstrar que são participativos no empenho que possibilita a tradição de grandes autores. Um deles é Manuel de Araújo Porto Alegre, tão amigo de Magalhães ao ponto de deixar todo o reconhecimento para ele sem reivindicar reconhecimento sobre sucessos de que também participou no âmbito literário. Sua produção incluiu poesias líricas, peças teatrais, artigos diversos e, por preferir poemas longos e descritivos, a epopeia “Colombo”: “[...] o mais extenso poema da nossa literatura, o terrível *Colombo*, paquiderme de quarenta cantos, obra principal onde se compendiam os seus muitos defeitos e poucas qualidades” (CANDIDO, 2000b, p. 63). Apesar de pouca inspiração, Candido afirma que ele tinha um forte sentimento romântico que, infelizmente, não foi suficiente para evitar defeitos como partes desnecessárias e a ausência de um protagonista bem definido, apesar de querer retratar os feitos de Colombo. Além disso, a obra acumula substantivos e adjetivos desnecessários, abusando dos recursos estéticos escolhidos em uma poética monótona.

Outros poetas menores analisados por Candido são Joaquim Norberto, Dutra e Melo, e Teixeira e Sousa. O crítico avalia Norberto como uma ponte temática entre Magalhães e Dias, com publicações de conotação popular e indianista, apesar de nunca ter sido um bom poeta. Sobre Dutra e Melo, afirma que este não se desprende dos modelos neoclássicos, enquanto Teixeira e Sousa produziu poesias líricas, um poema indianista e uma epopeia sobre a Independência, mas nenhum material de qualidade.

Se o início do Romantismo brasileiro é atribuído a Gonçalves de Magalhães, cabe a Gonçalves Dias consolidá-lo com sua elevada consciência artística, atuando como inspiração e exemplo para os seus sucessores. De acordo com Candido, é notável a herança portuguesa e o “apego à harmonia neoclássica” (CANDIDO, 2000b, p. 71) em seus textos, o que o torna o mais elegante dos escritores românticos, capaz de conciliar o decoro, a expressão forte e a personalidade.

Para o crítico, o poeta, considerado por muitos críticos o criador da poesia nacional e responsável por ensinar o Romantismo às novas gerações, não se limitou ao indianismo, apesar de ser mais famoso por essa produção; Dias foi revolucionário no modo de enxergar a natureza e registrá-la na vida heroica e na tristeza digna, procurando passar a visão de um índio geral, sem elementos de identidade particulares. Por esse motivo, não há o movimento de interiorização, de construção do índio como sujeito. Cito:

O tamoio da ‘Canção’, ou o prisioneiro do ‘I-Juca Pirama’, são vazios de personalidade - mas ricos de sentido simbólico. Por isso mesmo, talvez as peças mais *realizadas* e certamente mais belas da sua lira *nacional* sejam poemas como este último, onde nos apresenta uma rápida visão do índio integrado na tribo, nos costumes, naquele ocidentalizado sentimento de honra que, para os românticos, era a sua mais bela característica (CANDIDO, 2000b, p. 73).

Para Candido, o índio I-Juca Pirama apresenta honra e virtude; falta precisão etnográfica na representação, mas não deixa de ser uma realização bastante eficiente. Assim, observamos que o índio de Gonçalves Dias é “superior” aos de seus colegas por ser mais poético, por corresponder a uma realização melhor da linguagem e colaborar para a forma nova do Romantismo brasileiro na relação entre causalidade interna e longa tradição ibero medieval.

Para compreender como se dá a formação da narrativa no romantismo brasileiro, selecionamos o Capítulo XI do segundo volume: “Aparecimento da ficção”, em que perceberemos a ficção como a forma que permitirá o estudo de outros aspectos das tendências românticas. Para Antonio Candido, é por ser capaz de exprimir a realidade mais objetivamente que a narrativa surge como a forma mais propícia para atender as necessidades de expressão do século XIX. Nas palavras do crítico:

Complexo e amplo, anti-clássico por excelência, é o mais universal e irregular dos gêneros modernos. Mais ou menos equidistante da pesquisa lírica e do estudo sistemático da realidade, opera a ligação entre dois tipos opostos de conhecimento; e como vai de um pólo ao outro, na gama das suas realizações, exerce atividade inacessível tanto à poesia quanto à ciência. O seu fundamento não é, com efeito, a transfigurada realidade da primeira, nem a realidade constatada da segunda, mas a realidade elaborada por um processo mental que guarda intacta a sua verossimilhança externa, fecundando-a interiormente por um fermento de fantasia, que a situa além do quotidiano - em concorrência com a vida. Graças aos seus produtos extremos, embebe-se de um lado em pleno sonho, tocando de outro no documentário. Os seus melhores momentos são, porém, aqueles em que permanece fiel à vocação de *elaborar* conscientemente uma realidade humana, que extrai da observação direta, para com ela construir um sistema imaginário e mais durável (CANDIDO, 2000b, p. 97).

É possível observar, aqui, a presença não alardeada da teoria do romance que Candido nunca chegou a escrever. Em *Formação*, a análise que o crítico realiza sobre o gênero romanescos se aproxima de uma “teorização” sobre a forma, ainda que sempre atento aos elementos sociológicos em seu trabalho.

O romance surge como gênero que busca temas na política, na história, na economia, e acaba absorvendo alguns aspectos técnicos dessas áreas e possibilita a fuga das delimitações de gênero. Na primeira metade do século XIX, com a ampliação do público leitor, cresce também a participação do povo na cultura, possibilitado pelo desenvolvimento da imprensa. Contudo,

cabe destacar que a leitura tinha características específicas naquele cenário; um bom exemplo é o alto índice de analfabetismo, que levava o público – principalmente o feminino – a ouvir os romances.

Segundo Candido, o Romantismo tinha vocação histórica e sociológica, uma vez que o poema não daria conta das mudanças que enfrentava aquela sociedade em seus grupos sociais e desenvolvimentos históricos, de modo que era imprescindível uma nova forma que acompanhasse o desenvolvimento social. O romance foi o gênero capaz de exprimir as contradições do período.

O crítico menciona que as primeiras manifestações da ficção narrativa no Brasil foram contos e novelas, mas o foco do capítulo é o romance, que ganha força na realidade brasileira e se desenvolve a partir do ponto de vista do nacionalismo literário, que moldou todo o romantismo brasileiro. Ou seja, escrever sobre coisas locais “[...] significa, por vezes, menos o impulso espontâneo de descrever a nossa realidade, do que a intenção programática, a resolução patriótica de fazê-lo” (CANDIDO, 2000b, p. 99); em outras palavras, é o romance como ferramenta para a pesquisa do país.

Havia, então, um ideal nacionalista de criar a expressão de um país novo, representando a sua importância, seu potencial, interpretando aquela sociedade que se consolidava. Por este motivo, o crítico afirma que o foco dos escritores não era a criação artística de alto nível, mas a interpretação social que era própria de estudos sociológicos e históricos, o que se deve ao fato de serem amplitude e ambição as principais características daquela produção.

O romancista tinha, portanto, a função de realizar o mapeamento cultural do território e da realidade brasileira, e não nos referimos apenas a José de Alencar, mas a outros autores, como Bernardo Guimarães e Franklin Távora. Era a visão do “país novo”, evidenciado com uma linguagem mais eficiente para retratar a experiência brasileira com atenção ao meio e ao espaço geográfico e social.

A literatura extensiva, com o propósito de englobar o Brasil inteiro, é a principal característica do romance brasileiro. Nesse sentido, o romancista tinha um forte senso de missão por saber que seu trabalho tinha esta aplicação social: a fixação de paisagens, costumes e tipos humanos permitia a tomada de consciência da realidade brasileira no campo da arte. Numa comparação com o romance europeu, Candido afirma:

“Balzac, por exemplo, podia, sem sair de Paris, percorrer uma gama extensa de grupos, profissões, camadas, longamente amadurecidos, cuja interação vinha enriquecer, no plano do comportamento, aquelas opções e alternativas, já referidas, que são a própria carne da ficção de alto nível. No Brasil, riqueza e variedade foram buscadas pelo deslocamento da imaginação no espaço,

procurando uma espécie de exotismo que estimula a observação do escritor e a curiosidade do leitor” (CANDIDO, 2000b, p. 101).

É preciso lembrar que o exotismo por si só pode ser perigoso se combinado a uma verossimilhança desajeitada, questões problemáticas para a ficção inicial que precisa se preocupar com um importante contrapeso realista, sempre atenta à tensão entre o padrão europeu e a realidade local. Esse era um grande problema literário: nos temas nacionalistas, a tendência era representar o que fosse exótico para o homem urbano, o que determina duas direções: o indianismo e o regionalismo. O problema está na expressão adequada a elas, pois o indianismo significava a descrição dos povos nativos, com grande liberdade poética, fantasiando aspectos e atitudes; enquanto, no regionalismo, a proximidade de língua e costumes com relação à cidade deixava difícil a estilização. Nesse cenário, a verossimilhança era mais desafiadora, pois o leitor tinha proximidade com o original. Isso contribuiu para a fidelidade da descrição do meio observado, apesar de serem frequentes as situações narrativas irreais.

Até então latente no estudo de Candido sobre o aparecimento da ficção está Machado de Assis; o leitor tem acesso à ficção brasileira como um processo que vai culminar na obra machadiana, com romancistas como Bernardo Guimarães, Franklin Távora, Joaquim Manuel de Macedo, Manuel Antônio de Almeida e José de Alencar compondo as camadas que levariam à análise profunda realizada por Machado de Assis:

Em Machado, juntam-se por um momento os dois processos gerais da nossa literatura: a pesquisa dos valores espirituais, num plano universal, o conhecimento do homem e da sociedade locais. Um eixo vertical e um eixo horizontal, cujas coordenadas delimitam, para o grande romancista, um espaço não mais geográfico ou social, mas simplesmente humano, que os engloba e transcende (CANDIDO, 2000b, p. 101).

A *Formação* é o momento em que Machado de Assis ganha centralidade na visão de Candido, em que aparece como um escritor que foi capaz de aprender com os erros dos seus predecessores, evidenciando uma clara linha evolutiva que retoma a ideia de tocha passada de mão em mão. Aprendeu com Macedo, Manuel Antônio e Alencar, reunindo o que aqueles fizeram de melhor. Foi tão diferenciado que não precisou seguir mestres estrangeiros, mas seguiu seus conterrâneos justamente por ser capaz de superá-los.

No capítulo em estudo, é interessante observar que Candido analisa a forma romance a partir de formas teóricas europeias/universais, mas aplica essas referências ao romance nas condições periféricas do Brasil. Assim, notamos que observar o romance é observar que as formas têm história e representam a sociedade se construindo, em processo.

Passando para o Capítulo V, “O triunfo do romance”, Candido explica que, a partir de 1860, o romance e sua produção se intensificam, principalmente marcada pelos trabalhos de José de Alencar, Bernardo Guimarães e o único de Manuel Antonio de Almeida. Joaquim Manuel de Macedo já tinha tido sua principal obra, de modo que só retornou aos mesmos temas e às mesmas estruturas narrativas em suas obras seguintes.

A segunda etapa do romance foi marcada por indianismo, regionalismo e análise psicológica, sendo esta última o que faltava para que o romance brasileiro atingisse sua maturidade, uma vez que se torna possível investigar as ações e os pensamentos dos personagens para entender como chegaram às situações representadas, aproximando os personagens da vida do leitor ao evidenciar os abismos que estão sob as relações construídas.

Manuel Antônio de Almeida apresenta, em seu “Memórias de um Sargento de Milícias”, um grande exemplo da dialética entre ordem e desordem, tão importante para o trabalho crítico de Antonio Candido. Ao trazer um protagonista malandro, semelhante ao pícaro da literatura espanhola, imerso em uma lógica do favor em que a justiça e a religião cumprem o papel da ordem, o autor evidencia as complexas relações que vigoram no Brasil do século XIX. Alguns anos depois, em 1973, Candido publica o famoso texto “Dialética da malandragem”, crucial para a construção e a formação da crítica brasileira na segunda metade do século XX, em que desenvolve melhor noções que já apareciam em sua investigação sobre o romance de Manuel Antônio de Almeida em *Formação*, evidenciando uma superação e um crescimento no próprio pensamento do crítico.

José de Alencar é exemplo da importância da tradição literária. Candido destaca “Lucíola”, “Senhora” e “Iracema” como suas melhores obras e explica a existência de três faces do autor: o Alencar dos rapazes, correspondente ao advento do herói no romantismo brasileiro; o das mocinhas, com foco nas mulheres e com desfechos de uniões felizes; e o Alencar dos adultos, com temas profundos e pouco heroicos, focados nas relações humanas. Segundo o crítico: “Por estender-se da poesia ao realismo quotidiano, e da visão heróica à observação da sociedade, a sua obra tem a amplitude que tem, fazendo dele o nosso pequeno Balzac” (CANDIDO, 2000b, p. 209).

O último capítulo de *Formação* que escolhemos para esta breve análise foi o oitavo do segundo volume, intitulado “A consciência literária”. Na etapa final, o autor se dedica a compreender as raízes da crítica romântica recuperando o que os indivíduos da época diziam a respeito das obras. A ação de retomar a crítica romântica é importante para entender todo o processo de acumulação que é defendido por Candido, verificar se as suas ideias eram

compartilhadas por aqueles intelectuais e como os elementos que o crítico reconhece eram percebidos também no período de publicação das obras.

É interessante observar que a “Carta marítima” de Sousa Caldas é abordada neste capítulo de *Formação* como uma obra de crítica latente, e é também objeto de um artigo presente em *O discurso e a cidade* (2010a), publicado pela primeira vez em 1993. Temos aqui mais um exemplo da evolução do pensamento de Candido e de como vários temas foram abordados em *Formação*, de maneira mais incipiente, para serem melhor desenvolvidos mais adiante. Ainda que algumas obras tivessem cunho crítico, como “Carta marítima” e a epístola de Silva Alvarenga a Basílio da Gama, Candido afirma que a crítica, enquanto atividade intelectual regular, surge com a revista *Niterói*, com suas raízes mais profundas na teoria do nacionalismo literário, iniciado por Ferdinand Denis e, em segundo plano e por ter influenciado os rapazes da *Niterói*, Almeida Garret.

Na origem da crítica romântica, Candido retoma August Wilhelm Schlegel e seu irmão Friedrich, que se preocuparam em diferenciar clássico e romântico, definindo as características da nova estética e o perfil dos artistas, influenciando toda a Europa. Além deles, Madame Staël é apontada como uma das primeiras a relacionar as produções do espírito com a sociedade e Ferdinand Denis defendia que não se deveria imitar o cânone europeu, ainda mais o Brasil, que tinha tanto potencial artístico na sua condição de país novo. Ele afirmava que a literatura vem de baixo, de modo que os índios deveriam ser o tema literário e a fonte de inspiração para o nacionalismo, o indianismo e o cristianismo (sempre de acordo com a nossa colonização). Ele também foi um pioneiro em considerar meio e raça como fatores importantes no caso brasileiro: sobre o meio, resultou o exotismo que até hoje está presente na visão que o europeu tem do país; sobre a raça, afirmava que aquelas constitutivas do povo brasileiro tinham um caráter poético próprio que impeliam o brasileiro à poesia.

A crítica brasileira do período romântico é considerada medíocre por Candido, por ficar sempre em torno das mesmas ideias e não conseguir avançar em recursos de expressão. Ainda assim, sua maior importância foi histórica, por amparar e orientar os escritores, e como tomada de consciência, formando o ponto de vista que libertava a pátria nova (e recém liberta) dos moldes que remontavam à Colônia e influenciando até a crítica que Silvio Romero viria a fazer no futuro. Vejamos o que Candido entende por crítica romântica:

Devemos, pois, entender por crítica, no período estudado, em primeiro lugar as definições e interpretações gerais da literatura brasileira; em seguida, os esforços para criar uma história literária, superando a crítica estática e convencional do passado; finalmente, as manifestações vivas da opinião a

propósito da arte literária e dos seus produtos atuais. (CANDIDO, 2000b, p. 293)

Concebendo a crítica como as primeiras definições da literatura brasileira, como os esforços para a elaboração de uma história literária e expressões vivas sobre a arte, chegaremos ao problema principal daquela crítica, ou seja: era preciso definir o caráter (ou os caracteres) da literatura brasileira para formar diretrizes aos novos escritores. Gonçalves de Magalhães, Pereira da Silva, Santiago Nunes Ribeiro, por exemplo, são citados como nomes que contribuíram com artigos que se propunham a pensar o cenário literário de então, além do destaque dado por Candido às antologias, que, na época, eram reuniões de materiais inéditos que seriam inacessíveis se não fossem por aquelas iniciativas. Januário, Pereira da Silva, Varnhagen e Joaquim Norberto são nomes citados pelo crítico como organizadores de seleções em que se verifica um progresso qualitativo e quantitativo das amostras escolhidas, com valioso esforço para montar o cânone da literatura brasileira.

Candido afirma que a crítica viva ficou mais restrita a ensaios, artigos e outros textos de autores que estavam atuando principalmente em outros gêneros, mas se interessaram por analisar obras de alguns companheiros. Ele cita Dutra e Melo, Junqueira Freire, Álvares de Azevedo, José de Alencar, Franklin Távora, Francisco Otaviano, Bernardo Guimarães, Gonçalves Dias e, é claro, Machado de Assis como os nomes de maior destaque. Para ele, Dutra e Melo, em seu ensaio sobre “A moreninha”, demonstra consciência sobre a importância do romance como gênero, as tendências do período e o romance histórico; Álvares de Azevedo teve uma produção mais volumosa, opinando sobre a questão da nacionalidade nas obras brasileiras, abordando também a literatura em geral e falando sobre a estética romântica, sempre consciente de problemas estéticos que precisariam ser enfrentados.

De acordo com a explicação de Candido, José de Alencar, no prefácio de *Sonhos d'Ouro*, publicou um texto que demonstrava consciência de que a literatura pitoresca não era a única via para que a literatura brasileira se diferenciasse da europeia, coisa que ele já havia defendido em polêmicas anteriores. Para ele, “trata-se de descrever e analisar os vários aspectos de uma sociedade, no tempo e no espaço, exprimindo a sua luta pela autodefinição nacional como povo civilizado, ligado ao ciclo de cultura do Ocidente” (CANDIDO, 2000b, p. 326). Essa tomada de consciência tem repercussão em Machado de Assis e em seu famoso ensaio “Instinto de Nacionalidade” (publicado originalmente em *O novo mundo*, 1873), texto em que o autor destaca o indianismo e a necessidade de que o escritor não se prenda só a ele. Sobre a importância do material, Candido afirma:

Estas palavras exprimem o ponto de maturidade da crítica romântica; a consciência real que o Romantismo adquiriu do seu significado histórico. Elas são adequadas, portanto, para encerrar este livro, onde se procurou justamente descrever o processo por meio do qual os brasileiros tomaram consciência da sua existência espiritual e social através da literatura, combinando de modo vário os valores universais com a realidade local e, desta maneira, ganhando o direito de exprimir o seu sonho, a sua dor, o seu júbilo, a sua modesta visão das coisas e do semelhante (CANDIDO, 2000b, p. 327).

Encaminhando-nos para a conclusão desta análise, é importante ter em mente que a dimensão da totalidade é essencial para o entendimento da obra de Candido, ou seja, levar em conta a sua concepção de história e totalidade torna possível compreender a correlação dos fatos, a realização da totalidade a partir dos movimentos dialéticos e contraditórios que o crítico identifica na história da literatura brasileira.

Antonio Candido nos mostra que a literatura permitiu que os brasileiros se conhecessem em nível social, mas também espiritual, e a expressão por meio das obras literárias possibilitou que esse autoconhecimento atingisse o significado histórico daquele povo e daquela cultura. Assim, *Formação da literatura brasileira* é a confirmação de que a história se move, caminha, e de que esse movimento constante e dialético promoveu a formação de um sistema literário em um país em que quase nada foi formado, mas importado ou assimilado. Isso é demonstrado segundo uma concepção de história que rejeita o voluntarismo e se atém ao realismo, consciente de que a história não pode se sujeitar à vontade de alguns.

Finalmente, retomamos as palavras de Candido para entender a relevância de se estudar a crítica romântica: “[...] impõe-se o estudo da crítica no período em apreço, porque ela é de certo modo a consciência da literatura, o registro ou reflexo das suas diretrizes e pontos de apoio” (CANDIDO, 2000b, p. 319). Consciência, aliás, é a palavra-chave para a todo o livro, que aproxima conscientização social, espiritual e histórica no exercício crítico.

3.3 Crítica e consciência política

Neste trabalho, falamos muito sobre a concepção de história que orienta a atuação crítica e sobre o papel do intelectual na sociedade, sempre tendo como referência as obras de Pier Paolo Pasolini e de Antonio Candido. Ao longo do estudo, percebemos que a questão da consciência se mescla aos dois problemas centrais que tínhamos identificado.

Passione e ideologia e *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* são livros muito diferentes entre si, mas defendemos que ambos se assemelham em suas diferenças. Começando pela proposta de trabalho de cada um, notamos que Candido tem a intenção de fazer uma história da literatura brasileira, enquanto Pasolini quer refletir sobre a poesia popular

de seu país. Ainda que partam destes objetivos distintos, o ponto de chegada corresponde a trabalhos que se aproximam.

Antonio Candido, assim como Pier Paolo Pasolini, concebe a história como algo que procura captar o movimento de um processo sem correr risco de corrompê-lo em sua verdade essencial, ou seja, na verdade dos acontecimentos. A forma segundo a qual o crítico organiza a produção literária brasileira não se limita a um cânone ou a uma estante; alterar essa estrutura de uma estante que é tão popular nos materiais de historiografia literária implica captar o que se supera naquele cenário. O ponto chave para a compreensão dessa superação é a consciência de que o progresso histórico é contraditório, de que a contradição faz parte da vida em sociedade e a crítica literária evidencia o processo de conscientização que se dá nas obras literárias.

Para Roberto Schwarz (1999), o movimento geral de *Formação* está na relação dialética entre nacionalismo e internacionalismo, o que ocorre justamente porque o autor não se rende ao método mais corrente de pautar sua análise pelo enquadramento de experiências locais em teorias internacionais, mas sim em ser capaz de relativizar as tendências universalizantes com base no material local que está disponível. Isso, contudo, não o torna um nacionalista, visto que são constantes suas críticas ao nacionalismo e as tentativas de explicar a formação nacional de um ponto de vista materialista. Ele expõe seu esquema de uma maneira articulada, que conecta história, política e estética com grande intensidade intelectual (SCHWARZ, 1999).

Em cada um dos períodos e temas estudados, Candido ressalta o respeito às contradições, à sua produtividade; ao retomar críticos e historiadores da literatura que o precederam, o autor demonstra método consistente e sensibilidade para avaliar questões que frequentemente passam pela tensão entre particular e universal, tão importante para a compreensão da perspectiva nacional na formação do sistema literário brasileiro. Não se trata, portanto, de uma série de obras listadas, mas de uma tentativa de captar os movimentos essenciais que formam a produção nacional, método que evidencia um tipo de pensamento formativo que se adequa e constrói, sempre em dialética e baseado em critérios sérios.

A historiografia proposta por Candido só pode se constituir à altura das exigências da história à medida que se adequa à escolha dos primeiros momentos como ponto de vista, consciente de que há momentos de declínio e mediação em que se formula melhor o desejo dos brasileiros de terem uma literatura, captando o que veio antes e demonstrando como aquilo está ligado ao que virá a seguir; essa ligação representa uma síntese de tendências universais e particulares. Esse desejo dos brasileiros de terem uma literatura não se constitui apenas de

referências externas, mas de um acúmulo interno, de uma maneira realista, revelando contradições e mediando relações.

Assim, cabe ressaltar que o ponto de vista do crítico não corresponde unicamente aos dos primeiros românticos, mas é fruto de um trabalho criativo que envolve o ponto de vista do crítico dos anos 1950 participante de um outro movimento de onda nacionalista – o movimento modernista.

A dimensão da consciência aparece na visão que agrega ao olhar historiográfico o maior número de problemas, propondo questões à narrativa da nossa história, sem se restringir ao cânone imóvel e apresentando a noção de sistema, que tem como elemento obrigatório a vida enquanto conjunto de contradições. Nesse contexto, as escolhas de um crítico podem provocar um olhar mais profundo sobre aquela história literária na tentativa de revelar as contradições de um tempo, colocando-as a serviço de uma compreensão, de um olhar crítico.

