

## A “TOMADA ESTÉTICA DA REALIDADE” COMO PRINCÍPIO DA POESIA DE PIER PAOLO PASOLINI

### *THE “AESTHETIC TAKE OF REALITY” AS PRINCIPLE OF PIER PAOLO PASOLINI’S POETRY*

Alexandre Pilati\*

**RESUMO:** Este artigo propõe uma interpretação do livro de poemas *As cinzas de Gramsci* (1957), de Pier Paolo Pasolini. O argumento principal do artigo é o de que o livro dá forma a uma poética de interpretação e de interrogação da realidade que se fundamenta em uma leitura do real, concebido como um complexo estético socialmente determinado. O objetivo central do artigo é demonstrar que os poemas exprimem formas da catarse, segundo as concepções de Lukács e de Gramsci.

**Palavras-chave:** Pasolini; poesia; catarse; Lukács; Gramsci.

**ABSTRACT:** This article proposes an interpretation of the book of poems *The Ashes of Gramsci* (1957), by Pier Paolo Pasolini. The main argument of the article is that the book structures a poetic interpretation and a philosophical interrogation of reality that is based on a reading of the reality, conceived as a socially determined aesthetic complex. The central purpose of the article is to demonstrate that the poems show forms of catharsis, according to the point of view of Lukács and Gramsci.

**Keywords:** Pasolini; poetry; catharsis; Lukács; Gramsci.

---

\* Professor adjunto do Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL, Universidade de Brasília. E-mail: alexandrepilati@unb.br. **Obs.:** Este trabalho foi desenvolvido no âmbito do projeto “A poesia e a transformação da história”, financiado pelo CNPQ através do Edital MCTI/CNPQ/Universal 14/2014. É também um dos resultados da investigação “A poética anticapitalista de Pier Paolo Pasolini” realizada durante período de estágio pós-doutoral na Universidade de Buenos Aires.

“libertinos arruinados, com duvidosos  
meios de vida e de duvidosa  
procedência, junto a descendentes  
degenerados e aventureiros da burguesia,  
vagabundos, licenciados de tropa, ex-  
presidiários, fugitivos da prisão,  
escroques, saltimbancos, delinquentes,  
batedores de carteira e pequenos ladrões,  
jogadores, alcaguetes, donos de bordéis,  
carregadores, escrevinhadores, tocadores  
de realejo, trapeiros, afiadores,  
caldeireiros, mendigos – em uma palavra,  
toda essa massa informe, difusa e  
errante”

Karl Marx. *O dezoito Brumário de Luis Bonaparte*

## 1. Apresentação: princípios da forma lírica de Pasolini

O livro *As cinzas de Gramsci* do poeta italiano Pier Paolo Pasolini reúne 11 longos poemas escritos entre 1953 e 1957. A obra está diretamente relacionada com a experiência romana de Pasolini, que havia deixado o Friuli para viver na capital italiana no início dos anos 1950. O registro dessa “experiência romana” encontra-se também em outras produções suas, seja na narrativa, com *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959), seja no cinema, um pouco mais tarde, com *Accatone* (1961) e *Mamma Roma* (1962). Em linhas gerais, essas obras procuram dar forma estética, através de uma interpretação muito particular da vida social da periferia romana, a um momento de transição pelo qual passava a Itália do pós-guerra. Se, entretanto, as obras de narrativa e de cinema exibem um realismo tendencialmente mais documental e cru, nos poemas de *As cinzas de Gramsci*, existe uma elaboração mais dilemática e problematizadora do presente e da própria arte, que ali está imbuída de um desejo público e civil de participação, pela formulação, em dimensão estética, de uma crítica consequente ao presente. Assim, os poemas de *As cinzas de Gramsci* procuram, cada um a seu modo, estabelecer conexões entre: i) o momento de transição econômica e social, ii) o passado pré-nacional italiano e iii) as possibilidades de futuro para a nação numa nova quadra histórica “transição sem transformação”. No poema que dá título à coletânea, Pasolini, dirigindo-se à tumba de Gramsci, caracteriza assim a matriz pessoal, poética e histórica da obra: “Mesmo sem o teu rigor, subsisto/ porque não escolho. Vivo no não querer/ do fracassado pós-guerra: amando/ o mundo que odeio – na sua miséria// desdenhoso e perdido – por um obscuro/escândalo da consciência...” (PASOLINI, 2013, p. 55)<sup>1</sup>