Pier Paolo Pasolini apresenta, em *Passione e ideologia*, um equilíbrio entre a consciência das contradições que o cercam e uma dose de nostalgia, que funciona como um eixo em sua obra. Ao se dedicar à poesia popular e retornar às obras literárias escritas sobre e em dialeto, é notável a valorização de uma cultura regional que pouco a pouco é mitigada pela linguagem da tecnologia. Cabe ressaltar, contudo, que não se trata de uma visão simplificada da nostalgia, ou de um sentimento de que as coisas eram melhores antigamente, o que poderia ser interpretado como uma visão reacionária. Em seus textos, o crítico revela tamanha lucidez a respeito dos problemas enfrentados pela Itália do pós-guerra que seria necessária uma percepção muito restrita para entender sua nostalgia como a saudade do mundinho que era seu país no início do século XIX.

Intelectual progressista, há uma tensão no que tange ao seu relacionamento com o passado. No primeiro capítulo deste trabalho, fizemos questão de ressaltar o quanto Pasolini foi contemporâneo, vivendo seu momento completamente e sempre atento para interpretar os símbolos daquele momento tão intenso. Caracterizá-lo agora como um saudosista pareceria, no mínimo, contraditório, tendo em vista que o saudosismo é tão próprio do pensamento reacionário. A chave está no pensamento dialético: Pasolini foi um intelectual que viveu e produziu na tensão entre esses dois extremos – a nostalgia e a contemporaneidade.

A nostalgia é o grande tema da vida de Pasolini, que emprega o olhar para o passado como a principal mediação de crítica do presente. Ainda que pareça simples, devemos considerar que essa nostalgia funcionando como mediação tem como base a centralidade do homem. A consciência do que o homem é o centro da história leva o crítico a voltar seu olhar

para períodos em que as individualidades ainda não tinham sido anuladas. No caso específico de *Passione e ideologia*, a nostalgia também é um motivo para contar a história da literatura italiana, ainda que essa não seja a proposta inicial do material. Ali percebemos que não se trata de um mero saudosismo do passado ou de uma simples negação da tecnologia, mas de algo muito mais potente: a nostalgia está no centro da caracterização da visão crítica de Pasolini sobre a realidade, e ele emprega essa estratégia de uma maneira muito consciente.

O estudo de *Passione e ideologia* e de *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* revelou, sobretudo, um processo de amadurecimento dos dois autores, que precisaram voltar seus olhares para momentos anteriores de produção literária e de evolução social para compreender com mais lucidez e coerência as trajetórias que cada país traçou na construção de suas histórias literárias. Sempre empregando a abordagem histórica que coloca o homem no centro dos acontecimentos e com a visão dialética que lhes permite transitar entre história e estética, ambos concebem a arte como expressão da vida. Em suma, consideramos que os dois livros correspondem, também, ao processo de tomada de consciência daqueles dois intelectuais em contexto de pós-guerra, interpretando a realidade que os cercava e as mudanças que o mundo vivia.

CAPÍTULO 4

4.1 A literatura como captação da realidade.

Um dos pontos que funcionam como norte para a composição deste trabalho é o papel do crítico na interpretação das contradições do processo social. Os materiais aqui analisados formam um conjunto que evidencia a importância do pós-guerra como um período de reorganização das democracias e é sob essa ótica que Antonio Candido e Pier Paolo Pasolini desenvolvem suas avaliações dos processos sociais em seus países.

Nesta pesquisa, estamos nos debruçando sobre livros de ensaios que foram produzidos em diversos momentos da atuação crítica dos escritores, de modo que é possível perceber como tanto textos iniciais como os mais maduros tiveram alcances maiores ou menores ao avaliarem socialmente o momento histórico em que se inserem.

É claro que o posicionamento político dos autores tem uma grande influência tanto no conteúdo quanto no alcance de determinado material. Conforme já foi dito aqui, Antonio Candido era socialista, anti-stalinista, e essa característica está presente em cada texto, curso ou livro a que ele se dedicou. Pier Paolo Pasolini era marxista e, mais do que isso, o era a partir de Gramsci, o que nos mostra o tamanho da influência exercida pelo segundo sobre o primeiro. Ainda que problemas tenham existido ao longo do caminho, o posicionamento político à esquerda, notável nos dois críticos, moldou a convicção que cada um tinha de sociedade, uma vez que o pensamento progressista sempre fez parte de seus cotidianos.

Nesse sentido, percebe-se que não se pode – ou não deveria ser possível – separar literatura e história, assim como literatura e política, pois, se fazer literatura é captar a realidade, e a realidade é política, tem-se aí uma relação necessária. Por isso, recorreremos a críticos e teóricos que, em seus estudos, demonstraram essa vinculação, de modo a direcionar nosso pensamento para o papel dos intelectuais em momentos de tensão que os impelem à atividade crítica.

Começaremos, é claro, com Marx. György Lukács foi responsável por grande parte da interpretação literária dos escritos marxianos e o volume *Marxismo e teoria da literatura* (2010) nos traz informações importantes para nossa proposta. Para o crítico, Marx e Engels defenderam que a literatura está no centro da história, pois aquela esfera ideológica não poderia ter se desenvolvido de maneira autônoma ou independente da luta de classes ou das forças de produção que se desenvolveram. Eles explicaram, ainda segundo Lukács, que arte e literatura não podem se confundir com propaganda política, são coisas diferentes, uma vez que a arte é

um reflexo da realidade objetiva. Ainda assim, isso não significa que a literatura não pode ser política – pelo contrário, o verdadeiro realismo deve nascer da realidade política e exprimi-la. Além disso, por saberem que a literatura tem um impacto profundo na consciência humana, Marx e Engels a utilizaram para evitar que a consciência proletária se tornasse burguesa (LUKÁCS, 2010). Em suma, o crítico afirma que a relação íntima entre a crítica literária e a atividade política é a base da crítica de Marx e Engels. Sobre a necessária distância a ser mantida entre a literatura realista e a propaganda política, o autor explica:

A literatura é, do ponto de vista imediato, a representação de homens singulares e de vivências singulares, que devem se referir às relações sociais da época somente em última instância, e tampouco devem revelar necessariamente uma conexão direta com o contraste entre burguesia e proletariado. (LUKÁCS, 2010, p. 74)

É nesse sentido que percebemos a complexidade da escrita literária, pois a concepção política do escritor deve ser deixada de lado de modo a revelar o verdadeiro movimento das forças sociais sem cair em uma obra panfletária, seja ela reacionária ou progressista.

Na crítica, por outro lado, as coisas funcionam de um modo diferente. Não é possível deixar de lado a convicção política em uma análise crítica, uma vez que interpretar obras literárias é interpretar a vida em sociedade, atividade que requer visão política para se consolidar. Não se pode separar o pensamento progressista do dia a dia, porque é dali que ele nasce. Antonio Candido e Pier Paolo Pasolini foram capazes de observar objetivamente as formas literárias e ali perceberam os movimentos sociais, manifestando-se de acordo com suas visões e posicionamentos políticos. Lembremos ainda que se, como disse Marx, o homem é a raiz de tudo, é ele o elemento essencial que transparece nas obras literárias verdadeiramente realistas e é a partir dele que a crítica se constrói: “A capacidade de atingir um tal conhecimento íntimo do homem é o triunfo do realismo na literatura”. (LUKÁCS, 2010, p. 81)

Essa problemática também está presente no artigo “Arte livre ou arte dirigida”, capítulo de *Marxismo e teoria da literatura* (LUKÁCS, 2010), em que o crítico afirma existirem, na primeira metade do século XX, duas visões sobre o relacionamento entre arte e política: a primeira defendia uma arte panfletária, ou seja, a arte teria a tarefa de se posicionar favorecendo um dos lados em uma disputa política; a segunda, por sua vez, defendia uma total independência entre arte e política. Lukács defende, então, uma terceira via: a da arte livre, que tem sua essência verdadeiramente conectada à realidade e que só pode ser realizada por autores que percebam e representem as transformações pelas quais a sociedade passa. Mais adiante, neste capítulo, veremos que as obras escolhidas por Candido e Pasolini para integrarem seus volumes

de crítica que abordaremos conseguimos, em sua maioria, captar essas mudanças sociais. A crítica verdadeira é importante por identificar aquelas obras que são meras mercadorias e não são capazes de exprimir as forças em contraste na sociedade. A respeito da importância dos momentos de crise para a representação, o autor afirma que “Não depende dos artistas que haja ou não haja crise no mundo. Mas depende deles saber utilizar essa crise de maneira fecunda para eles mesmos e para a arte”. (LUKÁCS, 2010, p. 284).

A defesa de uma arte que não seja panfletária, contudo, não pode se confundir com uma arte apartidária, visto que viver é um ato político e, portanto, pressupõe uma tomada de partido. Ainda assim, é preciso entender que não falamos aqui de partidos políticos como tradicionalmente se concebe, mas do partido humano. O humanismo aparece, então, como “partido” mais importante para a crítica militante e, conseqüentemente, para as críticas de Antonio Candido e de Pier Paolo Pasolini – humanistas até o fim –, que nos mostraram na prática como tomar, sempre e irrevogavelmente, o partido da humanidade.

No livro *A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács* (2013), Celso Frederico explica a visão da arte como práxis e esclarece que:

A arte verdadeira [...] promove uma ruptura na fetichização por conta de seu caráter humanizado: ao refletir de forma sensível o destino dos homens, o romancista, por exemplo, põe em evidência (sob a forma épica, cômica ou trágica) a condição humana às voltas com os fatores sociais que bloqueiam as possibilidades de desenvolvimento humano. E, ao fazer isso, o escritor *toma partido*, defendendo apaixonadamente a *humanitas* ameaçada pelas formas desumanizadoras de opressão. (FREDERICO, 2013, p. 91).

Perceber a arte como ferramenta que rompe a fetichização é um elemento primordial para a crítica de Candido e Pasolini, que se empenharam em mostrar para o leitor como isso ocorre funcionando como mediadores entre leitores e obras de arte. Desse modo, ainda que afirmemos que a posição política não corresponda ao tópico central dos escritos, ressaltamos que ela “triunfa” como o realismo e transparece nos ensaios exatamente por ser intrínseca ao modo de ver o mundo e a vida de cada crítico.

4.2 O papel do intelectual e do povo em momentos de alteração na ordem social

Antes de prosseguirmos, é importante retomar o problema central deste trabalho: como a concepção de história e de política dos autores está presente em seus textos críticos e qual é o papel do intelectual em contexto de capitalismo periférico. Neste tópico, a atenção se volta para momentos em que a ordem social foi alterada e que tiveram impacto na produção crítica de

Antonio Candido e Pier Paolo Pasolini; refletiremos, ainda, sobre o povo e seu papel nesse cenário.

Ambos os críticos foram capazes de identificar problemas nas heranças culturais de suas nações e tentaram superá-los em seus trabalhos, sempre reconhecendo limites sociais que se apresentavam; eles reconheceram, também, limites existentes em suas tradições culturais.

É necessário ter em mente que o povo tem um papel importante quando falamos em herança e tradição cultural. Para entender essa participação, cabe lembrar o que foi dito por Antonio Gramsci em seus estudos sobre o nacional-popular, conceito que percebe o povo como o maior representante da nação; para ele, a elite de uma nação não é – e não conseguiria jamais ser – capaz de representá-la, pois só o povo reuniria as características mais verdadeiras daquele grupo social.

Gramsci foi um grande historiador da política e da cultura italianas e o seu conceito de nacional-popular é o cerne de um projeto nacional progressista pelo qual o crítico lutou. De acordo com Cláudio Reis (2009), a discussão gramsciana sobre os intelectuais, nos *Cadernos do Cárcere*, é uma forma de entender a nação italiana, pois ali transparece bem a conexão entre a figura do intelectual e a vida nacional italiana, que se dá de uma maneira orgânica.

É interessante como Gramsci considera a nação e os intelectuais um par dialético, em uma unidade contraditória:

No âmbito dos movimentos político-culturais progressistas, os intelectuais deveriam, de fato, estabelecer suas relações com a complexa *vida nacional*. Afinal é dela que nasce o *intelectual nacional-popular*. Na relação entre intelectual/massa existe a pressuposição de uma superioridade “natural” do primeiro sobre o segundo. Já entre intelectual e *vida nacional* não, pois é somente a partir desta que aquele supera sua condição elitista e se transforma em “nacional-popular”. (REIS, 2009, pp. 29-30)

Essa proximidade entre o intelectual e a vida nacional é o que permite, para Gramsci, que eles se tornem um só, superando a elitização de sua classe de origem e possibilitando que seus trabalhos tenham como objetivo principal o avanço histórico da humanidade, destino que tem como item primordial a atuação voltada para as classes progressistas. Para o crítico, as categorias “nacional” e “popular” se associam por serem originalmente subalternas, noções que, para Reis (2009), contrariam as ideias conservadoras de Benedetto Croce, que não reconhecia a divisão da sociedade em classes e, conseqüentemente, contrapunha-se ao conceito e às necessidades das classes populares.

Para compreender verdadeiramente a vida nacional italiana, Gramsci se preocupou em estudar cuidadosamente seus acontecimentos históricos e, traçando paralelos entre passado e

presente, chegou ao seu projeto nacional que coloca o povo no centro, como elemento determinante (REIS, 2009).

Ao lado de seus estudos sobre o povo, o crítico dedicou-se à figura do intelectual do século XX, defendendo que todos são intelectuais por precisarem usar seus intelectos para atuar em sociedade, mas apenas alguns podem desempenhar na sociedade a função de intelectual, que se divide em quatro categorias: “o ‘orgânico’, o ‘tradicional’, o ‘cosmopolita’ e o *nacional-popular*” (REIS, 2009, p. 152). De acordo com Gramsci, o intelectual orgânico é aquele que desempenha funções organicamente vinculadas a uma determinada classe social, a exemplo do clero nos tempos feudais; os intelectuais tradicionais são aqueles que não têm sua existência vinculada a uma determinada classe social – como o clero no capitalismo; já o cosmopolita não identifica ou reconhece os problemas da vida nacional, vive um estranhamento constante, uma alienação real da sua própria realidade; o intelectual nacional-popular, por fim, corresponde à classe que permitiria à nação italiana assumir um caráter popular ao incorporar questões de classes subalternas em suas atividades, ou seja, são os intelectuais responsáveis por levar o país à verdadeira popularidade ao expressarem necessidades, ideias, contradições históricas e sociais do povo italiano.

Os intelectuais nacional-populares têm uma grande responsabilidade no projeto nacional gramsciano porque caberia a eles redirecionar os rumos da vida popular com o objetivo de libertá-la da opressão exercida pelas classes dirigentes. Para alcançar esse nível de integração, contudo, seria necessário organizar um movimento político-cultural amplo em torno do problema da opressão do povo, o que o crítico buscou em seu projeto, levando em conta que são as próprias classes populares que criam os elementos para sua emancipação econômica, política, cultural, e considerando o gênero humano como protagonista da história mundial.

Neste trabalho, defendemos que Antonio Candido e Pier Paolo Pasolini foram intelectuais nacional-populares, conforme conceituado por Gramsci, por nunca terem perdido de vista as responsabilidades que tinham com os povos de seus países.

Já comentamos algumas vezes neste trabalho a importância de Gramsci para Pasolini; além de creditar ao antecessor seu posicionamento marxista, um dos seus mais famosos poemas, *As cinzas de Gramsci*, trata sobre a relação intelectual que Pasolini tinha com Gramsci (ainda que este tenha falecido apenas quinze anos depois do nascimento daquele). Essa influência contribuiu, evidentemente, para que o mais jovem levasse muito a sério a sua relação com o povo italiano em todas as fases e frentes de sua atuação.

Antonio Candido, por sua vez, era um socialista empenhado e sempre teve uma conexão forte com o povo. Sua filha, Ana Luísa Escorel, comentou na Universidade de Brasília¹⁰² o interesse do pai sobre o caipira e sua atuação no sentido da democratização e interiorização do ensino. Escorel disse aos presentes que ele próprio era um caipira e se orgulhava disso – seu pai era filho da pequena oligarquia de Santa Rita de Cássia e foi naquela zona que Candido viveu até os 10 anos, em uma pequena cidade; sua mãe vinha de uma família requintada e, embora sem posses, com ligações fortes com a corte. Aos 10 anos, Antonio Candido mudou-se com a família para Paris, onde viveu por 1 ano, e depois voltou para Poços de Caldas. Em sua formação estão o caipira e o requintado, em uma unidade contraditória, de modo que a sua conexão com o interior era genuína. Nas palavras de Ana Luísa:

O presente mais bonito que ganhou na vida foi do Nhô Roque, um senhor que deixou de trabalhar, foi lá longe e voltou com um cacho de banana verde pra ele. Ele não era um aristocrata, por dentro não era uma pessoa da classe dominante. A visão não era de cima pra baixo, era horizontal. (ESCOREL, 2019)

O ensaio enquanto forma teve papel determinante na interação de Pier Paolo Pasolini e de Antonio Candido com as camadas populares; conforme já explicado neste trabalho, o tom e a liberdade que a forma permite são ferramentas importantíssimas quando se trata de aproximar o trabalho intelectual do povo. Ainda que se tratasse, no caso da maioria dos brasileiros e de grande parte dos camponeses italianos, de um povo analfabeto ou semianalfabeto, os críticos tinham consciência dos limites existentes e buscavam vencer essa barreira com o contato pessoal.

Nessa relação intelectual/povo, é preciso compreender o que significa ser um intelectual e como sua atuação contribui para a vida em sociedade especialmente no século XIX. Ao longo deste trabalho, já retomamos as reflexões de Edward Said sobre a intelectualidade: para ele, a condição do intelectual é solitária e o autor concorda com Gramsci quando este afirma que todos os homens são intelectuais, ainda que não desempenhem essa função em sociedade. Quanto aos que desempenham, o italiano os divide, de acordo com Said (2005), em intelectuais tradicionais, que seriam os professores, administradores, clérigos que fazem a mesma coisa ano após ano, e intelectuais orgânicos, que estariam ligados a empresas ou classes em busca de mais controle ou poder. Nesse contexto, Said explica que um publicitário dos dias atuais seria considerado, por Gramsci, um intelectual orgânico, por estar altamente envolvido na sociedade,

¹⁰² Fala de Ana Luísa Escorel na palestra “**Histórias em torno de um livro**”, Universidade de Brasília, em 05 de julho de 2019.

norteando suas escolhas, lutando para expandir mercados; já professores estariam sempre na mesma atividade, ano após ano, mantendo sua posição tradicional.

Além de Gramsci, Said (2005) retoma Julien Benda, que afirma que o maior problema dos intelectuais em seu tempo seria o fato de conceder sua autoridade moral à organização de paixões coletivas. Benda, que escreveu em 1927, ou seja, antes dos meios de comunicação em massa, já via como era importante para os governos ter intelectuais trabalhando como seus servidores; para ele, o intelectual deve estar sempre se opondo ao status quo, em uma posição sempre desconfortável.

É possível observar que os autores que se dedicaram a pensar o papel do intelectual costumam considerar que tais profissionais tendem a viver e a analisar momentos de tensão. Ora, voltamos à crítica literária, que já comentamos se tratar de uma atividade que, de acordo com Lukács, vincula-se à capacidade de perceber o destino nas formas – voltamos, portanto, a Candido e Pasolini, que defendemos terem merecido o destaque em suas análises de processos sociais e suas tensões (muitas vezes, mas não necessariamente, por meio da literatura). Vejamos, então, como acontece a vinculação entre intelectual, processo social e momentos de tensão.

Ainda na palestra proferida na Universidade de Brasília em 2019¹⁰³, Ana Luísa Escorel comentou os impactos que o Golpe Militar de 1964 e a queda do Partido dos Trabalhadores (PT), a partir de 2013, tiveram em Candido. De acordo com ela, seria impossível dimensionar o que esses momentos significaram para o pai, que nunca conseguiu se recuperar deles. Quando ocorreu o golpe que instaurou a ditadura militar no Brasil, ele, que era um socialista muito estrutural, viu os seus ideais serem atacados sistematicamente pela primeira vez. Naquele período, o professor foi muito engajado: abrigou muita gente que estava sendo perseguida, visitava os companheiros que estavam presos e sempre militou ativamente, chegando a transportar pessoas que estavam desesperadas pelo medo até pontos de apoio. Sua segurança foi o fato de trabalhar com literatura, uma área vista como inofensiva pelos perigosos. Ainda assim, foi muito atingido pelo golpe, de maneira semelhante a como foi atingido pelo que aconteceu com o país a partir do momento em que a ex-presidenta Dilma Rousseff foi retirada do poder. Escorel explicou que, quando o pai faleceu, a investida contra o PT e o Lula estava aparecendo; tendo sido um dos fundadores do Partido, aquele momento foi muito dolorido e

¹⁰³ Fala de Ana Luísa Escorel na palestra “**Histórias em torno de um livro**”, Universidade de Brasília, em 05 de julho de 2019.

ele não aguentou – foi a segunda vez, já com quase noventa e nove anos, que viu alguns dos seus ideais mais caros irem por água abaixo.

O clima, na ditadura, era de terror. Antonio Candido, sempre muito engajado, participava de todas as comissões partidárias que eram criadas, era muito disciplinado e se irritava por não ver nos alunos o mesmo empenho. Ana Luísa conta que, naquele contexto terrível, professores, alunos e funcionários se equipararam na universidade, mas os alunos só faziam barulho: na hora de realmente trabalhar, produzir textos e relatórios, tudo ficava por conta de Candido. Certa vez, sua esposa, Gilda Rocha de Mello e Souza, também professora universitária, soube que um de seus alunos era um informante: ela lhe disse com todas as letras que sabia da sua condição de informante e que continuaria dando sua aula, independentemente do que o rapaz fizesse com aquelas informações; ele saiu e nunca mais voltou. Tratava-se de um período muito perigoso em que era preciso lutar com as ferramentas que estivessem à disposição, mas eles nunca se entregaram.

Escorel lembrou que, em alguns momentos de resistência, Candido e Gilda abrigaram em sua casa pessoas que sentiam tanto medo que não tinham coragem nem de abrir a janela, pois a tortura era brutal e era preciso tomar cuidado. Estudantes, intelectuais e universitários, naquele tempo, entravam na luta armada e não tinham estrutura para isso, pois a missão e as obrigações do intelectual são outras. Para entender melhor a missão do intelectual que vivia aqueles tempos de crise, Ana Luísa comenta que, quando começou a lenta abertura democrática, foi realizada uma reunião na casa dos seus pais em que estavam muitos colegas que há tempos não compareciam, como o ex-presidente Fernando Henrique Cardoso, recém tornado do exílio. Na reunião, foi decidido que o único que poderia falar, se manifestar, era Antonio Candido, uma vez que o fato de ser da área da literatura tinha permitido que ele não tivesse sido perseguido. Por isso, como uma missão política, o crítico deu uma entrevista publicada nas páginas amarelas da revista *Veja*, que teve grande repercussão por representar, àquela altura, a voz dos intelectuais. A “proteção” de que usufruía pela literatura permitiu-lhe ser o único intelectual a escrever sobre tortura, por exemplo.

A atuação de intelectual e a profissão de professor ocorriam paralelas à atuação política: em 1940, contra o fascismo; entre 1964 e 1974, contra a ditadura militar, como vice-presidente e presidente da Adusp (Associação dos Docentes da Universidade de São Paulo), empenhado contra a perseguição ideológica... A sua vida foi, verdadeiramente, dialética ao aliar teoria e prática.

Outro momento definidor para Antonio Candido foi 1968, ano de intensas transformações em todo o mundo e, é claro, de muita mobilização no Brasil. Naquele contexto, a Rua Maria Antônia foi palco de intensos conflitos. Em “A Juventude como Princípio”, texto presente no livro *Um Mundo Coberto de Jovens* (2016), organizado por Benjamin Abdala Júnior, o organizador explica que os jovens dos anos 1960 tinham a juventude como princípio fundamental. No período que significou, no Brasil, o início de uma ditadura militar, o mundo foi marcado por jovens que se manifestavam contra as formas de opressão em busca de um novo cenário que permitisse “todas as formas coletivas de práxis social, do mundo material e suas implicações sociais, suas realizações culturais” (ABDALA JÚNIOR, 2016, p. 21).

Naquele contexto, veículos como o jornal *Amanhã* e a revista *Revisão* foram muito importantes para os movimentos, assim como o Tusp (Teatro dos Universitários de São Paulo). Abdala Júnior explica que a vida política dos universitários da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências da USP, então sediada na Rua Maria Antônia, não era feita só de movimentos contrários à ditadura, mas também tinha muitos grupos de estudos, debates que iam de sociologia e política a literatura e cinema, de modo que muitas atividades culturais se articulavam ao que ocorria na Maria Antônia.

Até os padrões educacionais foram contestados naquele período e a luta por um ensino crítico e participativo cresceu com alunos e professores juntos tentando mudar as estruturas educacionais. Ao mesmo tempo, foi um momento de repressão terrível, especialmente após o Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968; as torturas e os assassinatos como políticas de estado atingiram muitos estudantes, que eram encarados como “o principal centro de questionamento político do regime militar” (ABDALA JÚNIOR, 2016, p. 24). A educação foi, então, a principal ferramenta de combate, colocando, de acordo com Boris Schnaidermann, de um lado, o professor com um giz; do outro, metralhadoras.

Antonio Candido também tem um texto publicado no livro organizado por Benjamin Abdala Júnior, intitulado “O Mundo Coberto de Moços”; ali Candido se lembra do período que passou na Rua Maria Antônia como uma “espécie de eixo em torno no qual giraram as concepções de ensino e o relacionamento de alunos e professores, entre si e com a sociedade” (CANDIDO, 2016, p. 29). O autor explica que, nos anos 60, a faculdade participava mais ativamente dos problemas do momento e já era possível notar mudanças no corpo docente, que agora era composto por uma maioria de brasileiros (no lugar dos franceses) jovens e com vontade de mudança; a Maria Antônia era um dos centros da nova mentalidade e funcionava como um quartel-general no prédio da USP, nos bares e calçadas vizinhos.

Quando aconteceu o golpe de 64, a invasão da Maria Antônia pela polícia foi imediata; alunos e professores foram detidos ao passo que a intimidação e a repressão subiram até o seu ponto mais alto em 1968. Naquele ano, considerado o ano da juventude no século XX, os jovens eram o principal fator para a revolução e as transformações que se anunciavam (CANDIDO, 2016). Conforme já vimos no segundo capítulo deste trabalho, as mudanças foram até mesmo estéticas: Pier Paolo Pasolini comentou sobre os cabelos que, certa vez, foram símbolo de contestação política de jovens que militaram em 1968 e acabaram se tornando moda entre jovens burgueses e fascistas. Foi um momento de resistência contra autoridade, o elitismo, o paternalismo e o autoritarismo que resultou em conflitos entre pais e filhos, entre irmãos e entre aqueles cujas opiniões divergiam; um período de contestação do stalinismo, com dúvidas sendo levantadas sobre o marxismo oficial das internacionais, em que jovens franceses quase derrubaram o governo e serviram de inspiração para coetâneos do mundo todo. Infelizmente, no Brasil, a Maria Antônia caiu junto com a democracia no final de 1968.

Apesar do aparente fracasso, Candido (2016) explica que nem tudo foi em vão: ocorreu uma mudança total ao possibilitar questionamentos a respeito do ensino universitário, da relação entre aluno, professor e comunidade; além disso, a mentalidade de transformação alimentada naquele período possibilitou a radicalização dentro dos limites da classe média, abrindo espaço às mulheres, aos negros, aos homossexuais, ao questionamento de tabus:

Assim, os movimentos de 1968 foram o apogeu cheio de méritos e deméritos de um processo de revisão da cultura e do comportamento na universidade, a fim de situá-la no centro da grande aventura modernizadora que, nesta segunda metade do século, vem se processando sobretudo no terreno dos valores e da conduta em sociedade. Apesar das suas fraquezas e incoerências, a Maria Antônia foi (sejamos solenes neste instante) um marco histórico. (CANDIDO, 2016, p. 35).

As marcas que os momentos de golpe deixaram na vida e na produção crítica de Antonio Candido foram muitas. Paulo Franchetti, no seu texto “Antonio Candido e a consciência do atraso” (2018), explica que o golpe de 1964 foi responsável pela desilusão experimentada por Candido e sua geração em relação ao projeto de civilização que a burguesia ilustrada tinha para o país, revelado quando o grupo apoiou o golpe:

O que o golpe lhes teria mostrado de forma indubitável é que estava sendo traçado um caminho muito diferente para a modernização brasileira, que agora se revelava poderoso e capaz de se impor de modo brutal: o modelo de um país periférico, modernizado em função e dentro dos limites estabelecidos pelos países centrais. Ou seja, a modernidade que o país buscara ao longo da sua história terminava por ser uma modernidade relativa, exigida pelo capital internacional e por ele também controlada. (FRANCHETTI, 2018, pp. 329-330)

De acordo com Franchetti, observa-se uma mudança geral no tom que permeia as obras de Candido; nas obras anteriores à década de 1960, incluído *Formação da literatura brasileira* (que teve sua primeira publicação em 1959), havia um tom geral otimista a respeito da literatura brasileira e dos seus possíveis rumos; textos posteriores ao golpe, como “Literatura de dois gumes” e “A nova narrativa” deixam transparecer uma posição mais preocupada a respeito dos rumos da literatura e da cultura brasileiras e suas heranças coloniais impostas. Franchetti explica que, ao comparar as obras, é possível perceber que o olhar de Candido parece ter se desiludido e encara a exclusão das camadas populares da literatura brasileira como uma falha na base do sistema literário brasileiro. Apesar da afirmação de Franchetti, é importante nos lembrarmos de que textos como “Dialética da malandragem” (1970) e “De cortiço a cortiço” (1973) são ensaios escritos após o golpe e que demonstram consciência de que as camadas populares fizeram parte da literatura brasileira a partir do Romantismo, como veremos mais adiante neste trabalho, mas também é perceptível a preocupação a respeito do povo e do seu papel na construção de uma literatura brasileira fortemente influenciada pela elite.

É possível perceber como apesar de ter estado sempre envolvido nas transformações que a sociedade enfrentava e de ter precisado lidar com inúmeros momentos de tensão ao longo de sua carreira intelectual, momentos como o golpe militar de 1964 e, conforme informado por Ana Luísa Escorel, a queda de Dilma e a prisão de Lula impactaram muito a produção e a vida pessoal de Antonio Candido.

Na Itália, 1968 também foi um período conturbado que teve consequências para Pier Paolo Pasolini em seus trabalhos e em seu cotidiano. No texto “Profilo ideologico del Novecento”, escrito por Norberto Bobbio e parte do livro *Storia della letteratura italiana* (1987), consta que, após o fim da II Guerra Mundial, e principalmente entre os anos de 1948 e 1968, a Itália passou por um período de crescimento contínuo na economia e na política enquanto se consolidavam as instituições democráticas. A partir de 1968, teve início um processo difícil de transição de forças políticas que ocorreria até o final do século.

O ano de 1968 foi marcante para a nação italiana por vários motivos: no que tange ao movimento estudantil, por exemplo, houve assembleias e manifestações algumas vezes violentas que se posicionavam contrariamente às estruturas estáveis, o que correspondia a uma tentativa de ataque à democracia republicana. Em outros âmbitos, também foi possível notar a crescente intensidade: os movimentos operários passaram por um crescimento nunca antes visto; a direita reacionária começou a ganhar mais adeptos e grupos que tinham a intenção de subverter o regime republicano receberam ajuda de serviços secretos, perpetrando atos que

levaram a massacres como o da Piazza Fontana, em Milão, em dezembro de 1969¹⁰⁴. Além disso, em maio de 1968, ocorreram as controversas eleições políticas da 5ª legislatura, em que o Partido Socialista e o partido Social-Democrata fizeram sua disputa mais concorrida e receberam exatamente 14,4% dos votos cada um, em um empate questionável.

Sobre como Pier Paolo Pasolini viveu e interpretou os eventos de 1968, é interessante retomarmos o artigo “Pasolini e 68: O PCI aos jovens!” (2008), de Maria Betânia Amoroso. A autora explica que, para muitos, o poema “O PCI aos jovens!” é a prova mais explícita da oposição de Pasolini ao Movimento Estudantil que cresceu na Itália na década de 1960, mas que não é tão simples assim afirmar que o poeta se opunha a todas as ações realizadas pelo grupo. Amoroso recorre a artigos publicados pelo crítico na coluna *O caos*, do periódico *Tempo*, entre 1968 e 1970 para observar melhor a visão que Pasolini tinha das manifestações dos estudantes: em um texto, publicado em setembro de 1968, fala do Movimento Estudantil e da Resistência como experiências democráticas e revolucionárias, talvez as únicas do contexto italiano; em outro, de novembro, revela que tem sentimentos duais, que passam por aversão e amor por aqueles jovens.

Outro ponto importante trazido por Amoroso diz respeito às publicações do poema. Inicialmente, o material foi publicado em uma revista de menor circulação, *Nuovi argomenti*, com o subtítulo “Notas em verso para uma poesia em prosa seguidas por uma Apologia” e com notas de rodapé escritas pelo próprio poeta contendo razões que o levaram a escrever o material. A partir daí, outros jornais e revistas publicaram o poema, muitas vezes apenas trechos em que o poeta revelaria simpatizar com os policiais que confrontaram os estudantes, o que levou à indignação de Pasolini.

A repercussão negativa que o poema causou entre os intelectuais de esquerda acarretou ao poeta não apenas a interpretação equivocada de seus posicionamentos, mas também a dissolução de algumas amizades de longa data, o que nos mostra que maio de 1968 teve, na vida de Pier Paolo Pasolini, impactos relevantes. Sem nos determos com maior atenção ao poema ou à repercussão gerada, nos limitaremos a apontar que, de maneira semelhante ao que aconteceu com Antonio Candido, os eventos políticos da década de 1960 e, especialmente, do ano de 1968 foram marcantes para a vida e a atuação intelectual de Pasolini, que esteve sempre envolvido com as tensões e transformações do seu tempo.

¹⁰⁴ O atentado da Piazza Fontana foi uma ação terrorista na cidade de Milão. Um grupo explodiu a sede do Banco Nacional da Agricultura, o que levou a óbito dezessete pessoas e deixou outras oitenta e oito feridas.

4.3 *O discurso e a cidade*: a sociedade na literatura

Ao longo deste trabalho e, mais especificamente, neste capítulo, refletimos sobre a literatura enquanto instrumento de captação da realidade. Além disso, voltamos nossa atenção para o povo de que tanto falamos, ou seja, buscamos entender quem é esse povo, quais seriam as suas características e como os intelectuais em geral se relacionam com ele, trabalhando e produzindo em momentos definidores para a ordem social. Agora, a proposta é que vejamos de que maneira Antonio Candido e Pier Paolo Pasolini realizaram a avaliação social por meio da literatura, apresentando ao povo cenários e situações da vida em sociedade que aparecem nas obras literárias e dos quais o público muitas vezes não se dá conta – em outras palavras, como a crítica literária realiza a mediação entre obra e povo.

Sempre tendo em mente que o problema literário principal deste estudo é como a concepção dialética de história e de política dos críticos contribui para o desenvolvimento de uma crítica militante consciente da condição periférica e dos obstáculos por ela causados no Brasil e na Itália do século XX, começaremos observando essas questões no livro *O discurso e a cidade* (2010a), de Antonio Candido.

O volume divide-se em três partes: a primeira é homônima ao livro, a segunda intitula-se “Quatro esperas” e a terceira é “Fora do esquadro”; além disso, há dois apêndices contendo obras analisadas na terceira parte: *A Carta marítima*, de Antônio Pereira de Sousa Caldas, e *Louvação da tarde*, de Mário de Andrade. No prefácio, Candido explica que a seção inaugural do volume contém artigos que analisam a “redução estrutural” (CANDIDO, 2010a, p. 9), a qual corresponde ao processo em que a realidade externa se torna componente estrutural interno da narrativa ficcional. Essa percepção seria a chamada crítica integradora, na qual o crítico mostra aos leitores como o escritor é capaz de criar um mundo próprio, com suas próprias leis, que parte da realidade e a intensifica no trabalho artístico – é a tarefa de aproximar elementos estéticos e sociais de uma obra literária.

Um erro comum, cometido por muitos críticos, é se prender demais aos aspectos do mundo que identifica e dar pouca atenção ao texto; Candido propõe o contrário, isto é, que o foco da análise se mantenha no texto. Isso será bem observado em *O discurso e a cidade* como um todo - na parte 1, por exemplo, veremos que o crítico quase não retoma aspectos biográficos dos autores e não se prende às circunstâncias sociais, apesar de mencioná-las. É também na primeira seção que encontramos análises de livros de concepção realista por serem capazes, uns mais do que outros, de exprimir a realidade por meio de enredos que se desenvolvem em

sociedades existentes, mostrando uma realidade histórica que o leitor identifica. A primeira narrativa escolhida é *Memórias de um sargento de milícias*, de Manoel Antônio de Almeida, no famoso artigo “Dialética da malandragem”.

Candido inicia seu texto retomando críticas positivas do romance, para as quais a narrativa seria um romance de costumes ou revelaria um herói picaresco; para o autor, ambas as concepções são válidas, mas algumas ressalvas são feitas. Quanto ao tom picaresco, o crítico relembra que tais obras são, geralmente, narradas em primeira pessoa, recurso psicológico que objetiva criar uma sensação de inocência e doçura, enquanto a obra de Manoel Antônio de Almeida é narrada em terceira pessoa. Além disso, o protagonista Leonardinho é de origem humilde – característica comum aos heróis picarescos; contudo, não ocorre o acontecimento transformador da índole do protagonista: Leonardo já nasce malandro e não aprende nada com as vivências que possui. Quanto à linguagem, não há o uso de palavras baixas ou ofensivas, enquanto romances de pícaros são, geralmente, obscenos e cheios de palavrões.

Uma das alternativas apresentadas por Candido seria classificar as *Memórias de um sargento de milícias* como um romance malandro, de modo que Leonardo seria o “primeiro grande malandro” da história brasileira (CANDIDO, 2010a, p. 22). Desse modo, a narrativa se aproximaria de outras tradições literárias, pois o malandro encontra correspondências em muitos folclores, a exemplo do “trickster” de Giulio Cesare della Croce e seus contemporâneos – um tipo de personagem que combina a tolice e a esperteza em suas aventuras.

Sobre a possível categorização do romance como “documentário”, Candido esclarece que o romance realista é aquele que consegue transmitir uma visão da sociedade esteticamente traduzida; contudo, a saga de Leonardo estaria mais próxima de um livro que consegue fazer referências a uma sociedade a qual parece bastante real e coerente, de modo que poderia ser um retrato da sua época – o que não significa que de fato aquela sociedade está fielmente representada ali, pois não é traçado um panorama amplo. Quanto aos romances representativos e a possível inserção das *Memórias* nessa categoria, Candido nos apresenta o conceito de “dialética da ordem e da desordem”, que seria o princípio estrutural responsável pela representação das relações humanas na narrativa. Nesse sentido, pelas relações construídas entre os personagens, percebe-se:

- (1) a construção, na sociedade descrita pelo livro, de uma ordem comunicando-se com uma desordem que a cerca de todos os lados; (2) a sua correspondência profunda, muito mais que documentária, a certos aspectos assumidos pela relação entre a ordem e a desordem na sociedade brasileira da primeira metade do século XIX (CANDIDO, 2010a, p. 32).

Tal característica se constrói de acordo com um movimento pendular entre o hemisfério da ordem e o da desordem, dos quais Leonardo participa quase em um revezamento até o momento em que a ordem “vence”. Os conflitos de consciência, de acordo com Candido, não estão presentes no livro por não serem característicos da formação do povo brasileiro, o qual nunca cultivou obsessão com relação à necessidade da ordem e da boa conduta – sintoma de nossa formação.

É interessante perceber que Candido consegue retomar a obra sem precisar recorrer a resumos tradicionais; à medida que seu raciocínio se desenvolve, o crítico explora questões formais do romance e o conteúdo vai surgindo naturalmente. O leitor conhece – ou reconhece – Leonardinho e os outros personagens ao passo que Candido se refere aos romances picarescos, malandros, *tricksters*, documentários etc. Isso é possibilitado pela elevada consciência artística do crítico, que demonstra sensibilidade para identificar elementos históricos e sociológicos relevantes no romance sem precisar cair em análises que deixam de lado o elemento estético, uma vez que a própria postura crítica revela uma proximidade grande com a matéria tratada.

Neste trabalho, optamos por não esmiuçar o “Degradação do espaço”, que tem como objeto o romance *L'assomoir*, de Émile Zola, pois a mesma obra faz parte da análise empreendida por Candido mais adiante, no artigo sobre *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo. Por isso e em busca de um estudo mais direcionado, passaremos para o seguinte.

No artigo “O mundo provérbio”, encontramos uma análise do romance *I Malavoglia*, escrito pelo italiano Giovanni Verga. Ao fazer uma comparação com os romances produzidos na França naturalista, Candido ressalta que as localidades que se encontravam à margem da evolução capitalista e da cultura urbana – como o sul da Itália – tiveram uma expressiva produção regionalista cuja principal característica era a atemporalidade das narrativas, com uma fluidez lenta dos acontecimentos e do tempo, acarretando personagens que parecem sempre estagnados com o passar das gerações.

Nesse contexto se encaixa *I Malavoglia*, cujos acontecimentos circulares definem o ritmo da composição literária. Em uma aldeia sem local definido, temos acesso à casa da Nespereira e ao mar, três elementos que constituem todo o universo dos pescadores retratados no romance; a opressão, marcante na obra, é fruto tanto do meio físico quanto do social, e o tempo não é marcado por acontecimentos, mas pela mudança das estações e dos trabalhos que elas trazem: as gerações passam e os hábitos permanecem.

Em um pequeno resumo, Candido apresenta ao leitor os protagonistas, uma família de pescadores na Sicília, em Acci-Trezza, “da Nespereira” - La Casa del Nespolo. O chefe da

família compra a crédito tremoços para o filho Bastianazzo vender aos tripulantes de um navio que ancorou na região, mas o barco do rapaz afunda e a família perde seu membro mais forte, a mercadoria e, futuramente, a casa; a família começa, então, a desmoronar. Mais adiante, o mais jovem consegue recuperar a casa e o ciclo se reinicia.

Sobre a casa, diferentemente do que ocorre nos outros romances naturalistas como *O cortiço* e *L'assomoir*, em *I Malavoglia* ela não é uma marca de segregação, mas a expressão da própria família, é um sinônimo do grupo familiar. O mar, por sua vez, é o local de trabalho, não uma mera paisagem. Candido mostra como a casa, a aldeia e o mar se conectam, tendo o fator econômico como elemento principal: a família vive da pesca, a aldeia vive da pesca e o mar é o local da pesca. Para o crítico, esse elemento econômico tem importância estilística, “como gerador de modos de expressão e tratamento da narrativa” (CANDIDO, 2010a, p. 85); estrutural, “como coordenador dos diferentes espaços” (CANDIDO, 2010a, p. 85); e histórica, “pela modificação que imprime ao tratamento de um espaço privilegiado na literatura – o mar” (CANDIDO, 2010a, p. 85).

Aqui já é possível perceber a sensibilidade com a qual Antonio Candido identifica a redução estrutural na narrativa analisada: ainda que se trate de uma aldeia italiana, realidade distante da brasileira, o crítico se aproxima da matéria para identificar como elementos que poderiam ser vistos como paisagem ou mera descrição, na verdade, compõem intrinsecamente a narrativa, constituindo forma e conteúdo da obra. O fato de se tratar de pescadores influencia no discurso dos personagens, nos espaços que serão apresentados e na densidade histórico-social da narrativa, elementos que não passaram despercebidos pelo crítico.

É interessante, ainda, observar como Candido percebe que o meio físico é o primeiro elemento de opressão dos personagens, seguido pelo meio social, a aldeia, o que reforça a necessidade de um modo de vida inevitável, determinado, oprimido. Na aldeia, as vidas representadas são muito homogêneas: são realizadas sempre as mesmas atividades de trabalho e lazer, todos têm as mesmas crenças, conversam sobre os mesmos assuntos e vivem a mesma rotina; não há possibilidade de intimidade, pois trata-se de um universo em que tudo é coletivo.

Ainda que o nível econômico tenha grande importância na obra, Candido observa que o dinheiro quase não aparece:

A penúria transforma a relação monetária numa sorte de troca em espécie, como se a moeda fosse uma coisa, de validade restrita, que não se desprende do gesto ou do objeto que a originou, nem da finalidade imediata, da necessidade definida e limitada que a solicitou. O dinheiro que os Malavoglia obtêm e juntam a duras penas ainda parece sangrar do gesto que o obteve. Só quando escapa das suas mãos, para entrar nas do usurário ou do advogado, do médico ou do burocrata, readquire a sua natureza, dissolvendo-se no mundo

plurivalente e inominado da circulação. Antes disso, não era verdadeira pecúnia, mas sangue, suor, tensão dos músculos, guardando a marca viva da origem e valendo como instrumento limitado para recuperar a barca destroçada ou a casa perdida. (CANDIDO, 2010a, p. 88).

Em suma, a vida é precária e o dinheiro não se desprende dos sacrifícios realizados para obtê-lo, ou seja, não tem característica redentora. A moeda é, no romance, um lembrete constante da penúria vivida, das tentativas feitas para quebrar o ciclo e aliviar a opressão.

Indo adiante, gostaríamos de ressaltar a abordagem que Candido faz sobre a importância da questão linguística para a construção narrativa. O crítico retoma *L'assommoir*, de Émile Zola, para destacar a imensa revolução linguística que foi empreendida por seu autor ao empregar uma técnica estilística que possibilita a incorporação da linguagem falada, coloquial, à ficção, pois cria uma voz narrativa que não se diferencia muito da voz de cada personagem, apesar de representar a visão de um narrador em terceira pessoa. Tal inovação estética corresponde ao discurso indireto livre, modalidade muito importante para o pensamento literário de Pier Paolo Pasolini já mencionada neste trabalho.

Nesse sentido, Candido defende que Zola certamente exerceu alguma influência sobre Verga, visto que o último cria uma linguagem artificial que aparenta ser totalmente natural ao leitor. A diferença entre os textos de cada autor estaria no idioma utilizado, pois Zola claramente tinha à sua disposição uma língua desenvolvida, trabalhada pelo tempo e pelos falantes em evolução; já Verga, em uma Itália do século XIX, recém unificada, tinha acesso a um italiano literário, cheio de pompa e convencionalismos, e a um italiano falado, coloquial e simples, não-literário. Além disso, estava em voga o *verismo* na Itália, movimento literário correspondente ao Naturalismo; isso é problemático pois Verga deveria utilizar o italiano literário toscano, língua da unificação, para representar a fala de pescadores e homens humildes que se comunicavam em dialeto siciliano. A solução encontrada foi a seguinte: “O seu narrador, como o do *Assommoir*, adota um ângulo linguístico que estiliza o do personagem inculto, não para usá-lo nos momentos de discurso direto, e sim em toda a continuidade da narrativa” (CANDIDO, 2010a, p. 93).

É por meio do discurso indireto livre que se dá a verdadeira correspondência entre elemento linguístico e elemento social no mundo fechado criado pela obra literária. Candido esclarece que, assim, é criada uma posição particular para que se dê a representação desse mundo por aproximar narrador e personagens por meio de uma intimidade propiciada pelo recurso estilístico, possibilitando uma maior homogeneidade à narrativa:

[...] o estilo indireto simples já é um compromisso entre o narrador e o personagem, de modo a resultar uma voz narrativa complexa na sua força

homogeneizadora, onde sentimos a linguagem do homem culto se combinar à do homem rústico, na síntese convencional do escritor. (CANDIDO, 2010a, p. 96)

Além dos pontos já destacados, é possível perceber, no referido artigo, o caráter artístico da crítica, que, embora aborde temas e elementos técnicos, envolve o leitor nas particularidades de uma obra literária tão relevante para a literatura mundial e incentiva a leitura desse clássico italiano que não costuma estar nas prateleiras do público brasileiro e poderia passar despercebido para nós.

O artigo “Degradação do Espaço”, sobre o livro *L’assomoir* (1877), de Èmile Zola, ao qual escolhemos não nos deter, apresenta uma análise da obra levando em conta que se passa, em sua maioria, em um bairro operário de Paris, com breves cenários externos apenas para confirmar a segregação social evidenciada em toda a narrativa: instituições civis (em que um casamento de operários é mais curto do que o dos burgueses), conflitos de religião e em outras áreas da cidade, deixando claro que o pobre não faz parte do mundo da arte e da cultura. Para Candido, é a expressão da alienação humana em um mundo que não permite a humanização para o pobre. Fizemos este breve resumo apenas para demonstrar que “De cortiço a cortiço” não é a única vez em que a obra de Zola aparece nos estudos de Antonio Candido e que *L’assomoir* é percebido pelo crítico como uma obra muito importante para a compreensão de outras narrativas naturalistas em todo o mundo.

Voltando, então, para o artigo “De cortiço a cortiço”, nota-se que, inicialmente, o crítico comenta sobre a proximidade que pode ser identificada entre *O cortiço* e *L’assommoir*. O que se depreende é que as relações e influências entre obras de temáticas e períodos de produção tão próximos são muitas, mas que cada obra literária corresponde a um mundo em si e é preciso encontrar as razões para isso. Assim, “De cortiço a cortiço” se propõe a refletir sobre tal filiação entre textos em um período no qual era moda afirmar que uma obra literária é constituída por outras que a precederam, o que é válido em alguma medida quando se pensa na noção de sistema.

Sabemos, por Candido, que o Naturalismo prega uma representação absolutamente original por partir da experiência imediata em um enunciado criativo, o que leva a duas interpretações dessa estética: a primeira não reconhece grande trabalho criativo e encara a obra literária como uma duplicata da realidade; a segunda percebe a obra como um objeto totalmente desvinculado da realidade e é mais favorável à análise por reconhecer que há criatividade. Entretanto, a melhor opção seria identificar na obra o mundo material, percebê-lo como parte da fórmula usada para a criação de um mundo novo.

Sobre os pontos de proximidade entre *L'assomoir* e *O cortiço*, o crítico observa que ambos partem da mesma ideia, o trabalhador pobre no cortiço, com outros motivos e detalhes semelhantes, por exemplo: as lavadeiras no dia a dia, cumprindo suas atividades e brigando, e o policial no cortiço como caricatura da lei. Apesar disso, Candido afirma que Aluísio de Azevedo se apropriou da ideia de abordar descritivamente a vida dos trabalhadores pobres tendo um cortiço como cenário, mas teve a preocupação de interpretar a realidade local que o cercava: “Texto primeiro na medida que filtra o meio; texto segundo na medida em que vê o meio com lentes tomadas de empréstimo, *O cortiço* é um romance bem realizado e se destaca na sua obra, geralmente medíocre, pelo encontro feliz dos dois procedimentos” (CANDIDO, 2010a, p. 109). Desse modo, foi capaz de ir além daquilo que Zola escreveu por concentrar em uma só obra várias questões que o autor francês deixou dissolvidas em seus vários livros.

No artigo “Adequação nacional e originalidade crítica”, presente no livro *Sequências brasileiras* (1999), Roberto Schwarz comenta a análise feita por Candido em “De cortiço a cortiço” destacando a importância de uma crítica capaz de aliar a reflexão histórico-social à análise estética, algo bastante incomum na década 1970 quando o estruturalismo estava em voga. Para ele, o artigo do colega mostra que existem temas em comum entre a narrativa brasileira e a francesa, mas reconhece que a composição se dá de maneira diversa por questões externas diversas, como o local e o contexto abordados. Dessa maneira, as diferenças necessárias não fazem de *O cortiço* uma versão simplória ou fraca de *L'assomoir*, apenas diferente por fazer outras conexões com a realidade.

A abordagem de Schwarz também é relevante por perceber que o Naturalismo, de um modo geral, tem a intenção de ser muito objetivo e ir além de mediações, mas isso não acontece: a realidade encontra um jeito de se fazer presente até mesmo em uma obra naturalista e Candido, ao revelar ao leitor o problema da filiação de textos, mostra também questões internacionais de hegemonia, desigualdade, subdesenvolvimento e, é claro, o problema da originalidade.

Outro aspecto de grande importância está no fato de Aluísio de Azevedo estabelecer como eixo de seu romance a exploração da força de trabalho na figura de um senhorio que cobra aluguéis exorbitantes, questão que é apenas esboçada em *L'assomoir*. Em *O cortiço*, é possível fazer uma associação mais direta entre as condições de vida do trabalhador e o explorador econômico. O capitalista, na França, já estava longe do trabalhador, mas o processo econômico brasileiro ainda não tinha se desenvolvido como o francês e essa proximidade é vista no livro. João Romão é o explorador português que ascende socialmente e é o seu projeto econômico que determina a história dos trabalhadores do cortiço.

Observa-se, n' *O cortiço*, um contexto de exploração econômica e uma representação do mundo do trabalho que exige a presença de algumas mediações “[...] que modificam a relação entre ficção e realidade, porque, como ficou dito, os fatos narrados tendem a ganhar um segundo sentido, de cunho alegórico” (CANDIDO, 2010a, p. 131). Nesse sentido, o cortiço seria uma alegoria para a representação do Brasil, fato que leva o crítico a retomar um dito que se popularizou no país entre o final do século XVIII e o início do século XIX: “Para português, negro e burro, três pês: pão para comer, pano para vestir, pau para trabalhar” (CANDIDO, 2010a, p. 111). A partir daí, o estudo sempre voltará ao dito popular e mostrará como a sociedade pode ser encontrada em ambos, romance e fala cotidiana – é a redução estrutural, na prática, novamente. Para Schwarz (1999), a aproximação entre a narrativa de Azevedo e o “dito dos P’s” revela que a noção de trabalho, na obra e na sociedade dos séculos XVIII e XIX, é pejorativa; Candido alcança essa percepção ao se afastar do livro para identificar um elemento que é constituinte básico da obra: o problema do trabalho.

Analisando o dito, o crítico chega à animalização ao explicar que o pão é, geralmente, alimento do homem, mas também do animal, aproximando os dois; o pano, significando vestimenta, também animaliza o homem sem inteligência ao aproximá-lo do burro; o pau, por fim, simboliza a violência que estaria reservada ao negro e ao português. No fim das contas, ocorre um nivelamento entre homem e animal, de modo que não seja possível distingui-los. Assim, Candido explica que a existência do brasileiro livre, naquele tempo, é uma ilusão, visto que o trabalho, ainda que “livre” (ou, ao menos, não escravizado), nivela por baixo rumo à animalização.

Outro traço de exploração está na acumulação de riqueza individual, na luta entre raças e nacionalidades em que o estrangeiro explora o local, aumentando – ou ao menos mantendo – a injustiça social. É interessante observar como a exploração evidenciada em *L’assomoir* é aquela do capital e de seus meios, enquanto, no Brasil, é retrato da servidão. Nas palavras do crítico: “Alúcio foi, salvo engano meu, o primeiro dos nossos romancistas a descrever minuciosamente o mecanismo de formação da riqueza individual” (CANDIDO, 2010a, p. 113).

Tanto no processo de exploração quanto na acumulação de riqueza, a natureza aparece como elemento determinante. Antonio Candido monta um esquema para demonstrar como isso acontece: “1) português que chega e vence o meio; 2) português que chega e é vencido pelo meio; 3) brasileiro explorado e adaptado ao meio” (CANDIDO, 2010a, p. 112). O português do dito popular está presente na narrativa nas figuras de Miranda, João Romão, Jerônimo; o negro está em Firmo, Rita Baiana, Bertoleza; quanto ao burro, ou ao animal: “a redução biológica do

Naturalismo vê todos, brancos e negros, como animais” (CANDIDO, 2010a, p. 116). Para o crítico, há, em nível mais profundo, a seguinte divisão: 1) explorador capitalista; 2) trabalhador reduzido a escravo; 3) o homem alienado, animalizado.

Entre todos os elementos percebidos por Candido, a leitura do artigo deixa clara a relevância da relação entre meio e raça em *O cortiço*; fica evidente que, naquele cenário retratado e na sociedade da época, o branco era equivalente ao europeu, enquanto os brasileiros eram os mestiços ou negros. Em meio à luta de raças e nacionalidades, o crítico aponta que a necessidade de autodefinição nacional diferencia Aluísio de Azevedo de Èmile Zola, ainda que a obra do primeiro se inspire, em alguns aspectos, no segundo.

A respeito do método crítico de Antonio Candido, Roberto Schwarz observa que:

[...] o golpe de vista para o parentesco histórico entre estruturas díspares é talvez a faculdade-mestra da crítica materialista, para a qual a literatura trabalha com matérias e configurações engendradas fora de seu terreno (em última análise), matérias e configurações que lhe emprestam a substância e qualificam o dinamismo. (SCHWARZ, 1999, p. 28)

O comentário de Schwarz evidencia sua percepção de que um bom crítico materialista precisa ter conhecimento não apenas de literatura, mas de outras correntes, pensamentos, teorias que estão no mundo e que são identificáveis nas obras. O exercício de aproximar questões que parecem não se vincular é a maior expressão disso e ocorre muito na obra de Candido em geral, como observamos em *De cortiço a cortiço* com a análise social do trabalho e da exploração; acontece, ainda, em grande parte das resenhas que compõem *Descrizioni de descrizioni*, livro de Pier Paolo Pasolini que analisaremos ainda neste capítulo e no qual o autor parte de um cenário aparentemente desvinculado da obra em foco para depois conectá-los, levando a obra até o texto, ou partindo da obra para abordar uma questão muito maior, de cunho político, social ou ambos, vinculando-a à literatura.

É interessante, ainda, observar que a sociedade não é descrita ou contextualizada no artigo, mas aparece ali por meio de um dito que expõe uma das suas contradições mais centrais e inerentes - o problema de classe. Para Schwarz (1999), esse é o grande diferencial da crítica de Candido, revelando que a sociedade não desempenha só um papel de enquadramento na literatura, mas é força interna e motriz da obra literária. Além disso, ele chama muita atenção para o fato de que é importante observar os empréstimos formais entre obras filiadas, mas é preciso ter em mente que as diferenças das sociedades pesam muito; por esse motivo, o autor explica que é essencial analisar a forma, visto que, no Brasil, a reflexão crítica sobre a sociedade é pequena e o debate ainda pode render muito se comparado ao ensaísmo de esquerda europeu, que teve seu auge nas análises de radicalizações no campo da arte e da política, de acordo com

as ideias de Marx sobre luta de classes. Aqui, por não haver a mesma base europeia, Candido foi pioneiro ao considerar história, sociologia e psicologia em suas análises formais (SCHWARZ, 1999).

Na segunda parte de *O discurso e a cidade*, são analisados romances de realidade transfigurada, em cuja atmosfera transparece um certo misticismo. Realizar uma crítica dialética e buscar a redução estrutural nesse tipo de narrativa não é tarefa simples, mas Antonio Candido consegue mostrar o sentimento de vida real que há na irrealidade daqueles textos selecionados, que se aproximam das leis da fantasia, e que o mais importante em uma obra mais fantasiosa é haver uma organização coerente para poder convencer os leitores, evidenciando conexões que se dão livremente e trazem uma impressão de verdade.

O título da segunda parte é “Quatro esperas”, um grande ensaio dividido em quatro capítulos, cada um analisando um texto do século XX que se une ao outro pela expectativa de perigo ou de catástrofe iminente, ainda que não apresentem consciência social e se estruturam fora da realidade documentária. Cada obra selecionada por Candido traz um mundo próprio, regido por leis que não são aquelas do mundo real, mas são eficazes do ponto de vista literário por comunicarem o sentimento da vida.

“Na cidade” engloba o poema *À espera dos bárbaros*, de Constantino Cavafis, poema escrito no início do século XX e, de acordo com Antonio Candido, um texto seco, sem emoção ou ênfase. O poema se passa “em algum lugar do mundo helenístico” (CANDIDO, 2010a, p. 136), e faz referências às culturas grega e romana, movimento histórico considerado mais frequente nos poemas de Cavafis. O crítico explica que a “aspiração à catástrofe” remete ao dilaceramento das civilizações e das consciências que pode ter origem no Romantismo, naquele período de exaltação do sofrimento, da personalidade dividida e da certeza de que não apenas indivíduos morrem, mas civilizações inteiras desaparecem. Em suma, o poeta se concentra na falta de perspectiva que podem viver países após uma fase de esplendor.

Candido retoma outros poemas do autor para mostrar como há a tendência a narrar situações históricas, mas destaca que em “À espera dos bárbaros” não há esse tipo de referência, pinta uma situação genérica em que uma pressão interna é gerada pelo “cansaço” e “descrença” (CANDIDO, 2010a, p. 137) de uma sociedade que amadureceu demais e vê na destruição uma alternativa. Segundo o crítico, são identificáveis três níveis na poesia histórica de Cavafis: “[...] o das forças inominadas atuando num espaço não identificado [...]; o das forças destruidoras atuando no espaço de civilizações mais ou menos definidas, como em ‘À espera dos bárbaros’; e o caso da catástrofe historicamente identificada” (CANDIDO, 2012a, p.

138). O que ele identifica em “À espera dos bárbaros” é um Estado rico, em que existem hierarquia, luxo, a figura de um imperador e um Senado em oposição a invasores primitivos, ignorantes. Mesmo assim, a espera resulta inútil e o foco está no paradoxo: a ruína era a esperança de uma sociedade desgastada. O poema é a “introdução ao mundo das esperas angustiadas” (CANDIDO, 2010a, pp. 139-140), tão presentes no mundo contemporâneo.

Ainda que afirme se tratar de um texto seco e sem emoção, Candido percebe uma conexão com o sentimento romântico de catástrofe, de exaltação do sofrimento, de perda e morte; ele é capaz de identificar esses elementos em um texto que poderia parecer até mesmo pouco literário para um leitor desavisado. A estética, propositalmente seca, ganha mais emoção e caracteres artísticos na crítica, proporcionados pela abordagem do autor. Outro item perceptível na análise de Antonio Candido é a relação próxima entre crítica e sociedade, também presente à medida que o leitor percebe conexões que antes não conseguiria identificar sem mediação. Evidencia-se, assim, o que discutimos até aqui sobre o papel do intelectual e da crítica passar, em sua raiz, pelo vínculo com o povo.

Já dissemos que se trata de uma obra permeada por irrealidade e misticismo, como todas que compõem “Quatro esperas”. O fato de não haver, nesse poema, referências a situações históricas tornaria difícil perceber a conexão com a realidade, mas é interessante como a crítica de Candido, por meio do seu elevado olhar analítico, localiza e relaciona os elementos do poema e os vincula a situações gerais das sociedades com suas estruturas de poder e governo, que aproximam o poema do mundo social, da realidade.

Na segunda parte do ensaio, “Na muralha”, a atenção se volta para o conto *A construção da muralha da China*, de Franz Kafka, uma narrativa diferente por ser composta de fragmentos sobre a construção da muralha deixados pelo autor, apenas alguns deles publicados e que vêm, ao longo do tempo, sendo reorganizados e publicados de maneiras diversas. Por esse motivo, Candido explica que parte das sequências que abordam a construção da muralha e a mensagem do imperador, com duas edições de referência: *La Colonie Penitenciaire*, Paris, Egloff, 1945, tradução de Jean Starobinsk; e *The Great Wall of China*, New York, Schocken Books, 1946, tradução de Willa e Edwin Muir. Por não se tratar de uma obra literária fechada, com uma sequência única, a narrativa se desenvolve ao redor do tema, com alguns desvios; são pedaços de um relato incompleto e fragmentário, como é característico da obra de Kafka.

Sobre o conteúdo, de modo resumido, observa-se que o narrador participou da construção da muralha e fornece informações sobre o trabalho, o método, os motivos para o projeto, os trabalhadores, os responsáveis pela obra, as questões políticas envolvidas... A

construção, ele explica, tinha o objetivo de proteger o país contra as invasões de nômades bárbaros; no entanto, essa função não poderia ser alcançada pois o método empregado era contraditório: os trabalhos deveriam ser iniciados a partir de dois pontos um a sudeste e um a sudoeste, de modo que os dois trechos se encontrassem no Norte, formando um ângulo. Cada pedaço de 500 metros deveria ser construído por vez, encontrando-se no centro.

O problema maior está no fato de que os trabalhadores não tinham ânimo para continuar o projeto, de modo que eram enviados a outra localidade, com uma mudança de cenário, festas e recompensas, com o objetivo de animá-los novamente. Como consequência, largos pedaços livres ficavam entre os trechos construídos, de modo que os invasores poderiam contornar e a vulnerabilidade territorial permaneceria, fato que levanta a possibilidade de ser proposital a natureza fragmentária da construção.

Para Candido, a contradição existente entre o objetivo do projeto e a função que realmente seria desempenhada mostra ao leitor a necessidade de aceitar a ideia do fragmento como forma de conceber a natureza humana por evidenciar a sua debilidade, a falta de sentido da vida.

Por outro ângulo, o crítico explica que a decisão da construção se deu por parte de instâncias supremas chamadas de “Alto Comando”, um poder impessoal, desconhecido; a ameaça dos nômades parece ter sido um pretexto, pois esse poder sabia que a Muralha não seria efetiva para a defesa do povo e do território. Assim, a construção seria um meio de fazer a vida passar para os homens ao passo que colaborava para a manutenção da intangibilidade daquele poder.

O tempo é suprimido na narrativa e outras características também contribuem para aquela intangibilidade: os governantes têm identidades imprecisas; o imperador está totalmente afastado do povo, as mensagens nunca chegam e ele não consegue efetivamente direcionar os trabalhos – a vida ocorre no âmbito cotidiano, na aldeia, na construção, completamente alheia ao alcance do imperador. A questão da espera se dá pois os homens esperam por uma invasão que nunca vai acontecer, e “o seu destino é regido por essa espera inevitável” (CANDIDO, 2010a, p. 145). De um modo alegórico, a China da obra de Kafka se funde à sociedade geral em uma narrativa que é fragmentária não só pelo isolamento dos textos, mas por ser construída por pedaços, trechos, descrevendo o absurdo da modernidade.

Aqui já é mais evidente a proximidade com a realidade, pois se trata de um monumento real, de um país real, ou seja, há uma localidade determinada. Por isso, é mais acessível ao leitor a percepção histórica. Contudo, a densidade histórico-social da crítica não está apenas na

possibilidade de localizar geograficamente os acontecimentos, mas em captar como a realidade está presente na narrativa além das referências espaciais e como a vida em sociedade pode ser entendida como constituinte formal da narrativa. Ao constatar a natureza fragmentária do texto, característica de Kafka, Candido também demonstra como a vida humana é fragmentária, contraditória e, muitas vezes, sem sentido. Essa percepção é o triunfo da crítica dialética, é quando o crítico desempenha seu papel com a sociedade e a crítica se torna parte dela.

Na terceira parte, a mais longa, é analisado *O deserto dos Tártaros*, de Dino Buzzati. Em “Na fortaleza”, Antonio Candido apresenta o livro como representante dos “romances do desencanto”, um tipo de narrativa que mostra ao leitor como a vida é permeada por frustrações e como mesmo uma vida de privações pode levar à plenitude.

O enredo de *O deserto dos Tártaros* é protagonizado por Giovanni Drogo, um jovem oficial do exército que é enviado para servir na Fortezza Bastiani, um lugar misterioso, ao qual se vai a pedido (pois o tempo de serviço é contado em dobro) e que ninguém parece saber onde fica, uma guarnição de fronteira com um imenso deserto que se acreditava separar aquela nação dos povos bárbaros. Drogo, após encontrar o local, aceita ficar ali por pouco tempo, mas acaba sendo engolido pelos hábitos e pela rotina do forte, que o envolve em sua atmosfera misteriosa e acaba por criar nele uma nova personalidade. A espera é marcante pois, ao longo de toda a narrativa, os militares vivem à espera da invasão dos bárbaros, o momento de confronto que faria todos aqueles anos valerem a pena e traria a eles a glória eterna. A presença da solidão é forte e o vazio representado é análogo àquele experimentado pelos indivíduos na sociedade moderna.

Por tudo isso, Antonio Candido defende que a Fortaleza é menos um lugar, ou parte da categoria espacial, do que um estado de espírito (CANDIDO, 2010a), fato que justificaria, por exemplo, as referências espaciais e temporais imprecisas e escassas fornecidas pelo narrador onisciente, cujas observações contribuem para a representação da solidão no romance ao conceder ao leitor o acesso aos sonhos, pensamentos e sentimentos do protagonista.

O romance, de acordo com o crítico, é dividido em quatro partes, a saber: 1) incorporação à Fortaleza; 2) primeiro jogo da esperança e da morte; 3) tentativa de desincorporação; e 4) segundo jogo da esperança e morte. É importante destacar que essas divisões e nomenclaturas foram criadas por Candido e não estão expressas na obra original. Com uma linguagem econômica e severa, o romance se desenrola com uma atmosfera de pessimismo e melancolia, além da seriedade necessária para compor um protagonista duro, consumido pelo tempo na Fortaleza.

Na primeira etapa, que abrange o período de incorporação de Giovanni Drogo à Fortaleza, percebemos as estranhezas de um local desconhecido por todos e do qual o protagonista tem apenas uma vaga ideia da localização. O jovem oficial ficaria perdido se não encontrasse, no caminho, o capitão Ortiz, colega que se dirigia ao forte após um período na cidade. A chegada é marcada pelo espanto, principalmente quando Drogo se dá conta de que fora enviado compulsoriamente a um local aonde se ia a pedido e decide pedir transferência. Temendo gerar uma imagem negativa, ele acaba concordando em ficar 4 meses e depois, com uma dispensa médica, retornar à cidade, mas, nesse período, é contaminado pela atmosfera mística e pelo fascínio que afeta os outros militares e acaba decidindo permanecer ali por dois anos.

Naquele contexto de imutabilidade geral, em que os anos passam e nenhuma mudança verdadeira se dá, o Forte é uma alegoria da vida como modo de vida e de existência. Torna-se evidente o papel da rotina, dos hábitos na vida dos militares da guarnição, uma vez que é ela que organiza e dita o ritmo da existência deles: “Ela é a ‘obra-prima insana’ criada pelo ‘formalismo militar’” (CANDIDO, 2010a, p. 150), que paralisa o ser e contrasta com a situação ideal de aventura na batalha, na guerra. Como consequência, aqueles indivíduos vivem um eterno presente, com dias sempre iguais e esperando ansiosamente pelo futuro.

A segunda etapa, chamada por Candido de “O primeiro jogo da esperança e da morte”, ocorre após aqueles dois primeiros anos e conhecemos um Giovanni Drogo que já internalizou o tempo, a rotina e o lazer do Forte, mantendo o foco na expectativa da batalha. A maior diferença está no surgimento de um elemento que até então não tinha aparecido: a morte, que aparece na figura do soldado Lazzari, um colega que, pensando ter visto seu cavalo vagando fora da fortaleza, vai buscá-lo e, ao retornar, não sabe a senha de acesso à guarnição. Evidenciando o respeito excessivo ao regulamento entre aqueles militares, Lazzari acaba sendo morto pelo colega que estava de sentinela.

Naquele contexto, pontos minúsculos aparecem no horizonte, trazendo consigo a expectativa de batalha, mas um mensageiro do Estado-Maior se apresenta e avisa se tratar de uma tropa encarregada de demarcar a fronteira. O comando do Forte, por sua vez, também envia um destacamento comandado pelo capitão Monti para demarcar a fronteira à crista dos morros. Angustina, oficial coetâneo de Drogo, comete um erro e utiliza botas de montaria, de modo que seu esforço é muito maior do que o de seus colegas. Quase chegando ao alto do morro, os militares do Forte percebem que os estrangeiros alcançaram primeiro o topo e decidem acampar onde estavam, pois o frio e a neve se intensificavam. Angustina e Monti põem-se a jogar cartas

para fingir firmeza, mas Monti termina se abrigando com os soldados enquanto Angustina morre de frio. Abalado, Drogo decide pedir transferência.

Os eventos que levaram às mortes de Lazzari e Angustina levantam, pela primeira vez na narrativa, reflexão sobre a morte sonhada e a morte real. Enquanto aqueles oficiais aguardavam o momento da batalha para alcançarem a glória sonhada, acabam sofrendo mortes obscuras e acidentais, bem diferentes da expectativa inicial. Morte sonhada x morte real.

A “tentativa de desincorporação”, terceira seção do romance de acordo com a divisão de Candido, explora os fracassos individuais de Giovanni Drogo. Em uma viagem à cidade, o oficial reencontra uma antiga namorada, Maria Vescovi, com quem tem uma conversa tediosa, cheia de hesitação; por fim, ela decide ir embora. Em um encontro com o general, no qual Drogo planeja conseguir sua transferência, as coisas também não vão bem e o jovem descobre que, por uma mudança no regulamento, o seu pedido de remoção deveria ter sido feito antes, mas ele não tinha essa informação; portanto, seu pedido é negado e ele retorna ao Forte também por sentir que não pertence mais à vida na cidade: sua ex-namorada seguiu em frente, a mãe passara a ter outros compromissos e hábitos, e os amigos seguiram outras vidas.

A última seção, que revela o “segundo jogo da esperança e da morte”, é marcada por largos intervalos que separam os episódios. Muitos anos se passam, quase trinta, e o tempo passa mais rápido ou mais devagar de acordo com o ritmo de cada capítulo, trazendo à tona novas situações em que o leitor percebe as relações entre esperança e morte. Metade da guarnição deixa o forte Bastiani, restando apenas os mais antigos e esperançosos. Um deles, o tenente Simeoni, identifica, com o auxílio de luneta, movimentos de luz ao longe, e ele e Drogo se enchem de esperança novamente. Apesar disso, as luzes são referentes aos trabalhos de construção de uma estrada que demora quinze anos para se concluir.

Drogo se torna capitão e, voltando de uma visita à cidade (que agora lhe é estranha sem a presença da mãe, morta, e dos irmãos e amigos que se mudaram), vê o jovem tenente Moro, que o chama, procurando a Fortaleza, como ocorrera no início com Ortiz e Drogo. Esse encontro marca passagem do tempo e das gerações, evidenciando a imutabilidade da vida.

Após mais dez anos, Drogo, agora major subcomandante, com 54 anos, está doente e acamado. Finalmente, batalhões inimigos surgem na estrada, mas o militar está velho e inútil; para desocupar seu quarto e ceder lugar aos jovens dos reforços, Drogo é enviado à cidade de carruagem e resolve dormir numa hospedaria. Ali, sozinho, o oficial sente a morte chegando, amargurado, e percebe “que a morte era a grande aventura esperada” (CANDIDO, 2010a, p. 157), aparentemente insignificante por não ser gloriosa conforme imaginado. Ele se dá conta

de que aquela batalha solitária era mais nobre do que as outras. É o final daquele jogo: “E o Tempo, que pareceu perdido durante a vida, surge ao cabo como ganho completo. O Tempo é redimido e a Morte encerra o seu longo jogo com a Esperança” (CANDIDO, 2010a, p. 158). No fim das contas, percebemos que Drogo esperara a vida toda pelo momento que conferiria valor à sua existência: esse momento acaba sendo a morte.

A abordagem que Candido faz do romance, assim como ocorre nas análises de outras obras de atmosfera misteriosa e que se revelam objetivamente mais distantes do real, demonstra uma maior sensibilidade para ressaltar os caracteres artísticos da obra. O ensaio apreende e explora o mistério da narrativa, de sua construção, e o leitor pode sentir o que emana das obras sob o olhar de Candido. No caso de “O deserto dos Tártaros”, o crítico aproxima do público o desencanto que está presente no romance e também faz parte da vida popular, evidenciando a relação com a derrota, a vivência de privação que marca o povo; no caso do brasileiro, especificamente, falar de privação e frustração é fazer uma ponte com sentimentos que estão no cotidiano da população – e o olhar atento na interpretação aproxima a obra, o crítico e o público ao evidenciar as conexões que existem entre eles.

O deserto dos Tártaros, já sabemos, é uma obra literária sem espaço e época definidos: os sobrenomes parecem ser italianos, como seu autor, mas há nomes que remetem a outras origens; ao mesmo tempo que as pessoas se deslocam a cavalo e em carruagens, há referências a estradas de ferro. Ainda assim, a densidade histórico-social da narrativa não é prejudicada, pois essa indefinição possibilita uma maior universalização das categorias humanas abordadas, cabendo ao crítico e ao leitor particularizarem aquilo que leem, adaptando o conteúdo às suas realidades. Desse modo, a ausência de elementos concretos que indiquem local ou tempo não impede que a dimensão política e histórica se faça presente e seja identificada pela análise do crítico e pelo público.

A última obra analisada em “Quatro esperas” é *O Litoral das Sirtes*, de Julien Gracq. “Na marinha”, última seção do ensaio, explora a obra francesa que se aproxima das outras em sua tônica política, mas se difere na temática. O enredo apresenta Aldo, um jovem aristocrata de Orsenna, que tem a função de observar as forças navais que separam o território, no mar das Sirtes, do país Farguestão; entre as nações inimigas, vigorava um armistício que já durava 300 anos.

Candido explica que Orsenna é inspirada em Veneza: as semelhanças estão no sistema político, na paisagem e nos nomes italianos. Sua localização parece ser entre o Oriente e o

Ocidente, e os cidadãos da nação rival, os farguianos, têm características que também apontam para a África do Norte, como pele escura e traços orientais.

A maior diferença que Candido percebe entre Julien Gracq e Dino Buzzati, autor de *O deserto dos Tártaros*, está no fato do primeiro montar a sua trama política com base em uma sociedade, e não no indivíduo. Adicionalmente, o tom da narrativa se compõe de metáforas, elipses e outras estratégias que o fazem transitar entre o Realismo e o Surrealismo, explorando a espera, a melancolia e a decadência.

O romance se divide, de acordo com o crítico, entre o encaminhamento que leva Aldo, o protagonista, a atravessar as fronteiras com o Farguestão, interrompendo os 300 anos de imobilidade, e as consequências desse ato. Inicialmente, o leitor descobre que há indícios importantes a respeito do rumo que a narrativa tomará, por exemplo, no momento em que Aldo visita a Sala de Mapas e se sente desorientado, fascinado pelas cartas marítimas; quando está deitado na praia e enxerga um barco sem identificação, fato que quebra a sua rotina; ou quando vê o mesmo barco ancorado perto de uma casa protegida por pessoas armadas – local em que encontrará a princesa Vanessa Aldobrandi.

Aldo começa a conviver com a princesa, a frequentar seu palácio de verão em Maremma – local que tem muitos boatos misteriosos – e os dois se envolvem. Vanessa é um dos elementos que impulsionam Aldo a, após uma festa, ordenar que seu cruzeiro de rotina ultrapasse os limites com o Farguestão, interrompendo a trégua de 300 anos. Até aqui, Antonio Candido afirmar que a narrativa flutua entre a insinuação do que poderia acontecer e as possíveis implicações e a efetiva catástrofe.

No campo das consequências, o crítico explica que há indícios de que Aldo e Vanessa tenham sido instrumentos, manipulados para que ocorresse a quebra da paz: um desses indícios é a revelação de um espião do Farguestão, o qual não era estranho a Aldo e já tinha aparecido conectado ao Palácio Aldobrandi em outras situações, o que impede de ser possível uma retratação.

Em suma, Candido explica que Orsenna tinha a necessidade de sair da rotina e da imobilidade, independentemente da atuação de Aldo – se a quebra da trégua não tivesse sido iniciada por ele, teria sido por outra pessoa. De modo semelhante ao que observamos no poema *À espera dos bárbaros*, de Constantino Cavafis, a possibilidade de renovação estava do outro lado das Sirtes; o contato com o desconhecido ou com inimigos representava a possibilidade de sair do torpor de uma sociedade madura demais e a destruição do Estado movimentaria aquela sociedade estagnada.

Apesar das inúmeras diferenças, é possível aproximar as quatro obras esmiuçadas no ensaio: todas têm a espera e a imobilidade como tônica e mostram que o avanço do indivíduo ou de toda uma sociedade depende da situação que traz desconforto, conflito. Além disso, a abordagem do crítico mostra para o público que a vida acontece nos momentos de espera em que a imobilidade precisa ser quebrada para dar lugar ao dinamismo nas sociedades.

Na terceira e última parte de *O discurso e a cidade*, intitulada “Fora do esquadro”, os ensaios não são vinculados como nas partes anteriores. Em comum, os artigos têm apenas o fato de não seguirem as “diretrizes predominantes no seu tempo” (CANDIDO, 2010a, p. 13), ou seja, são consideradas inovadoras: o primeiro texto aborda a “Carta marítima”, de Antônio Pereira de Sousa Caldas, de “forma rara, pois mistura prosa e verso, mas pela livre atitude mental e as perspectivas de futuro” (CANDIDO, 2010a, p. 13).

Oficial nomeada “Carta dirigida a meu amigo João de Deus Pires Ferreira, em que lhe descrevo a minha viagem por mar até Gênova”, o material de Sousa Caldas apresenta um tom satírico e brincalhão, e atua como um eixo na vida e na produção de Sousa Caldas, pois separa o seu lado subversivo e sua atividade de sacerdote, desempenhada posteriormente. Por esse motivo, é o único material que quebra o tom elevado presente nos outros e traz irreverência para a produção do autor.

A Carta narra momentos da viagem, começando pela saída de Lisboa, relatando observações sobre a navegação e empregando elementos da mitologia e da fantasia. Além disso, há um forte cunho político, pois o autor combina elementos ideológicos e elementos facultativos – ele tinha muita simpatia pela Revolução Francesa e pelos seus ideais e criticava os modelos culturais da Antiguidade Clássica, por exemplo. Candido explica que o poema:

[...] tem elementos de uma alegre sátira ideologicamente avançada para o acanhado meio português do tempo, na qual Sousa Caldas censura os privilégios e a vida materializada, presa a uma educação artificial e obsoleta, segundo a regeneração da sociedade por meio de uma transformação como a que lhe parecia estar em curso na França revolucionária (CANDIDO, 2010a, p. 192).

Isso mostra como Caldas já percebia a necessidade de mudança de paradigmas sociais ainda em 1790 e como sua obra, com suas ideias inovadoras, influenciou outros autores, por exemplo, Gonçalves de Magalhães em sua “Carta ao meu amigo Dr. Cândido Borges Monteiro”, que relata uma viagem à França empregando uma estrutura semelhante à do colega, com a mistura de prosa e verso, métrica e rimas livres e tom divertido.

No primeiro material estudado, já percebemos que a terceira seção do livro é completamente diferente das duas anteriores. Aqui não vemos um esforço em evidenciar

elementos externos tornando-se componentes internos da obra literária ou o mistério e a espera compondo obras que se aproximam da realidade ainda que sem evidências claras dessa proximidade, mas a análise de uma obra relevante histórica e socialmente por sua característica de vanguarda, qualidade pela qual Antonio Candido demonstrou interesse desde os seus primeiros trabalhos.

O segundo artigo, “A poesia pantagruélica”, aborda a poesia do absurdo realizada na Faculdade de Direito de São Paulo durante o Romantismo, momento definido por Candido como aquele mais interessante no Brasil. Em suas obras, os poetas exibiam manifestações de negatividade, que é um traço romântico claro, mas incluíam a finalidade cômica. O crítico explica que essa produção ocorreu no plano erudito e no popular e pode, algumas vezes, se revelar completamente ininteligível.

Para Candido, a poesia do absurdo é diferente da poesia macarrônica, que deforma outra língua de maneira jocosa, e da paródia, correspondendo ao anfiguri, ou seja: “[...] subversão do discurso, com formas mais ou menos drásticas de negação do sentido” (CANDIDO, 2010a, p. 200). No Romantismo, que foi marcado pela obscuridade e pela negatividade, anfiguri é um mecanismo de pesquisa do inconsciente, caracterizado pela liberdade de experimentação “que pode levar a uma espécie de negação do discurso” (CANDIDO, 2010a, p. 201).

No Brasil, a principal expressão da poesia do absurdo foi na Faculdade de Direito de São Paulo, entre 1840 e 1860, em poemas que expunham “satanismo, o humor e a obscenidade” (CANDIDO, 2010a, p. 202). Como exemplo, Candido cita Bernardo Guimarães e suas obras “Mote estrambótico”, “A orgia dos duendes”, “A origem do Mênstruo”, nas quais:

[...] o nível cômico pode servir de ingrediente, e os traços de anfiguri servem para encaminhar o absurdo no rumo de algo mais fundo: um desmascaramento do ser, como desejava o Romantismo em seus aspectos convulsos, marcados, diria Mario Praz, por ‘carne, morte e diabo’. (CANDIDO, 2010a, p. 213)

O terceiro artigo, “Pomo do mal”, aborda poetas de um só poema, o que se pode dever ao fato de aquele poeta não possuir outros trabalhos conhecidos ou, ainda, à baixa qualidade de seus outros materiais. No texto, o foco está em Antônio de Fontoura Xavier e no seu poema “Pomo do mal”, que Candido classifica como ousado e singular e diz ser um dos únicos poemas na literatura brasileira “que assumem posição declaradamente sádica” (CANDIDO, 2010a, p. 223). O crítico percebe, na obra, a influência de Baudelaire (principalmente de “As flores do mal”) e a crueldade no amor realçada pela estrutura e pelas tensões, por meio de efeitos fônicos e sonoros. Adicionalmente, afirma tratar-se de um poema construído em torno da contradição, explorando opostos como prazer e dor, por meio de uma sonoridade forte: “A dualidade que

faz da vida do sexo, de um lado, fruição e alegria; do outro, bestialidade e tormento como preço eventual do prazer” (CANDIDO, 2010a, p. 225).

O último artigo da seção “Fora de esquadro”, intitulado “O poeta itinerante”, é aquele ao qual dedicaremos a maior parte de nossa atenção. No texto, é desenvolvida uma análise sobre o poema *Louvação da tarde*, de Mário de Andrade, o qual recebe destaque na obra do poeta por representar uma transição entre a poesia mais exterior – escrita em fases mais iniciais do modernismo enquanto movimento – para uma produção mais interiorizada. De acordo com Antonio Candido, o poeta teria afirmado em carta para Manuel Bandeira que, naquele período, estaria fazendo poemas mais longos, semelhantes aos que eram feitos pelos ingleses, que se revelavam mais difíceis de serem lidos, apresentando tom meditativo e lirismo profundo. Desse modo, nesse poema começa a se construir uma poesia centrada no próprio eu-lírico.

Para Candido, o uso do decassílabo branco, característica importante da construção do poema e muito diferente do que era praticado pelos modernistas, “mostra o desejo de empregar um metro cuja amplitude o torna equivalente ao pentâmetro jâmbico usado em muitos poemas ingleses carregados de reflexão, que desejou imitar” (CANDIDO, 2010a, p. 228), além de marcar o triunfo do movimento modernista e de suas inovações formais e temáticas com um discurso aparentemente casual que revela um verdadeiro monólogo, de tonalidade muito informal, no qual o tempo narrativo se desdobra à medida em que o eu-lírico se movimenta rumo ao pôr do sol.

De acordo com Candido, *Louvação da tarde* corresponde a um dos melhores exemplos de como a vanguarda e a tradição se encontram e passam a ter um lugar seu na literatura brasileira exatamente por se tratar de um poema moderno com uma forma de aparência antiga, marcado por intensa reflexão associada a um discurso casual, como se fosse um simples passeio. A distância da formalidade que a métrica poderia pressupor está no vocabulário e no ritmo cotidianos e familiares, em que o emissor se movimenta, técnica chamada por Candido de poesia itinerante: “Trata-se da função poética da marcha, o corpo em movimento servindo para espertar a mente” (CANDIDO, 2010a, p. 230).

Seria possível, para o crítico, identificar aproximações entre “Louvação da tarde” e algumas produções poéticas românticas. Além disso, a noção de um percurso solitário que pode despertar reflexões e emoções – provocadas pela natureza – já havia sido proposta por Jean-Jacques Rousseau em *Devaneios do passeante solitário*, obra que remonta ao Romantismo e que esclarece um pouco sobre a atmosfera da poesia itinerante.

Há, no poema, a construção de uma nova relação entre o homem e a natureza, aproximando o indivíduo do ambiente que o cerca com mais intimidade, expandindo a individualidade. Candido ressalta que o único poema de Mário de Andrade em que é possível observar a combinação “natureza-passeio-meditação” (p. 232) é *Louvação* – os outros poemas itinerantes do poeta são em cenários urbanos. Além disso, o destaque maior está no fato de que Mário de Andrade é o primeiro a utilizar a meditação itinerante na era da mecanização, utilizando o automóvel para que aquela se concretize e tratando a máquina no diminutivo e com carinho, como se fosse um vivo. Candido afirma que o poeta realmente inventou tal modalidade que se difere de alguns modernismos europeus, a exemplo do futurismo, o qual enxerga o automóvel como símbolo de velocidade, de conquista do espaço – aqui, contudo, esses sinais vanguardistas desaparecem e dão lugar a uma poesia romântica e doce, meiga, de ritmo lento e natural.

Para o crítico, *Louvação da tarde* representa o sonho-devaneio como uma válvula de escape da vida real, um processo do qual nascerá uma obra literária: “Quando o poeta chega de volta à casa da fazenda, a tarde (isto é, o devaneio) acabou; mas o poema está pronto (ou seja, a ação criadora se realizou)” (CANDIDO, 2010a, p. 245). Assim, ao passo que a descrição do processo evolui, vai acontecendo a própria construção do poema. É, enfim, a passagem verdadeira do modernismo à modernidade.

Como um todo, a seção “Fora do quadro” revela o interesse de Antonio Candido por autores e obras que se propuseram a chocar, a levar a expressão artística a lugares até então inéditos, e também ajuda a entender as relações entre obra, crítico e contexto histórico-social. Como sabemos, a maior parte da atuação profissional de Candido se deu no século XX e, portanto, ele viveu de perto momentos de tensões e mudanças nas artes e na sociedade, sempre com um olhar atento para perceber que aqueles cenários não surgiram do nada, mas que períodos precedentes já tinham seus representantes da contracultura.

Louvação da tarde foi, assim, a escolha acertada para encerrar o livro e a terceira seção por ser um exemplo tão claro de que as conquistas do modernismo não foram só barulho e vontade de chamar a atenção, mas se conectaram com a tradição precedente para elevar a produção artística de uma maneira inovadora – ideia que está presente também em *Formação da literatura brasileira*. Enfim, vemos que a noção de sistema e de continuidade perpassa toda a obra do crítico e é primordial para a sua atividade intelectual comprometida, próxima do povo e envolvida no seu tempo.

4.4 *Descrizioni di descrizioni*: arte como descrição da vida

Desde o início deste trabalho, explicamos que os autores e livros aqui analisados não são exatamente semelhantes – pelo contrário, estamos tentando demonstrar que os trabalhos de Antonio Candido e de Pier Paolo Pasolini se aproximam em suas diferenças. Ainda que sejam estudiosos de nacionalidades, percursos críticos e histórias de vida extremamente diversos, observamos que ambos atuaram guiados por uma concepção de história e de política que coloca o homem no centro de tudo, sempre conscientes de que ser um intelectual progressista é uma missão complicada, ainda mais em se tratando de nações periféricas. Nesse sentido, selecionamos algumas resenhas publicadas por Pier Paolo Pasolini em periódicos e reunidas em livro com o intuito de enxergar como a literatura – em especial, a crítica literária – contribui para as suas intervenções sociais.

Descrizioni di descrizioni (2016), como também já comentamos aqui, corresponde a uma reunião de resenhas que Pasolini escreveu entre 26 de novembro de 1972 e 24 de janeiro de 1975 e foram publicadas na coluna “Letteratura” da revista *Tempo*. Optamos por incluir este livro em nosso *corpus* de pesquisa por se tratar da maior expressão de Pasolini crítico de literatura, levando em frente a sua afirmação de que, se livros são descrições da vida, a crítica literária seria um conjunto de descrições de descrições. Os textos, em que o crítico opina sobre livros italianos e estrangeiros, que não seguem critérios de período, estilo ou gênero, parecem ter sido escritos de acordo com as leituras que ele fazia em seu cotidiano; além disso, são escritos curtos e que também compõem a fase corsária do autor. Voltar a escrever uma coluna literária focada em resenhas, naquele momento, significou um retorno ao seu primeiro trabalho, de juventude, que era realizado em periódicos pequenos e pouco difundidos.

Agora que já estudamos melhor, no tópico anterior, *O discurso e a cidade*, é interessante observar as diferenças entre os textos, que vão desde a extensão das análises, adaptadas de acordo com os veículos de destino, até o estilo de escrita. Os textos de Antonio Candido foram reunidos em torno de uma temática mais abrangente e três temáticas mais específicas, organizados em uma edição que tinha um fio condutor geral, e esta é a primeira diferença marcante entre as duas obras – outras serão apontadas à medida que vierem à tona.

Já em 1972, Pasolini percebia que os livros publicados na Itália não valiam a pena serem analisados para um grande público. Em seus escritos, é perceptível que ele se sente cansado e envergonhado pelas produções literárias italianas de então, principalmente ao observar, quando estudando outras literaturas, como a italiana estava diminuindo, figurando sempre em posição

inferior em relação às outras literaturas europeias. Isso o afetava muito por ter sido não apenas um literato, mas um humanista verdadeiramente envolvido com o genocídio cultural de que tanto falava.

A primeira resenha que escolhemos trazer para este trabalho foi aquela sobre *Le città invisibili*, de Italo Calvino. O crítico inicia o texto comentando que cresceu com Calvino, os dois se conheciam desde muito jovens e chegaram a trabalhar juntos, Calvino em Turim e Pasolini em Roma, até os 40 anos; inclusive, uma relação de admiração foi construída entre eles. No início dos anos 60, contudo, eles se afastaram: Calvino não se envolveu tanto na militância como Pasolini, que foi sendo descreditado publicamente por dizer aquilo que devia ser dito. *Le Città invisibile* é, na opinião do crítico, o livro mais belo de Calvino, um livro de garoto, pois apenas um garoto poderia ter aquele humor radiante, resistente, disposto a fazer coisas lindas; ao mesmo tempo, afirma ser a obra de um velho que viu a vida passar e para quem a vida é formada por desejos que são lembranças, ideologias, experiências e outros tantos elementos (PASOLINI, 2016).

Pasolini diz ainda que o marxismo também está presente no livro, na ideia de uma Cidade Melhor, ou seja, de uma ou de mais cidades alcançadas pela vitória da luta de classes, nas quais haveria uma ideia de tempo diferente. *Le città invisibili* mostra que a cultura de Calvino permanece intacta, que sua cultura literária é como uma mina abandonada da qual o autor retira os tesouros que julga necessários, como a leveza cristalina de sua escritura (PASOLINI, 2016).

Outro ponto que Pasolini (2016) destaca são as técnicas da ambiguidade do texto, que permitem ao autor o emprego de dois interlocutores diferentes, ambos com igual destaque, sem que se possa falar exatamente de relativismo em si, mas talvez de um relativismo visionário de possibilidades infinitas, algo que se aproximaria do surrealismo. A origem de tantas possibilidades identificadas no texto está no confronto entre realidade e o mundo das ideias, confronto que retoma Platão, pois todas as cidades de Calvino surgem da oposição entre cidade ideal e cidade real - é daí que nasce a cidade surrealista, pois os dois opostos não resolvem em um relacionamento dialético. Por isso, a luta entre os dois lados seria inútil.

Ao chamar a atenção do leitor para o fenômeno de “realidade surreal” que compõe a obra de Calvino, destaca que o autor não inventa nada, mas se concentra em uma impressão real, a partir de uma base de sensibilidade real que fornece matérias para o autor. É possível perceber, na resenha, que o poeta Pasolini dificilmente se distancia do crítico Pasolini, ambos presentes em uma crítica que é capaz de apresentar a densidade histórico-sociológica das ideias

de Marx e Platão ao mesmo tempo que eleva o tom artístico da sua própria produção, empregando imagens e metáforas de muita sensibilidade e nunca se distanciando da matéria tratada para tanto.

O próximo texto que selecionamos é a análise do livro de Enzo Siciliano, *Rosa (pazza e disperata)*. Como sabemos, Pasolini foi homossexual e defensor das liberdades sexuais, o que torna sua interpretação do livro ainda mais interessante. Ele conta que Siciliano finge ter encontrado o livro em uma casa no campo – fórmula que já vinha sendo empregada muitas vezes desde o classicismo. Para o crítico, a temática principal é o pastiche e, a partir dele, outros temas e técnicas vão sendo inseridos, superando as expectativas do leitor.

Logo no início, a protagonista, Rosa, comete adultério com um jovem belo e desconhecido, relação que mais adiante se torna um triângulo sadomasoquista entre a mulher, o amante e o marido. O pastiche estaria nos temas e lugares já convencionais, como Rosa em um ateliê, pintando uma paisagem de um lago, por exemplo. Para Pasolini, Siciliano se identificou com o personagem de Rosa, doida e desesperada, mas não se dispõe a reconhecer a fenomenologia dessa identificação, impondo uma série de obstáculos como uma sociedade repressiva do século XIX.

A culpa é bastante importante na narrativa e o autor joga com ela e com a moralidade repressiva, trazendo para o primeiro plano questões como o aborto, a fuga do amante, o egoísmo e a morte de Rosa. O autor pode ser reconhecido no marido de Rosa: primeiro, é permissivo com Rosa, mas depois se torna tão repressivo que chega a ser sádico, prendendo-a como uma prisioneira. Rosa consegue fugir, como uma metáfora do xeque-mate da Censura e da Libido que se liberta (PASOLINI, 2016).

Para Pasolini, o marido intelectual e impotente, racional e inconsistente é uma caricatura do próprio Siciliano. O amante é o único personagem objetivo, jovem moreno e viril, irresistível e que causa a queda de Rosa na desonra, e aqui também há uma identificação do autor, que se idealiza como objeto de amor sexual. Em suma, Siciliano vive ali a inocência perdida na figura do amante, a culpa carnal não consumada na personagem de Rosa, a moral social desiludida está no marido, e martírio e morte também em Rosa, em um livro de uma sinceridade profunda e emocionante (PASOLINI, 2016).

É interessante observar como o crítico identifica e relaciona ao colega, o qual diz conhecer bem, muitos elementos de repressão sexual e moral. Um dos comentários feitos por Pasolini sugere que Calvino optou por se calar diante de muitos acontecimentos que mereciam envolvimento dos intelectuais em atividade e parece que as associações feitas nessa resenha,

ainda que reconheçam e ressaltem o valor estético do romance, sugerem certo conservadorismo moral e sexual da parte de Calvino. Essas estratégias também relacionam a obra ao contexto histórico e o crítico personaliza a conexão com o real, mostrando ao leitor como as questões debatidas estão presentes na vida real e em uma figura de destaque, reduzindo a distância entre a matéria e a sociedade.

Na resenha sobre *I promessi sposi*, de Alessandro Manzoni, Pasolini conta que alguns personagens de Manzoni ficaram tão famosos que ultrapassaram aqueles de Dante e Ariosto, ficando na mente das pessoas involuntariamente: Lucia, Don Abbondio, Fra Cristoforo e Innominato são nomes que aparecem no cotidiano das pessoas casualmente e nas mais diversas situações, no entanto, a ordem em que cada personagem é colocado segue uma hierarquia própria para cada um.

O crítico comenta que Manzoni teve relacionamentos trágicos com seus pais, de modo que os leitores posteriores podem facilmente encontrar correspondências com as ideias de Freud e sua psicanálise, identificando neuroses relativas ao sexo feminino, em uma feminilidade cristalizada e essencial para que o autor pensasse as relações sexuais. Por exemplo, de um lado, a mulher se cristaliza em Gertrude, pecadora de quem se deve manter distância, de outro, se cristaliza em Lucia, a jovem mãe imaculada. Muito próximo a esse relacionamento está uma tendência inconsciente à homossexualidade: “A vida sexual – disse Freud – não é um rio que corre em seu leito, mas um gotejamento de líquido viscoso, cheio de ramos, de poças, e apenas dificilmente o seu curso principal alcança a sua saída”¹⁰⁵ (PASOLINI, 2016, p. 208, tradução nossa).

Para o crítico, a homossexualidade ocupa um papel secundário nas obras de Manzoni, mas é ali que se dá o entrelaçamento denso dos personagens de *I promessi sposi*; ele lista Don Rodrigo e o Griso, don Rodrigo e o primo, o Cardeal Borromeo e o Innominato... entre outros; ele afirma que, se o leitor se propuser a reler o livro com isso em mente, perceberá que, apesar de estarem em primeiro plano os relacionamentos entre homens e mulheres, todos os outros relacionamentos que compõem a densidade da trama possuem uma tensão homoerótica. Renzo é o resultado disso, uma “projeção nostálgica do Manzoni”¹⁰⁶ (PASOLINI, 2016, p. 208, tradução nossa) impossível no mundo, que simboliza integridade, saúde, exemplo da juventude sólida com quem Manzoni tem um relacionamento poético.

¹⁰⁵ “La vita sessuale – disse Freud – non è un fiume che scorre sul suo letto, ma è un rivolo di liquido vischioso, pieno di rami, di pozzanghere, e solo faticosamente il suo corso principale giunge al proprio sbocco”. (PASOLINI, 2016, p. 208).

¹⁰⁶ “proiezione nostalgica del Manzoni” (PASOLINI, 2016, p. 208)

Pasolini (2016) explica que o artigo em questão não é de crítica, mas de conversa sobre um assunto do qual os italianos que concluíram o *liceo*, o equivalente ao ensino médio para os brasileiros, costumam falar, incentivada por uma nova edição popular do livro de Manzoni que traz falas de alguns parlamentares de todos os partidos, que precisaram responder a 3 perguntas básicas: 1) Quando aconteceu a sua primeira leitura de *I promessi sposi* e quais foram as impressões que teve? 2) Qual foi o protagonista que deixou uma maior impressão então e, hoje, continua sendo o mesmo? 3) Qual foi a mensagem mais importante que Manzoni quis passar? Grande parte dos vinte e quatro parlamentares que responderam disseram que o personagem que mais os impressionou foi Fra Cristoforo, enquanto outros se dividiram entre Innominato, Monaca di Monza, Renzo, Don Abbondio e Cardeal Borromeo. Quase todos leram a obra na escola e dali tinham muitas memórias. Sobre a mensagem principal, Pasolini diz que a tônica geral foi uma visão católica, literal e de uma banalidade pequeno-burguesa, com exceção daqueles parlamentares que se dizem de direita; nem passou pela mente deles que o livro de Manzoni é uma das criações em que aparece o Anticristo, totalmente contrário ao evangelho em seu humor – mas seria demais esperar essa visão dos parlamentares.

Segundo o crítico, há um grande abismo que divide a cultura real e a cultura dos parlamentares, que vêm, em sua maioria, de estudos jurídicos e carregam para a literatura os limites formais e sociais que aprenderam ali, misturando utilitarismo e idealismo. Isso também ocorre por ser a popularidade a sua primeira preocupação, tão importante para esse novo tipo de poder que não sabe como lidar com um valor antigo como a literatura.

Essa percepção da literatura como um valor tão distante do novo poder tem relação com a forma segundo a qual Pasolini percebe a arte, ou ainda, com a sua concepção de arte como algo que permite ao homem reconhecer sua humanidade, enquanto o outro Poder (o econômico) segue o movimento contrário: o da alienação. Os parlamentares que o crítico menciona estão mais próximos da alienação do que da libertação artística, até mesmo por suas formações de origem. Nesse sentido, observamos que a resenha sobre *I promessi sposi* é um ótimo exemplo de como a interpretação literária revela as concepções de mundo do crítico e dos outros leitores – neste caso, os políticos, evidenciando a elevada densidade histórico-sociológica da análise.

De Alberto Moravia, Pasolini (2016) analisa *Un'altra vita*, livro de contos originados de alguma anomalia do destino – a obra é, inclusive, comparada a *As mil e uma noites*. Essa questão sobre as anomalias que se apresentam na vida é apresentada sem julgamentos, apenas evidenciando as situações: é a representação do destino da civilização pequeno-burguesa italiana, em que Moravia, enquanto narrador, joga com a realidade e impõe a ela as anomalias

necessárias para iniciar uma discussão, extraindo do cotidiano a realidade e a colocando em debate – é o realismo verdadeiro em ação. Para o crítico, o narrador mostra ao leitor que é a anomalia que torna toda a realidade explicável e racional, ou seja, é a fuga à regra que permite a existência da narrativa.

O primeiro conto se chama *Viaggio di nozze* e apresenta uma jovem recém-casada que está prestes a fazer a viagem de lua-de-mel para a Índia com o seu noivo; os dois estão em casa, esperando o horário de se dirigirem ao aeroporto. De repente, a jovem pensa em ir sozinha para a Índia e o faz, tomando essa decisão exatamente porque não quer fazê-lo – é essa a anomalia, o momento de tensão: “Tal conto é visionário porque nasce de uma razão irracional”¹⁰⁷ (PASOLINI, 206, p. 272, tradução nossa), ou seja, a lógica da realidade se transforma em delírio.

Segundo Pasolini (2016), em outros contos, a situação se complica um pouco, pois a fórmula anomalia = conto já não funciona tão bem, de modo que uma anomalia passa a ser subdivida em uma série de outras menores, que determinam os contos. Em algumas vezes, a anomalia ocorre no início do conto; em outras, aparece no final, demonstrando um posicionamento instável, variável. Além disso, aparecem duas ou três descrições em cada conto, também com posições variáveis; vejamos alguns outros contos para entender melhor como tudo isso acontece.

Pasolini (2016) diz que, no conto *Singolare plurale*, o leitor conhece uma mulher reservada e de poucas palavras, casada com um homem falante e que, para se comunicar, tende a transformar fatos concretos em conceitos abstratos, o que o leva a falar sempre no plural – é esta a anomalia do conto, que se inicia verdadeiramente do conflito entre a mulher silenciosa e o marido falante. Ela o faz perceber seu vício de linguagem, mas ele continua usando o mesmo vício.

Em *Rapita*, o crítico retoma a narrativa de uma mulher que acorda em uma cama desconhecida com um homem desconhecido e se dá conta de que foi levada até ali contra sua vontade e provavelmente violentada (a anomalia aqui). O conto se desenvolve em torno das ações da mulher no local desconhecido tentando recuperar sua identidade perdida.

Gemelli nel Nepal é o conto que se inicia com o casamento de um casal de jovens. A anomalia apresentada é que a moça tem um irmão gêmeo subversivo, enquanto ela é burguesa. O gêmeo a convence a segui-lo, abandonando a vida burguesa para viver na promiscuidade e

¹⁰⁷ “Tale racconto è visionario perché nasce da una ragione irragionevole” (PASOLINI, 206, p. 272)

virar hippie no Nepal; lá ele morre e ela volta a Roma para o casamento e para sua vida burguesa.

Nos contos aqui comentados e nos outros, Pasolini percebe a existência de um momento em que a anomalia e a situação narrativa que dela nasce se tornam símbolos, o que dá um sentido ideológico aos contos. Em *Viaggio di nozze*, o pensamento de que faz a noiva ir sozinha para a lua de mel é o símbolo do poder do inconsciente que dá à realidade contornos novos do além; em *Singolare plurale*, trata-se da oposição entre dois modos totalmente diferentes entre si de olhar a realidade, um realista e outro ideológico; *Rapita* fala sobre alienação e readaptação; *Gemelli nel Nepal* se trata da inércia que nos faz transitar entre 2 diferentes situações da vida como se elas não existissem (PASOLINI, 2016).

O crítico explica que entender a passagem entre a anomalia em sentido existencial e a anomalia como símbolo é essencial para entender os contos de Moravia. A principal característica das anomalias dos contos é que são fulminantes, começam de sobressalto, nascem do nada. Há, ainda, uma comicidade estranha que permeia temas muito sérios, mas que se tornam cômicos por surgirem de premissas iniciais tão incomuns que se tornam bizarras; não se trata do elemento cômico tradicional, mas o realismo que está presente contribui para esse caráter e para a poeticidade da obra: “Tudo aquilo que é concreto em Moravia é realista (coisas, objetos, paisagens, pessoas). E se a poesia não pode senão atuar no concreto, é preciso dizer, por conseguinte, que se Moravia é poeta, o é por mérito do seu realismo”¹⁰⁸ (PASOLINI, 2016, p. 279, tradução nossa).

Para Pasolini, Moravia é o mais realista dos narradores italianos justamente por zombar da realidade, trabalhando-a com o símbolo. Em outras palavras, a capacidade da anomalia de se tornar símbolo, em cada conto, é responsável por um realismo tão forte. Sem nos estendermos no símbolo como categoria estética, é interessante observar como elementos estranhos, trágicos e cômicos se tornam símbolos e são responsáveis pela conexão entre obra e vida social. A sensibilidade do crítico, mais uma vez, é ponto chave e aproxima-o das situações representadas por Moravia, permitindo a percepção das conexões da sociedade que estão ali e revelando-as para os leitores.

No artigo intitulado *Calderón*, Pasolini comenta a opinião emitida por Adriano Sofri – líder de “Lotta Continua”¹⁰⁹ – a respeito da politicidade de uma obra teatral que tinha sido

¹⁰⁸ “Tutto ciò che è concreto in Moravia è realistico (cose, oggetti, paesaggi, persone). E se la poesia non può che attuarsi nel concreto, bisogna dire di conseguenza che se Moravia è poeta, lo è per merito del suo realismo”. (PASOLINI, 2016, p. 279)

¹⁰⁹ Movimento autônomo de extrema esquerda fundado após uma divisão do movimento estudantil em Turim, 1969.

apenas lançada: Calderón, do próprio Pasolini. Sofri afirmou que até se interessava pela tragédia do ponto de vista pessoal, mas que não a comentaria do ponto de vista político por se tratar de um âmbito em que não havia nenhuma relevância.

Pasolini (2016) explica que Sofri foi um dos jovens que nasceram em e com 1968, para os quais política é sinônimo de ação política, pressupondo uma prática. Ainda que seja muito aberto em outros campos, o crítico diz que Sofri é muito ortodoxo quando se trata dessa questão:

Para ele, o pensamento não é pensamento se não se manifesta como ação. No caso em que este seja falado ou escrito, a sua estrutura linguística deve conter a instabilidade e a provisoriedade de uma estrutura que ambicione tornar-se imediatamente outra: ou seja, a estrutura da ação¹¹⁰ (PASOLINI, 2016, p. 281, tradução nossa).

Segundo o próprio Pasolini, Calderón corresponde a uma das suas maiores realizações formais, dando sequência ao fluxo de “As cinzas de Gramsci” e das poesias dos anos 1950. Ele diz que não tinha, naquela intervenção, a intenção de defender a politicidade de sua obra, visto que uma leitura feita pelo próprio autor seria limitada. Ainda assim, defende que os fatos de Calderón são repletos de atualidade política, e explica: se, nas duas primeiras partes, Rosaura acorda do sonho calderoniano como aristocrata e como subproletária, na terceira, acorda na cama de uma pequeno-burguesa do período consumista e é muito mais difícil se adaptar, por viver ânsias e neuroses e observar a mudança na natureza do poder. Além disso, presencia movimentos de 67 e 68 e o nascer de um novo século em que a classe operária não passou de um sonho. Tudo isso seria indicativo da atualidade política dos fatos e dos personagens (PASOLINI, 2016).

O crítico explica que não tem a intenção de opor a sua visão da experiência com a de Sofri e seus jovens companheiros – não fora pai, não quisera sê-lo, e muitas vezes, em situações de confronto com jovens, era ele quem assumia a posição de filho, reconhecendo que sua visão carece da ingenuidade e do amor que abunda nos jovens. Por outro lado, uma grande diferença de pensamento entres eles está no fato de que Pasolini consideraria horrível reivindicar para os “pobres” uma moradia com geladeira e televisão, como parecia ser o ideal do “Lotta Continua”, por perceber que a pobreza não seria em si o pior dos males.

Nesse sentido, Calderón é um drama político que Sofri e seus jovens colegas não querem considerar como tal, mas o autor crê que os elementos políticos interessantes estão ali e podem influenciar na ação política e modificá-la independentemente da opinião dos rapazes. Para

¹¹⁰ “Per lui il pensiero non è pensiero se non si manifesta come azione. Nel caso che esso sia parlato o scritto, la sua struttura linguistica deve avere l’instabilità e la provvisorietà di una struttura che ambisca a divenire immediatamente altra: cioè la struttura dell’azione”. (PASOLINI, 2016, p. 281).

Pasolini (2016), na obra, uma ideia convencional de Poder fez com que uma ação política contra ele acumulasse também as características negativas do inimigo, e não se pode fazer uma luta inteligente contra um inimigo burro. Assim, os jovens do “Lotta Continua” foram limitados em sua ação política por não conseguirem identificar sua íntima relação com o Poder (por terem nascido, crescido e vivido com ele, acabaram por assimilar suas características) e imediatamente julgaram aquele Poder como burro, julgamento que depois recaiu sobre eles próprios. Portanto, seria interessante que aqueles jovens revolucionários fizessem uma reflexão, sem demagogia, sobre o que realmente é o poder, o que seria importantíssimo para a verdadeira ação política – a imediata.

O tom do artigo é de resposta, de réplica a uma declaração feita por um jovem sobre uma obra de Pasolini. Isso já diferencia o texto dos outros, pois significa uma mudança nas posições: não há ali uma análise da obra de outro autor, mas um posicionamento crítico a respeito de comentários de um colega. Ainda assim, em se tratando de uma resenha que não se propõe a esquadrihar uma outra obra, percebe-se a lucidez de Pasolini ao se propor a examinar a opinião de outro intelectual sobre seu próprio trabalho, identificando de onde vêm os posicionamentos do outro e, a partir daí, apresentando sua visão, com o cuidado de não ser apenas um autor comentando seu produto, mas deixando claro o necessário distanciamento da matéria. O resultado é que, objetivamente, o crítico retoma o percurso de Sofri enquanto intelectual e aponta características de sua formação que o impedem de captar a essência de *Calderón*, mostrando que não é necessário pormenorizar sua obra para provar a qualidade artística e a densidade de conteúdos sociais e históricos, bastando se ater ao trajeto intelectual de Sofri para identificar de onde vêm suas posições radicais.

Em [*Alcuni classici*], Pasolini retoma alguns clássicos que relera naqueles dias, todos parte de uma coleção econômica: *Le anime morte*, de Gogol’; *Romanzi e racconti*, de Puskin; *Eugénie Grandet*, de Balzac; e *Madame Bovary*, de Flaubert.

O crítico inicia seu texto afirmando que *Madame Bovary*, apesar de ter sido lançado em 1856, ainda poderia se lido e encarado como uma obra que aborda problemas atuais daquele início da década de 1970 justamente por propor uma questão elementar: “Sobre o que se funda o direito de um narrador de contar literariamente uma história?”¹¹¹ (PASOLINI, 2016, p. 294, tradução nossa). Para o autor, no que diz respeito a Flaubert, seria possível responder: “Porque os outros já o fizeram”¹¹² (PASOLINI, 2016, p. 294, tradução nossa).

¹¹¹ “Su che cosa si fonda il diritto di un narratore di raccontare letterariamente una storia?” (PASOLINI, 2016, p. 294)

¹¹² “Perché degli altri l’hanno già fatto” (PASOLINI, 2016, p. 294)

Segundo Pasolini, o romance de Flaubert, então relido, tinha uma aparência de algo refeito, como uma restauração moderna que encarasse 1856 como uma época fantasiada. O casamento de Charles e Emma parecia ter sido retirado de um filme americano, enquanto a primeira aparição real de Emma lembrava um filme francês da década de 1940, ainda que consideravelmente poético. O crítico se pergunta se Flaubert sabia ou não a respeito daquilo que Jakobsson afirmou sobre ele, seu nível estilístico, o processo de autoconstituição da língua... Diz que, certamente, o escritor tinha consciência do seu projeto e do seu trabalho, mas identifica um grave erro ali: o romance se inicia autobiográfico, visto que o próprio autor é testemunha de Bovary, está ali na escola com Charles: a primeira pessoa do plural está ali, na palavra “estávamos”, e depois não aparece mais. Diante disso, Pasolini questiona qual poderia ter sido a intenção de empregar tal estratégia, uma vez que se trata de um autor sobre quem não se sabe muita coisa, a não ser por outros escritos e testemunhos do seu tempo, mas suas reflexões não o levam a alguma conclusão.

Passando a “Eugénie Grandet”, outro clássico lido naquele período, Pasolini diz que também não se sabe muito sobre Balzac, apenas como ele acreditava que deveria ser escrito um romance; ainda assim, isso nos revelaria algo sobre ele indiretamente. “Madame Bovary” foi o modelo do naturalismo porque o autor fez questão de não estar presente na obra, criando ali um modelo a ser reproduzido. Já Balzac está totalmente presente em “Eugénie Grandet”, ele domina o romance; apesar de ter sido escrito 20 anos antes de Madame Bovary, é um livro infinitamente mais moderno e não apenas no sentido que a crítica marxista dá à palavra “modernidade” (especialmente na figura de Lukács), ou seja, no sentido de ser um olhar que consegue captar os aspectos políticos e sociais mais verdadeiros e revolucionários, mas por ter se libertado de regras que estavam em vigor, ainda que com erros e problemas de proporção. É, ainda, repleto de poeticidade (PASOLINI, 2016).

Do livro que reúne obras de Puskin, Pasolini (2016) retoma *Il negro di Pietro il Grande*, de 1827, e explica que o autor não tinha uma grande tradição linguística que o precedesse e que precisou praticamente inventar uma língua literária russa para os romances. O autor, ainda que nas formas fosse um inovador – mais até do que Balzac – era um nobre czarista; sua principal atuação era escrevendo versos, mas foi por meio de seus romances que foi descoberto como homem e escritor. *Il negro di Pietro il Grande* foi concebido inicialmente como poema, uma obra belíssima – nas palavras de Pasolini, até sublime – e se aproxima inclusive dos romances atenienses de Platão.

Sobre *Le anime morte*, de Gogol', Pasolini (2016) diz que o protagonista "oficial" é Cicikov, mas defende que o próprio Gogol' é ainda mais protagonista, ainda que não faça parte do romance de fato, pois trata-se de um autor que instrumentaliza o próprio trabalho para extrair algo a mais do que estaria objetivamente no romance. É impossível esquecer quem escreveu a obra à medida que o leitor penetra no mundo romanesco que está entre os mais objetivos da história. Nas palavras do crítico: "O eu que narra é personagem da própria história porque é o inventor da teoria da literatura que preside a invenção e a forma, então, é obrigado a aplicá-la continuamente, página por página, palavra por palavra"¹¹³ (PASOLINI, 2016, p. 299, tradução nossa). Assim, ainda que o autor não esteja fisicamente no romance, é uma relação semelhante àquela dantesca – como Dante é um personagem da *Commedia*, Gogol' é um personagem de *Le anime morte*. As intervenções diretas têm as mesmas características, deixando claro para o leitor que se trata de uma obra de arte escrita, sem criar nunca a ilusão de que o leitor estaria diante da própria vida (PASOLINI, 2016).

A escrita de uma só resenha que retoma vários clássicos da literatura mundial é interessante por aproximar obras de tradições literárias muitas vezes distantes no tempo e no espaço da realidade social dos leitores da coluna. Quando pensamos que o público da coluna de Pasolini é o italiano médio dos anos 1970, muito envolvido na cultura do consumo e pouco naquela literária, percebemos a força de uma resenha mais abrangente como essa, que concentra muito conteúdo em uma extensão reduzida e desperta a curiosidade do leitor para aquelas leituras.

Na resenha de *Delitto e castigo*, de Fëdor Dostoevskij, Pasolini (2016) inicia apresentando o protagonista, um jovem de 23 anos, bonito, pálido, magro, traumatizado pelo amor da mãe e da irmã – para o crítico, é um caso de Complexo de Édipo, que só surgiria nos estudos de Freud algumas décadas mais tarde. As consequências desse amor, para o rapaz, passam por frieza sexual, sadismo e sexofobia. A certa altura, ele parece se apaixonar por uma jovem feia, inteligente, doente e infeliz, que morre cedo de tifo – é um amor isento de sexualidade. Após a morte da moça, ele ainda se atrai por outras jovens, uma adolescente bêbada ou drogada que se perde na rua e outra jovencinha mendiga, todos envolvimento seguindo esse padrão. O rapaz estuda na capital, é órfão de pai e a mãe mantém seus estudos com a pequena pensão que recebe enquanto a irmã é obrigada a trabalhar como governanta, situações que criam uma obrigação com relação à família.

¹¹³ "L'io che narra è personaggio del proprio racconto perché è l'inventore della *teoria della letteratura* che ne presiede l'invenzione e la forma, e quindi è costretto continuamente ad applicarla, pagina per pagina, parola per parola". (PASOLINI, 2016, p. 299)

O protagonista é guiado pelo seu inconsciente a um pesadelo característico de Kafka, que o atormenta muito. Um dia lhe vem uma ideia, que não poderia ser originalmente sua, e começa a ganhar espaço na sua mente: matar uma velha agiota a quem penhorou alguns objetos familiares. Após resistir muito a essa ideia, acaba levando-a em frente. Para Pasolini (2016), ao matar a agiota, ele mata, simbolicamente, a mãe, que o enlouquece com obrigações, que o humilha com sua compreensão excessiva e o obriga a enfrentar sua própria impotência, e que fez nascer nele um amor que se transformou em ódio. Após matar a velha agiota, a irmã dela chega em casa e acaba sendo morta também (outro assassinato que simboliza a morte de um membro da sua família, a irmã). Os crimes são, no fim das contas, tentativas de superar o complexo de inferioridade que ele vive. Apesar da libertação simbólica que representaram os assassinatos, a mãe e a irmã chegam de trem à capital e ele sente que seus crimes foram em vão.

Há, ainda, uma moça que vive sob a influência dele e se parece muito com a agiota e com a mãe perfeita da infância, de modo que seria natural surgir ali um sentimento de amor – pelo contrário, por não haver o sexo na relação, o sentimento se transforma em sadismo. Ela fora obrigada a se prostituir, desde jovem, por ser muito pobre, e isso desperta o ódio nele; em toda a sua repressão sexual, e ele a tortura. Após confessar seus crimes e ser condenado a trabalhos forçados, ele continua sendo seguido pela jovem prostituta, leal a ele, e continua sendo cruel com ela. Um dia a mãe morre de causas naturais e o filho, na prisão, em um dia qualquer, percebe que ama a jovem que o seguiu, totalmente, como nunca tinha conseguido amar a mãe. Para Pasolini (2016), Dostoiévski antecipou assuntos que seriam abordados por Nietzsche, Kafka, Freud e metade da literatura do século 20, e afirma que aquela resenha foi apenas uma conversa, uma tentativa de demonstrar que *Crime e Castigo* carrega inúmeras expressões psicanalísticas, o que o torna digno de sua admiração.

Essa resenha volta a evidenciar como o trabalho crítico de Pasolini é repleto de imagens e elementos artísticos. Sem cair em resumos mecânicos, ele apresenta a obra ao leitor e gera curiosidade para aqueles que nunca tiveram contato com ela, ressaltando aspectos que julga mais impressionantes: partes que são prenúncio daquilo que a psicanálise de Freud ainda descobriria no século seguinte. A abordagem do crítico também deixa claro que, quando se trata do realismo e da presença da sociedade na obra literária, isso independe de teorias científicas que possam ou não estar em vigor; Pasolini nos mostra, mais uma vez, o triunfo do realismo.

Na próxima resenha escolhida por nós, *D'Annunzio vivente*, Pasolini (2016) comenta uma fala comum segundo a qual o único juízo de valor possível seria aquele expresso de modo

ingênuo, como um sim ou um não, um belo ou um feio. Ele concorda com essa ideia, diz que, substancialmente, as coisas funcionam assim e todo o resto é pretextual, mas é nessa pretextualidade que se encontra a autonomia da ensaística como gênero literário, em sua função social.

De modo geral, essa pretextualidade da crítica é bem vista quando o juízo é positivo; quando é negativo, pelo contrário, tudo o que a crítica possa afirmar passa a ser visto como falso. O crítico explica que fez essas reflexões porque o seu juízo sobre Gabriele D'Annunzio é negativo e isso não se deve apenas à proximidade do poeta com o fascismo de Mussolini. Para evidenciar isso, ele se dedicou a comentar uma valiosa antologia dannunziana, feita por Roberto Ducci, em páginas críticas cheias de pretextualidade que ele reconhece mascarada por uma diretriz político-ideológica e outra moralista, de modo que seu juízo de valor passa do campo da estética para o da ética e algo esteticamente ruim passa a ser explicado por uma escolha político-ideológica, por exemplo (PASOLINI, 2016). Por esses motivos, Pasolini diz que não gosta do poeta D'Annunzio, por achar que ele fez parte da ideologia que culminaria no fascismo e em privilégios de uma elite violenta; esse é o ponto de vista político-ideológico. Do ponto de vista moral, ele percebe, em suas obras, cinismo, superficialidade, hipocrisia, prepotência, entre outros.

Em toda a antologia mencionada, o autor diz ter identificado apenas uma poesia bonita: “As tristezas desconhecidas”¹¹⁴ (PASOLINI, 2016, p. 338, tradução nossa), de 1891, que faz parte do “Poema paradisiaco”¹¹⁵ (PASOLINI, 2016, p. 338, tradução nossa), mas é de uma beleza modesta. O problema principal da antologia, para Pasolini, é o fato de que a homossexualidade venha separada do resto, isolada, como um capítulo particular intitulado “O Hermafrodita”¹¹⁶ (PASOLINI, 2016, p. 340, tradução nossa). Entre os problemas que o crítico identifica no estilo dannunziano, está o fato de que a sua habilidade consiste em criar objetos em série todos iguais a partir de um modelo original, ou seja, o poeta não elabora nada além disso e o resultado é uma poesia gestual. Em tom de provocação, Pasolini diz que seria melhor dizer “travesti” no lugar de hermafrodita, e que o único verdadeiro hermafrodita que aparece nos poemas é o do coito oral descrito no poema “Invocação”¹¹⁷ (PASOLINI, 2016, p. 341, tradução nossa); em todas as outras ocorrências, trata-se de meninas em formas pastorais e bastante irreais.

¹¹⁴ “Le tristezze ignote” (PASOLINI, 2016, p. 338).

¹¹⁵ “Poema paradisiaco” (PASOLINI, 2016, p. 338).

¹¹⁶ “L’Ermafrodito” (PASOLINI, 2016, p. 340).

¹¹⁷ “Invocazione” (PASOLINI, 2016, p. 341).

Essa relação complexa com a sexualidade tem consequências maiores: “O seu homoerotismo inconsciente (exatamente por isso) é o fundamento do seu fascismo”¹¹⁸ (PASOLINI, 2016, p. 341, tradução nossa). Sem saber que amava os heróis viris, D’Annunzio desprezava as mulheres e era até um pouco necrófilo, pois muitas vezes sua homoeroticidade se direcionava para jovens mortos violentamente. Por tudo isso, a obra dannunziana consiste, para Pasolini, em um conjunto de textos de expressividade mecânica e de estratégias linguísticas entediadas.

Observar atentamente elementos formais e estéticos, mostrando ao leitor como eles não podem ser desvinculados da estética, permitem que Pasolini faça um juízo negativo da obra de D’Annunzio sem ter seu trabalho reduzido a mera opinião – não se trata de opinião, mas de visão de mundo, método crítico e científico de análise literária e da certeza de que viver em sociedade é um ato político.

Outra resenha muito importante se intitula [Cultura borghese – cultura marxista – cultura popolare], na qual Pasolini explica que alguns intelectuais não conhecem o verdadeiro significado da expressão “cultura popular”, têm dificuldade em diferenciá-la da cultura histórica da classe dominante ou ainda pensam que ela se limita à conotação dada pela imprensa comunista que em nada se relaciona à palavra cultura. A impressão passada é de que esses intelectuais limitaram suas leituras àquelas básicas e obrigatórias, ignorando trabalhos de linguística e etnologia. Valerio Riva é o alvo principal da crítica e, segundo Pasolini, certamente não leu autores como de Martino e Lévi-Strauss, tornando-se alguém com quem não se pode discutir, uma vez que a crítica pasoliniana se ocupa muito de culturas populares que estão fora dos centros, são regionais e que foram destruídas pelos centros. Para o crítico, o centralismo fascista alcançou a aculturação ao impor um modelo cultural formal, mas as várias culturas populares tinham conseguido se manter intactas. Já naquele momento de escrita do artigo, ou seja, o início dos anos 1974, a cultura do centro estava destruindo a cada dia mais as culturas excêntricas, uma vez que tinha à sua disposição ferramentas, meios de comunicação e de informação que permitiam a imposição de seus modelos de modo inédito na história oferecendo ao povo a felicidade do consumo: o pensamento hedonista (PASOLINI, 2016).

Pasolini explica que pessoas como Riva aceitam tudo aquilo que se apresenta como novidade e movimento sem contestação, como é comum à tradição burguesa, e se descontrolam quando alguém contesta o seu “antifascismo”. Por isso, Riva fora ao Friuli, por saber que

¹¹⁸ “La sua omoerotia inconscia (appunto perché tale) è il fondamento del suo fascismo” (PASOLINI, 2016, p. 341).

Pasolini tinha uma relação íntima com a região e para tentar provar que não tinham sido causados ali danos tão atrozos como afirmava o crítico. Como resultado, ele apenas conseguiu mostrar o que Pasolini sempre disse: que o fascismo não conseguiu invadir aquela cultura; isso se deu pois ela não se encaixava na definição de periferia de uma grande cidade, locais que, tradicionalmente, sofrem esse fenômeno de aculturação.

Em sua resposta, Pasolini (2016) reconhece que a violência real, que destrói as liberdades individuais impondo modelos humanos irreais, causou nele um forte trauma que o levou a uma espécie de direita caracterizada pela nostalgia de como o mundo era antes do desenvolvimento – o que mostra que a nostalgia pode vir a ser reacionária, mas não era o caso – e, ao mesmo tempo, o direcionou para uma esquerda extrema (mas não extremista), lugar que o permite perceber uma alternativa de compromisso histórico em que seria válido que os comunistas intervissem nos lucros, na produção e nos investimentos para salvar o que ainda fosse possível.

É aqui que Pasolini apresenta ao leitor o conceito de cultura *culturame*, criado por Scelba, um membro da cultura burguesa italiana já instituída, a do poder, das escolas, da opinião pública. *Culturame* é uma cultura burguesa que contradiz a burguesia e pode até mesmo tentar destruí-la nos grandes intelectuais revolucionários como Marx, Gramsci, Engels, Lenin (PASOLINI, 2016). Assim, um intelectual como Pasolini estaria falando de *culturame* ao falar de cultura popular.

Riva descobriu que houve no Friuli um experimento comunista que foi destruído pelo fascismo. Para ele, isso mostraria que o fascismo era um destruidor de culturas populares. Mas o crítico explica que aquilo não era cultura popular, era cultura burguesa marxista, a de Marx, Engels, Gramsci. Essa cultura foi apagada da região pelo fascismo, mas a cultura verdadeiramente popular persistiu. Isso mostra, mais uma vez, que o hedonismo mercadológico é mais nocivo às verdadeiras culturas populares do que foi o fascismo, corroborando a tese de Pasolini.

A discussão com Riva é muito interessante por exemplificar muitos pontos já levantados neste trabalho, como o envolvimento e a preocupação de Pasolini com a cultura popular e a sua visão humanista de mundo. Por se tratar de um intelectual marxista, o crítico teve condições de reconhecer o que era cultura burguesa e o que era realmente manifestação da cultura popular a que tanto se dedicou, que resistiu ao fascismo clássico e se tornou o maior alvo do fascismo da sociedade de consumo. Essa percepção eleva a densidade histórico-sociológica do artigo,

demonstrando novamente que o contato com a matéria explorada é essencial para a construção de uma crítica embasada.

Ainda com relação ao artigo analisado acima, é interessante retomarmos o texto “Marianne Moore, *Come uma fortezza*. Aleksandr Dovzenko, *Taccuini*”, no qual Pasolini conta que esteve na Universidade do Trieste, na Casa do Estudante, para conversar com jovens do curso de cinema italiano dos anos 60, cerca de setecentos estudantes. O tema da conversa foi, justamente, o texto que acabamos de comentar: “Cultura borghese – cultura marxista – cultura popolare”. Ele explica que o encontro foi surpreendente, pois os estudantes eram educados, de alto nível cultural e apresentaram uma racionalização da revolta de 68, tanto do lado dos jovens comunistas quanto dos jovens extraparlamentares, isenta da gestualidade de 68 e dos anos seguintes sem desconsiderar a ideologia neomarxista e suas consequências positivas e negativas que apareceram naquele período (PASOLINI, 2016).

Pasolini (2016) conta que os jovens foram além e o repreenderam por, em suas obras, incluir apenas os camponeses ou subproletários, sem incluir os operários que se empenhavam nas lutas sindicais; mas não sabiam que essa repreensão foi o que motivou as críticas que Pasolini recebeu dos comunistas teimosamente por vinte anos; além disso, não sabiam que suas palavras de repreensão continuavam um zdanovismo¹¹⁹ e demonstravam ingenuidade daqueles estudantes, além de noções preconceituosas segundo as quais os únicos verdadeiros combatentes da luta de classes são os operários da luta sindical, o que deixa os outros em condição subumana – assim como faziam as teorias que vieram antes de Marx.

O autor, na tentativa de responder às críticas recebidas, resolveu retomar dois escritores; inicialmente, citou Marianne Moore, uma poetiza americana de origem irlandesa, camponesa e pobre, que tinha se tornado extremamente burguesa, membro da elite que transforma radicalmente a pessoa que vive a cultura burguesa – é a poetiza que exemplifica o relacionamento reificado com a realidade do privilégio. Ao apresentar essa poetiza aos jovens, o crítico propõe que eles reflitam sobre como ela fora formada entre culturas: a pobreza irlandesa e o bem-estar industrial americano, uma cultura subalterna e uma burguesa ao máximo. Para ele, qualquer intelectual que se proponha a pensar sobre a luta de classes deve sempre ter em mente que a unidade concreta do homem está acima de qualquer divisão social causada pela luta de classes, que a classe pobre não é subumana e a classe rica não é

¹¹⁹ Forma de controle ideológico e político muito praticado pelos regimes totalitários como aquele da União Soviética.

necessariamente desprezível – concepções que só podem existir em um pequeno burguês e que levaram, em outro momento, ao realismo socialista e ao culto da personalidade.

Outro nome apresentado por Pasolini aos jovens foi o de Aleksandr Dovzenko, um diretor soviético que viveu bem o culto da personalidade, o realismo socialista e que foi aconselhado a entrar nas fábricas e ver como trabalhava um operário comunista (único modelo humano positivo possível, na opinião de quem o mandou). Assim, ele sempre se limitou a defender essa ideologia formal, degradando-se em um baixo nível intelectual de lugares comuns. Por isso, é importante defender o direito de um artista expandir suas representações sem ser considerado menos comunista por isso.

A percepção de que o verdadeiro proletário não é apenas aquele operário das fábricas é mais um indício do humanismo pasoliniano. Ele demonstra sensibilidade ao reconhecer que não se pode excluir das lutas de classes outros indivíduos (como trabalhadores rurais) apenas porque eles não estão participando das lutas sindicais, e se distancia do marxismo vulgar que não percebe essas contradições. O exemplo de Marianne Moore é ótimo por mostrar como um mesmo indivíduo pode carregar em si e em suas origens a contradição entre classe subalterna e classe burguesa, e isso também se reflete em suas obras, que transmitem essa complexidade. Já o exemplo de Aleksandr Dovzenko revela como é arriscado se restringir ao que o realismo socialista pregava como válido e como isso pode cercear a representação artística. O verdadeiro realismo surge, como já vimos, independentemente da origem ou da concepção política do autor, pois ele triunfa representando as contradições da sociedade, e a sociedade inclui aquelas populações subproletárias que foram alvo de crítica dos jovens.

O último texto de *Descrizioni di descrizioni* que queremos retomar aqui é [Autori “di destra”], no qual Pasolini diz que é inevitável, em um processo de estudo ou informação, ter contato com autores de direita, e esse contato é tão frequente que ficaríamos surpresos. Ele afirma que é necessário esse diálogo com outras correntes “adversárias”, porque muitas vezes os olhares de outros autores são úteis para nossas reflexões.

Naqueles dias em que o crítico escrevera o artigo, vários livros de autores de direita se amontoaram sobre a sua mesa, sem nenhum motivo especial, começando por Fernando Ritter, um fascista da extrema direita, suíço com cidadania italiana, economista e admirador de Pound. Ele destaca dois volumes: *Três ensaios desagradáveis*¹²⁰ e *O caminho ruim*¹²¹; no primeiro, há estudos sobre a miséria da agricultura italiana e a falência da industrialização. Sem entrar no

¹²⁰ “Tre saggi sgraditti”.

¹²¹ “La via mala”.

mérito de serem justas ou não as posições do autor, ele resolve confrontar trechos do fascista com as declarações de um representante da classe dirigente, Amintore Fanfani, e com falas de Eugenio Cefis em discurso proferido no Centro de Altos Estudos Militares: ambos fizeram *mea culpa* sobre as acusações que sofreram de Ritter nos escritos e esboçaram um plano de retorno à agricultura e redimensionamento das indústrias de bens supérfluos. Para Pasolini (2016), o mais importante a se observar nas falas dos fascistas é que elas demonstram o fim do fascismo de Ritter por conterem questões como a previsão de que a nação estava próxima do fim e passaria a existir um poder neocapital multinacional – o que seria o fim da direita clássica italiana.

Outro livro que esteve na mesa do crítico naqueles dias é uma biografia de Leopardi, escrita por Iris Origo¹²², que vê Leopardi por uma ótica hermética que se sobrepõe à sua visão conservadora inglesa que preza pelo respeito à privacidade. Na obra, a expectativa de Pasolini seria de que Leopardi fosse agredido com elegância, conforme Pietro Citati¹²³ fizera com Alessandro Manzoni em seu centenário; pelo contrário, o que ocorreu foi uma biografia sob a ótica de uma grandeza repressiva, sem falar de características ruins do poeta, como o seu narcisismo, suas manias e seu egocentrismo (PASOLINI, 2016).

É muito importante que um intelectual do nível de Pasolini reconheça e reforce a necessidade de diálogo com autores de direita, ainda mais se considerarmos que muitos o classificaram como sendo de extrema-esquerda; seu radicalismo, sob a ótica marxista, está em colocar sempre o ser humano em primeiro lugar, mas não é uma posição violenta. Em alguns momentos, Pasolini foi mal interpretado, mas a sua disposição em consumir trabalhos de intelectuais direitistas evidencia que ele sempre se mostrou aberto ao diálogo, ainda que deslizes identificados nos textos muitas vezes corroborassem suas teses. Além disso, observar como os adversários políticos trabalham também é muito importante, ainda mais em contextos políticos de desorganização e polarização como os vividos na Itália e no Brasil a partir do século XX. Nesse cenário, Pasolini se aproxima desses autores para poder entender realmente suas fragilidades e mostrá-las ao leitor.

A leitura de *Descrizioni di descrizioni* é longa e muitas outras resenhas poderiam ter sido revisitadas neste trabalho, mas optamos por limitar as análises a alguns textos que melhor

¹²² Iris Origo foi uma escritora e biógrafa inglesa que viveu na Toscana e teve uma atuação importante durante a Segunda Guerra Mundial, oferecendo abrigo a crianças e prisioneiros de guerra que fugiam pela região.

¹²³ Pietro Citati é um ensaísta e crítico que nasceu em Firenze (1930) e trabalhou ao lado de Pier Paolo Pasolini na revista “Il Punto”, mas também atuou em periódicos como L’Aporodo, Paragone, La Repubblica e Corriere della Sera. Considerado um dos maiores biógrafos na Itália, ganhou o prêmio Viareggio pela biografia de Goethe (1970). Pasolini apresenta-o como um autor que, no fundo, pertenceria à mesma direita de Iris Origo.

sintetizam a relevância do livro dentro da obra pasoliniana e que permitiriam um estudo comparado com *O discurso e a cidade*, de Antonio Candido.

4.5 A crítica literária e o triunfo do realismo

Conforme pudemos observar, os ensaios de Antonio Candido em *O discurso e a cidade* iniciam-se sempre com as obras literárias e, a partir delas, desenvolvem-se análises de aspectos históricos e sociais, revelando que o material externo não fornece apenas elementos para descrição, mas atua como componente interno nas narrativas – é a redução estrutural. Roberto Schwarz explica, ainda em *Sequências brasileiras*, que “a reversibilidade entre análise literária e análise social” (SCHWARZ, 1999, p.29) é um desafio a que Candido se propunha há muito, desde os escritos de 1960. Desde o início de sua atuação, o rigor de suas análises teve muito mais importância do que teria qualquer argumento de autoridade; em um cenário formado, em sua maioria, por críticos que se contentavam em fazer um panorama histórico-social e depois encaixar o livro estudado ali, Candido consegue ir além, mostrando que é possível passar da observação literária à observação social e vice-versa.

Ao longo de sua trajetória, o crítico brasileiro percebe que a forma é objetiva, ou seja, não depende de intenções do autor ou de personagens, de modo que seus textos críticos são exemplo do que Lukács chama de triunfo do realismo. Esse posicionamento, localizado na história da literatura a partir de Flaubert, diz respeito também à noção marxista segundo a qual o processo é maior do que as ilusões que os homens podem ter sobre o verdadeiro funcionamento do capital, que sobrepõe todo o resto (SCHWARZ, 1999).

Em *Descrizioni di descrizioni*, Pasolini realiza feito semelhante, mas com um estilo diverso: ele publica resenhas em uma coluna semanal, o que determina que seus textos tenham uma extensão reduzida. Ainda que dispondo de um espaço menor para desenvolver suas análises, o crítico italiano sintetiza com maestria os principais pontos de enredo, influência externa e aspectos biográficos, passando ao leitor uma ideia ampla do que cada livro tem a oferecer com escritos de alta qualidade artística que em nada diminuem o poder das obras estudadas.

É imprescindível notar que os dois críticos exercitam a crítica empenhada por meio da análise de textos realistas no sentido lukaciano, ou seja, aqueles em que ocorre o “triunfo do realismo”. Para entender melhor este conceito, que permeia todo este trabalho, recorreremos ao

artigo intitulado “Triunfo do realismo: o que é isso? Sobre uma categoria da teoria do realismo de Lukács”, escrito por Paula Alves Martins de Araújo (2020).

A autora explica que, para Gyorgy Lukács, uma obra literária não depende da posição política do escritor para conseguir representar a sociedade realisticamente. Posicionando-se contrariamente ao stalinismo, segundo o qual o mérito de uma obra estaria necessariamente vinculado ao partido a que se filiasse o produtor, o húngaro defende que o fenômeno artístico e seus produtos não correspondem àquilo que o autor vive em sua práxis social, de modo que o resultado poderia ser bastante diferente do lugar ocupado por ele na sociedade (ARAÚJO, 2020).

Araújo (2020) afirma que o materialismo dialético considera que o desenvolvimento social é contraditório, de modo que as relações entre o indivíduo e sua classe não são diretas, mas complexas. Por isso, não é possível separar claramente o que há de bom e de ruim em uma ideologia, deixando de um lado o que é progressista e de outro o que é reacionário; até mesmo em um cenário de realização do socialismo, isso não significaria o fim das contradições, pois seria equivalente a enxergar a vida de uma maneira rasa, limitada, sem levar em conta seu caráter dialético.

Ciente de que o desenvolvimento social é contraditório, a crítica deve levar em conta essas contradições e trabalhar de uma maneira que as revele ao público. Cabe ao crítico, portanto, entender realmente o que há no texto, não de maneira mecânica ou estruturalista, mas consciente de que a obra de arte produz um mundo próprio relativamente autônomo.

Outro ponto importante levantado por Araújo (2020) é que o sociologismo vulgar, de acordo com Lukács, pressupõe que desenvolvimento artístico e desenvolvimento econômico são equivalentes, de modo que uma sociedade economicamente mais avançada produziria obras de arte mais elevadas e aquelas menos avançadas economicamente também sentiriam isso na sua arte. Segundo a autora, Lukacs percebe que a mesma sociedade - independentemente de sua evolução econômica - pode ver nascerem obras de arte mais ou menos avançadas, pensamento que é fruto do materialismo histórico e que se distancia do marxismo vulgar. Exercendo seu papel de intelectual, o crítico precisa estar atento para isso e as obras que compõem o *corpus* desta pesquisa nos ajudam a observar isso.

Brasil e Itália são sociedades que tiveram um desenvolvimento econômico marginal em relação ao grande avanço do capitalismo. Os trabalhos de Antonio Candido e de Pier Paolo Pasolini nos mostram que a tese de Lukács é verdadeira, evidenciando como grandes obras brasileiras e italianas conseguiram alcançar o “triunfo do real” independentemente das situações

econômicas dos países. Cabe destacar, ainda, que alcançar o verdadeiro realismo em uma obra é mérito do autor; identificar isso é mérito do crítico e de sua sensibilidade intelectual.

O triunfo do realismo é, portanto, a relação entre a subjetividade artística do autor e a relativa autonomia da literatura. De acordo com Araújo:

Cabe então à crítica investigar concretamente de que maneira a visão de mundo, enquanto um ponto de acesso à realidade, atua sobre a obra; se, numa postura de 'reverência à própria realidade' o escritor se deixa guiar por suas mãos (o que condiciona o 'realismo espontâneo') ou se ele procura dominar a figuração, conformando-a não às suas próprias leis de desenvolvimento, mas corrigindo-a de acordo com suas intenções pessoais. (ARAÚJO, 2020, p. 77).

Neste trabalho, procuramos mostrar que o realismo em perspectiva lukacsiana é o que possibilita a convergência entre os escritos de Antonio Candido e Pier Paolo Pasolini. Em que pese todas as divergências que identificamos entre os críticos, considerando que os dois tiveram histórias, famílias, percursos intelectuais e posições acadêmicas bastante diferentes, percebemos que ambos deixam transparecer concepções de mundo humanistas em seus trabalhos ao passo que dão espaço para questões de desigualdade, dignidade humana e luta de classes, cumprindo aquilo que identificamos como o papel dos intelectuais progressistas, especialmente aqueles que atuam em países que se desenvolveram à margem do capitalismo e cuja população é marcada por uma sociedade desigual, revelando o poder do verdadeiro realismo. É a crítica militante cumprindo o seu papel.

CONCLUSÃO

A problemática central deste trabalho consistiu no esforço de entender a função social da crítica empenhada do século XX no Brasil e na Itália; para isso, elegemos Antonio Candido e Pier Paolo Pasolini como representantes dessa produção e dividimos nosso foco em duas linhas principais: 1) a concepção de história e de mundo dos autores e como ela poderia ser percebida nos textos críticos que selecionamos; 2) a missão dos intelectuais progressistas em sociedades de capitalismo periférico, tais como o Brasil e regiões do sul e do interior da Itália, localidades que se desenvolveram à margem do *boom* industrial de grandes potências e tornaram-se pobres, desiguais e, especialmente no caso da Itália, foram muito afetadas no período posterior à II Guerra Mundial.

Nossa análise partiu do pressuposto de que as produções dos críticos, apesar de muito heterogêneas, possuem pontos de convergência, de modo que nos preocupamos em desenvolver uma análise capaz de expor como é possível existir uma unidade em meio às diferenças; essa proximidade está nas concepções de literatura, história e política que transparecem nos escritos dos dois autores, nas consciências sociológicas similares que ali identificamos e, em suma, no “marxismo não convencional” de dois intelectuais de esquerda empenhados em suas missões.

Iniciamos este trabalho procurando pelos pontos de contato e percebemos que há em comum, nas obras dos críticos, o esforço pelo esclarecimento do povo por meio da literatura, evidenciando conexões do real que de outro modo passariam despercebidas para os leitores. A atuação ampla, em várias frentes, também foi característica dos dois autores, que colocaram seus estudos literários na base da interpretação sociocultural, sempre por meio de uma concepção dialética de história que confere ao ser humano o protagonismo.

No primeiro capítulo, observamos que Antonio Candido e Pier Paolo Pasolini tiveram percursos intelectuais distintos: o primeiro, em seu “não institucionalismo institucional”, com um tom discreto e cortês, vinculou-se às instituições educacionais, mas esteve sempre engajado em sua luta por mudanças tanto no âmbito acadêmico quanto no nacional; o segundo, mais combativo, atuou em várias esferas da sociedade e se posicionou denunciando aquelas instituições que o rejeitaram e oprimiram. Para Candido, é necessária a existência de uma tradição para que as mudanças possam ocorrer, de modo que o tradicionalismo tem um papel importante para o pensamento progressista; Pasolini teve posicionamentos mais radicais e se manifestou sempre como um humanista atento às contradições da sociedade italiana – a atitude corsária tornou-se uma marca da sua atuação.

Nesse sentido, quando defendemos que os dois críticos, apesar dos seus percursos diferentes, alcançaram o desenvolvimento de uma consciência sociológica semelhante, estamos nos referindo à preocupação deles com a sociedade e com o povo. Ao longo de suas vidas, Antonio Candido e Pier Paolo Pasolini abraçaram o que chamamos de missão do intelectual, independentemente de nacionalidade, por meio de um conjunto de ações que Candido chamou de combate ao fascismo, luta contra o pensamento reacionário e esclarecimento das massas. Observamos, também, que esses objetivos estiveram presentes na vida pessoal e no trabalho dos autores em todos os momentos, em todas as formas de intervenção, e elegemos o ensaio como o foco desta pesquisa por se tratar de uma forma que parte de vivências pessoais e se destina a um público amplo, característica que permite uma melhor percepção da relação entre obra, intelectual e povo. Para entender melhor as particularidades da produção ensaística, retomamos Montaigne, Adorno, Lukács, Marx e Berardinelli, teóricos que demonstraram, em seus estudos, como a forma aproxima o intelectual do povo.

Passando para o segundo capítulo, dedicamo-nos a pensar as relações entre intelectual, literatura e vida nacional. Seleccionamos os “*Textos de intervenção*” (2002), de Candido, e os “*Scritti corsari*” (2016), de Pasolini, e partimos da noção marxista segundo a qual o mundo real corresponde a uma percepção imediata da realidade, mas, quando falamos da arte, a mediação é necessária por se tratar de uma forma de realização da essência humana. A modernidade é um período em que os homens estão separados de sua essência e, por isso, não conseguem entender as contradições do real - a arte funciona, então, como essa mediação.

É preciso lembrar que a linguagem poética tem mais alcance que a linguagem comum; por esse motivo, é tão importante na tarefa de revelar contradições, um ato extremamente político – pois a vida em sociedade é política – e que pressupõe uma tomada de partido: o da humanidade. Neste trabalho, defendemos que a atividade crítica pode contribuir para essa tarefa de mediação entre realidade e indivíduos, principalmente a crítica literária, e destacamos o papel do crítico literário como um mediador entre literatura e vida nacional, especialmente se considerarmos que grande parte da população brasileira tem pouco ou nenhum acesso à educação formal e que situação semelhante ocorria no interior da Itália no século XX; nesse contexto, a atuação do intelectual revela-se ainda mais importante para possibilitar um maior alcance das obras literárias.

Em busca de entender melhor o papel do intelectual, recorreremos a autores que abordam o assunto. Para György Lukács, apesar da divisão de classes do capitalismo limitar a atuação de intelectuais, sempre existiram críticos firmes em sua missão e preocupados em alcançar a

sociedade; Edward Said afirma que o intelectual deve se empenhar para divulgar a verdade sempre, denunciando privilégios e ações duvidosas que possa identificar em suas análises, ainda que isso o coloque numa situação incômoda: ele deve se incomodar, falar o que causa desconforto e aceitar que estará sempre naquela posição desconfortável. Nossos estudos demonstraram que Antonio Candido e Pier Paolo Pasolini estiveram sempre conscientes e firmes de suas missões, conciliando aspectos estéticos, sociais e políticos em suas intervenções e dizendo o que precisasse ser dito.

Textos de intervenção (2002) é uma compilação de textos até então não publicados no formato de livro, mas disponibilizados em outras mídias, muitos de tom combativo, contendo análises literárias e não literárias relacionadas ao panorama político-nacional. São ensaios que explicitam a vocação pública da atuação de Candido, assumindo seus posicionamentos sobre questões políticas, históricas, literárias e sociais sem medo de ser taxado de radical. É um material voltado, decisivamente, para o povo, e não para um público especializado – é a relação próxima entre povo e intelectual se concretizando em escritos que apareceram na crítica de rodapé, em publicações políticas e até encartes de álbuns, exemplificando a importância do esclarecimento das massas e do combate ao pensamento reacionário que nortearam o trabalho do crítico.

Scritti corsari (2016) é também um volume que reúne artigos publicados em outros veículos, geralmente revistas e jornais, e que transmitem ao leitor tanto a força do pensamento corsário pasoliniano quanto sua capacidade de incomodar. A tônica principal dos ensaios que compõem o material é a problematização da mídia e da classe política por um intelectual que entende seu papel naquele cenário e não apresenta apenas as dificuldades que identifica, mas possíveis soluções e posturas que, se tomadas, contribuiriam para combater o avanço da cultura de massa e do neofascismo da sociedade de consumo, apontado pelo crítico como mais perigoso do que o fascismo tradicional.

Em nossa análise dos materiais, demonstramos como a crítica forma uma unidade com a literatura e a vida nacional e como a consciência sociológica dos autores está presente nos escritos. Percebemos nos textos que, ainda que não de uma maneira expressa, Pasolini e Candido revelam uma concepção de história que coloca o homem no centro dos acontecimentos: uma visão que não é voluntarista, mas materialista e radical no sentido de Marx: tomam as coisas pela raiz; o homem é a raiz de tudo, é a sociedade, o mundo, o Estado. O objeto da crítica, para Marx, é a humanidade, e isso transparece nos textos dos críticos.

Retomando o objetivo de esclarecimento das massas, o contato real com o povo mostra-se essencial. O exercício de mediar obras de épocas diversas para os leitores contemporâneos é tarefa árdua que envolve sensibilidade para lidar com o público e visão crítica para colocar questões estéticas em perspectiva histórica e social; nesse sentido, leitura de obras e leitura de mundo são atividades que se interligam. Por isso, o crítico deve ser momentâneo e ter consciência de que seu trabalho é contemporâneo, vinculado ao seu tempo, uma atuação no momento presente. Somente assim é possível alcançar a visão dialética de história que permite o desenvolvimento de uma crítica viva e participante.

No terceiro capítulo, iniciamos por pensar as definições de crítica e de história, atentos às suas diferentes funções e como as duas atividades podem se misturar, aliando a pesquisa documentária minuciosa ao juízo de valor, contendo reflexões sobre o material literário em análise e sobre o mundo real. Para tanto, retomamos estudos de Terry Eagleton e Hermenegildo Bastos em que eles observam como se dá essa conexão entre realidade e obra literária, que não é sempre imediata. Com o auxílio desses autores, concluímos que é preciso dar voz ao texto literário para que emerja a base da crítica materialista: a tensão dialética entre o objeto artístico e a sociedade.

Para esta etapa de análise, selecionamos *Passione e ideologia* (1977) e *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (2000) e nos propusemos a verificar como a concepção de história dos autores transparece nesses trabalhos que têm como tônica principal o esforço de reconstituir o legado literário de seus países, além das relações existentes entre essa tradição e as realidades sociais que enxergam. Nesse sentido, utilizamos alguns termos-chave que percebemos como norteadores das discussões empreendidas: nos escritos de Pasolini, ganha relevo a tensão entre nostalgia de um tempo mais real e o pensamento progressista que sempre direcionou suas intervenções; no material de Candido, é latente em todos os momentos a tensão entre elementos universais e particulares no processo de construção da literatura brasileira.

Com o objetivo de entender melhor como ambos os autores se inserem nas histórias críticas de seus países, fizemos um breve panorama do que foram as produções críticas brasileira e italiana anteriores ao período em que eles começaram a escrever e ficou claro que os dois são também parte das tradições que reconhecem e valorizam em seus livros.

O estudo de *Passione e ideologia* (1977) revelou um material extenso e complexo, com artigos escritos entre 1948 a 1958 nos quais o autor explora a tensão entre nostalgia e progresso ao analisar a produção poética italiana como um todo, com especial atenção às manifestações

populares e em dialeto. Identificamos uma preocupação maior com textos escritos em momentos anteriores ao processo de unificação da Itália, em que ele observa produções realizadas em reinos culturalmente diversos e suas tendências com a intenção de ler a poesia italiana a partir da tradição literária anterior ao país em si.

Está presente, no material, um intelectual engajado, envolvido com sua história e suas origens, que percebe ser a poesia popular fruto do relacionamento difícil entre povo e burguesia: um exemplo da composição contraditória da sociedade; o crítico compreende, ainda, que é preciso conhecer as suas raízes para entender a sociedade italiana pós-industrialização, tomando consciência das etapas que compõem o progresso. É interessante, ainda, como Pasolini é capaz de manter-se um intelectual extremamente contemporâneo, vinculado ao seu tempo, mesmo quando deixa clara a sua nostalgia em relação a outros momentos vividos pela sociedade italiana.

A análise de *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (2000) mostrou-nos um livro que alia história e crítica literária em sua investigação do processo formativo da literatura nacional e tem como fio condutor a tensão entre tendências universalistas e particularistas. A obra revela o desejo dos brasileiros de terem uma literatura e põe em pauta as influências da literatura europeia nesse processo, em uma pesquisa que tem início no Arcadismo e vai até o Realismo com a obra madura de Machado de Assis. O trabalho de Candido expõe uma produção nacional consciente de sua função histórica, mesclando uma grande necessidade de provar o seu valor e a intenção de autores de escreverem para a sua terra.

É em *Formação* que percebemos a obra como uma realidade autônoma inserida no sistema e tomamos consciência de que, para entregar uma crítica de qualidade, é preciso compreender todos os níveis que enformam cada produto artístico com as contradições sociais que ali aparecem. O crítico revela-se um leitor do mundo quando, como diria Lukács, emprega a perspectiva histórica materialista dialética e passa a ser capaz de ver o destino nas formas, tarefa que Candido cumpriu com excelência.

No último capítulo desta tese, trabalhamos com a noção de que a literatura capta a realidade partindo do princípio de que a arte literária e a história são indissociáveis, especialmente quando a realidade e a luta de classes se mostram presentes mesmo em narrativas escritas por autores reacionários. Isso ocorre porque a realidade é política, assim como o é a literatura. Recorremos a Karl Marx e a György Lukács para explicar essas relações em textos que deixam claro que os momentos de crise na sociedade são determinantes para a arte e devem, sim, ser utilizados pelos artistas, uma vez que a arte é política e uma tomada de partido,

necessária – lembrando que nos referimos aqui ao partido da humanidade. Aprendemos com os autores que a arte é um ótimo – se não o melhor – instrumento para combater a fetichização e defendemos que a mediação dos críticos entre leitores e obras tem um papel determinante na missão de esclarecimento da população.

Para entender a missão dos intelectuais progressistas em sociedades de capitalismo periférico, um dos objetivos desta tese, buscamos identificar como intelectual e povo se relacionam, especialmente em momentos de tensão social, e notamos que Candido e Pasolini identificaram problemas nas suas tradições culturais, reconheceram os seus limites e tentaram superá-los, de modo que seria preciso determinar quem é esse povo que suscita tantas reflexões.

Segundo Antonio Gramsci, o povo é o maior representante da nação, é o estrato da sociedade que concentra suas características mais verdadeiras. Em seus estudos sobre a vida nacional italiana e os intelectuais, percebeu que nação e intelectuais formam um par dialético, uma unidade contraditória, em uma associação sem hierarquia ou superioridade de um sobre o outro, visto que se tornam um só pela superação da classe de origem e lutando pelo avanço da humanidade. Em seu projeto nacional, Gramsci coloca o povo no centro, tamanha a sua relevância. Pier Paolo Pasolini e Antonio Candido foram intelectuais nacionais-populares no sentido gramsciano por manterem sempre consciência das responsabilidades que tinham com seus povos e das limitações que neles se apresentavam, como pouco acesso à educação que sempre houve no Brasil e, na primeira metade do século XX, em partes da Itália.

Entender como momentos de crise são relevantes para a crítica que analisamos nesta pesquisa levou-nos a um momento que mobilizou intelectuais em várias partes do mundo: a década de 1960 e, mais especificamente, o ano de 1968. Notamos que, enquanto o Brasil sofria um golpe militar e uma resistência era montada, envolvendo sobremaneira as universidades, a Itália efervescia com manifestações populares e o crescimento do movimento estudantil. Aquele período foi determinante tanto para Candido quanto para Pasolini, deixando marcas importantes em suas vidas e obras.

O exame de *O discurso e a cidade* (2010a) permitiu-nos ver melhor a relação intrínseca entre literatura e realidade. No livro, Antonio Candido analisa obras que demonstram como o realismo triunfa, colocando o foco da análise no texto literário, com uma técnica que permite às circunstâncias sociais aparecerem, mas nunca tomarem o foco. É, assim, uma oportunidade de observar a realização da redução estrutural, que alia a reflexão histórico-social ao pensamento da estética e nos mostra que, mesmo no Naturalismo, tão objetivo, o verdadeiro

realismo se concretiza; é um contato direto e prático com a noção de sistema e continuidade, já defendida lá em *Formação da literatura brasileira* (2000).

Descrizioni di descrizioni (2016) apresenta a arte como descrição da vida e, portanto, a crítica como a descrição da descrição inicial. Em um livro com textos curtos e corsários, Pasolini seleciona obras para as resenhas aparentemente sem seguir algum critério pré-estabelecido, mas publica as resenhas semanalmente e de acordo com as suas leituras. Os ensaios críticos têm tom poético e é difícil não notar que são construídas imagens cheias de poeticidade, aproximando as obras e o contexto histórico vivido numa conexão entre matéria e sociedade; por fim, resta a certeza de que a arte humaniza enquanto o poder econômico aliena.

De um modo geral, o esforço desta tese foi o de mostrar como Pier Paolo Pasolini e Antonio Candido evidenciam a objetividade da forma indo além das intenções dos escritores, o que corresponde, para Lukács, ao triunfo do realismo. Evidenciar isso para o povo é o maior papel da crítica militante. Analisar a literatura de países subdesenvolvidos ou de desenvolvimento marginal na história do capitalismo nunca será tarefa fácil; as sociedades são complexas e, justamente por isso, as análises devem ser dialéticas. Sendo assim, é preciso ter sensibilidade para compreender as peculiaridades das produções literárias e da crítica, e o papel do intelectual nessas condições é importantíssimo. Interpretar a realidade e as suas contradições, com o objetivo de esclarecer o povo, é missão nobre e difícil.

Antonio Candido e Pier Paolo Pasolini deram inestimável contribuição à crítica literária, mas é preciso que o campo e o debate permaneçam profícuos e que a crítica possa voltar a ter destaque no século XXI, pois já sabemos que as contradições não se resolveram e a reflexão nestes tempos difíceis urge. Uma vez que aspectos sociais e políticos são parte da literatura e a literatura é parte da vida, sigamos em frente sabendo que, quando o realismo triunfa, o pensamento crítico triunfa, e isso é essencial em qualquer tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDALA JUNIOR, B. A juventude como princípio. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org). **Um Mundo Coberto de Jovens**. São Paulo: Com-Arte, 2016.
- ADORNO, T. O ensaio como forma. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- ALVES, C. T. **O ensaísmo corsário de Pier Paolo Pasolini**. Campinas, 2015. 150 f. Dissertação de Mestrado – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.
- ALVES, C. T. O ensaísmo corsário de Pasolini em “Os jovens infelizes”. **Língua, literatura e ensino**. Campinas, v. 5, n. 1, 2010.
- ALVES, C. T. Pasolini ensaísta: um estranho numa terra hostil. **Revista Letras Escreve**. Macapá, v. 6, n. 1, 1o semestre, 2016a.
- ALVES, C. T. O jornalismo corsário de Pier Paolo Pasolini nos anos 1970. **Revista Passagens - Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará**. Fortaleza, v. 7, n. 3, 2016b.
- ALVES, C. T. Diálogos com o caos: a produção jornalística de Pasolini nos anos 1960. **Darandina Revisteletrônica– Programa de Pós-Graduação em Letras/ UFJF**. Juiz de Fora, v. 9, n. 1, 2016c.
- AMOROSO, M. B. **A paixão pelo real: Pasolini e a crítica literária**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- AMOROSO, M. B. Pasolini crítico literário. **R. Italianística**, São Paulo, ano I, nº 1, pp. 49 - 49, 1993.
- AMOROSO, M. B. Pasolini e 68: O PCI aos jovens! **Terceira Margem**. Rio de Janeiro, nº 19 , pp. 53-60, agosto/dezembro de 2008.
- ARAÚJO, P. A. M. Triunfo do realismo: o que é isso? Sobre uma categoria da teoria do realismo de Lukács. **Verinotio - Revista on-line de filosofia e Ciências Humanas**, Rio das Ostras, v. 26, n. 1, pp. 64 - 84, jan./jun. 2020.
- AUERBACH, E. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BASTOS, H. A obra literária como leitura/interpretação do mundo. In: BASTOS, Hermenegildo e Adriana de F. B Araújo (Org). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Universidade de Brasília, 2011a.
- BASTOS, H. Dialética – Por quê? Para quê? In: BASTOS, Hermenegildo e Adriana de F. B Araújo (Org). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Universidade de Brasília, 2011b.

- BECKER, H. Sobre literatura e sociedade. In: SCHWARZ, Roberto & FONSECA, Maria Augusta (Orgs.). **Antonio Candido 100 anos**. São Paulo: Editora 34, 2018.
- BERARDINELLI, A. **Autoritratto italiano**. Roma: Donzelli Editore, 1998.
- BERARDINELLI, A. **La forma del saggio**. Venezia: Marsilio Editori, 2002.
- BERARDINELLI, A. **Trai il libro e la vita**: situazioni della letteratura contemporânea. Torino: Bollati Boringhieri, 1990.
- BOBBIO, N. Perfil ideológico del Novecento. In: **Storia della letteratura italiana**. Milano: Garzanti, 1987.
- CANDIDO, A. A literatura e a formação do homem. In: **Remate de Males**, 3 dez. 2012.
- CANDIDO, A. **Brigada ligeira**. São Paulo: Martins, 1945, 125 pp.
- CANDIDO, A. Como e porque sou crítico. In: SCHWARZ, Roberto & FONSECA, Maria Augusta (Orgs.). **Antonio Candido 100 anos**. São Paulo: Editora 34, 2018.
- CANDIDO, A. Crítica e sociologia. In: **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 6 ed. v. 1. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000a.
- CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 6 ed. v. 2. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000b.
- CANDIDO, A. Literatura e Subdesenvolvimento. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- CANDIDO, A. **O albatroz e o chinês**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- CANDIDO, A. O direito à literatura. In: _____. **Vários Escritos**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/São Paulo: Duas Cidades, 2011.
- CANDIDO, A. **O discurso e a cidade**. 4 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010a.
- CANDIDO, A. O mundo coberto de moços. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org). **Um Mundo Coberto de Jovens**. São Paulo: Com-Arte, 2016.
- CANDIDO, A. **Os parceiros do rio bonito**. 11 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010b.
- CANDIDO, A. **Textos de intervenção**; seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002. 392 p.
- CASADEI, A. **La critica letteraria contemporanea**. Ratignano, 2015. Ed. Il Mulino

- CERQUEIRA, R. S. **Crítica e memória**: um estudo dos textos memorialísticos de Antonio Candido. São Paulo: Editora Unifesp, 2019.
- DANTAS, V. Apresentação. In: **Textos de intervenção**; seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002. 392 p.
- FRANCHETTI, P. Antonio Candido e a consciência do atraso. In: **Revista Signótica**, Goiânia, v. 30, n. 3, p. 318-345, jul./set. 2018.
- FREDERICO, C. **A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács**. São Paulo: Expressão Popular, 2013.
- MENESES, A. B. Anotações de uma aluna. In: SCHWARZ, Roberto & FONSECA, Maria Augusta (Orgs.). **Antonio Candido 100 anos**. São Paulo: Editora 34, 2018.
- LAFER, C. Sobre ‘O albatroz e o chinês’. In: SCHWARZ, Roberto & FONSECA, Maria Augusta (Orgs.). **Antonio Candido 100 anos**. São Paulo: Editora 34, 2018.
- LAFETÁ, J. L. **1930: a crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- LAHUD, M. **A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini**. São Paulo; Companhia das Letras, 1993.
- LA PORTA, F. **Pasolini: uno gnostico innamorato della realtà**. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 2002.
- LUKÁCS, G. Sobre a forma e a essência do ensaio: carta a Leo Popper. In: **A alma e as formas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- LUKÁCS, G. **Marxismo e teoria da literatura**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- MARTELLINI, L. **Introduzione a Pasolini**. Bari: Laterza & Figli, 1989.
- MARX, K. **Crítica da filosofia do direito de Hegel**. São Paulo; Boitempo, 2010a.
- MARX, K. **Sobre a questão judaica**. São Paulo; Boitempo, 2010b.
- MARX, K. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo; Boitempo, 2004. Tradução de Jesus Ranieri.
- OTSUKA, E. T. Romance e expectativa: Antonio Candido e o romance brasileiro antes de Formação da Literatura Brasileira. In: SCHWARZ, Roberto & FONSECA, Maria Augusta (Orgs.). **Antonio Candido 100 anos**. São Paulo: Editora 34, 2018.
- PACHECO, A. P. O radicalismo do radical de classe média: ‘De cortiço a cortiço’. In: SCHWARZ, Roberto & FONSECA, Maria Augusta (Orgs.). **Antonio Candido 100 anos**. São Paulo: Editora 34, 2018.
- PASOLINI, P. P. **Descrizioni di descrizioni**. Milão: Garzanti, 2016.

PASOLINI, P. P. **Empirismo eretico**. Milão: Garzanti, 1972.

PASOLINI, P. P. **Passione e ideologia**. Milão: Garzanti, 1977.

PASOLINI, P. P. **Scritti corsari**. Milão: Garzanti, 1993.

PEDROSA, C. **Antonio Candido: a palavra empenhada**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Niterói, RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1994.

REIS, C. O "nacional-popular" em Antonio Gramsci. Campinas, 2009. 420 f. Tese de Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

SAID, E. **Representações do intelectual**: As Conferências de Reith de 1993. Tradução de Miltoum Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTIAGO, S. Prefácio. In: PEDROSA, Célia. **Antonio Candido: a palavra empenhada**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Niterói, RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1994.

SCALIA, G. Pasolini corsaro. In: MORAVIA, Alberto et al. **Per conoscere Pasolini**. Roma: Bulzoni & Teatro Tenda editori, 1978.

SCHWARZ, R. Antonio Candido 100 anos. Nota introdutória. In: SCHWARZ, Roberto & FONSECA, Maria Augusta (Orgs.). **Antonio Candido 100 anos**. São Paulo: Editora 34, 2018a.

SCHWARZ, R. Antonio Candido. In: SCHWARZ, Roberto & FONSECA, Maria Augusta (Orgs.). **Antonio Candido 100 anos**. São Paulo: Editora 34, 2018b.

SCHWARZ, R. **Sequências brasileiras: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp. 17-23.

SOUZA, R. A. A crítica no romantismo brasileiro: práticas e matizes. In: **Teresa**: revista de literatura brasileira, n. 12-13, p. 112-129, 23 dez. 2013.

WAIZBORT, L. **A passagem do três ao um**: crítica literária, sociologia, filologia. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WISNIK, J. M. Aulas, seminários, conversas. In: SCHWARZ, Roberto & FONSECA, Maria Augusta (Orgs.). **Antonio Candido 100 anos**. São Paulo: Editora 34, 2018.