No “obscuro escândalo da consciência”, que deriva da busca do poeta de compreender o presente, ou seja “o fracassado pós-guerra”, subsiste um dado formal importante para *As cinzas de Gramsci*. Os seus poemas têm como princípio estruturante uma “tomada estética da realidade”. Esse é o ímpeto que marca a poesia civil de um intelectual marxista de altíssima

<sup>1</sup> Os poemas de Pasolini serão citados aqui em tradução do autor do artigo, a partir do texto fixado na edição da Garzanti de 2013. Cf. Referências Bibliográficas.

erudição que, entretanto, desejava se relacionar com seu país real de um modo não mediado pelas “instituições diplomáticas” (partidos, escolas, movimentos, sindicatos). Pasolini era um intelectual que se autodefinia como um comunista cuja ação intelectual heterodoxa tornava-o alguém cuja reflexão política e a produção estética eram comandadas por uma paixão visceral pela realidade. E o que atraía especialmente a sua visão, naquela quadra em que foram escritos os versos de *As cinzas de Gramsci*, eram instantes da vida popular do passado pré-nacional italiano, ou subproletária da periferia romana; são instantes vitais do cotidiano da periferia romana, nos quais ele identifica uma possível existência “desalienada”, no sentido marxista do termo. Trata-se de uma aproximação estética da realidade que, por isso mesmo, é radicalmente política.

Esse princípio é formado por alguns elementos que vale a pena especificar. O primeiro deles é o forte componente subjetivo dos textos, cuja centralidade determinante é um sujeito enunciador que se caracteriza claramente como intelectual e artista “de esquerda”. Entretanto, essa centralidade não é tendente ao ensimesmamento. Ela funciona como centro irradiador e elaborador de sentimentos, mas jamais se contenta com o isolamento egótico tão frequente no lirismo. A subjetividade lírica que se apresenta nos poemas de *As cinzas de Gramsci* está sempre espalhada em direção ao mundo, desdobrando-se, formulando continuamente um desejo de tomá-la, experienciá-la, vivenciá-la e, através desse processo, compreendê-la. A ideia de paixão pela vida concreta, revelada nos textos em forma de atração apaixonada pela natureza e pelo humano, caracteriza bem o que, nos versos dilemáticos do já citado poema título, assim está postulado: “E tu me pedirás, morto sem adornos,/ para abandonar esta desesperada/ paixão de achar-me no mundo?” (PASOLINI, 2013, p. 60).

É bom lembrar que se trata de uma paixão desesperada que, todavia, jamais deixa de ser mediada pela razão. Embora sempre embebidos de profunda comoção lírica disparada pela “tomada estética da realidade”, os poemas exprimem uma vivência em geral equilibrada dessa comoção, pois ela é sempre atravessada pelo desejo de avaliar, compreender e racionalizar o mundo. Não basta fruir a existência, é preciso compreendê-la; e isso, sobretudo, através da fruição. Esse fruir consciente (metaforizado pela expressão “coração consciente” encontrada no poema título) vai conduzindo o poeta ao relato de um processo poético, que dá unidade à diversidade dos onze textos de *As cinzas de Gramsci*. Em tal processo, realiza-se a avaliação pelo poeta de seu próprio lugar no conjunto das relações sociais e do fluxo da história. Essa faceta dialeticamente racional da paixão pela vida, pela história como totalidade, faz com que a dicção dos poemas jamais derive para o estilo rebaixado, para o humor, para a melancolia, para a autopiedade e muito menos para a grandiloquência “participante”.

O princípio estruturante de “tomada estética da realidade” realiza-se mediante dois mecanismos literários que derivam do movimento já aludido de desinsulamento do eu, que abalam com ficcionalização o terreno da especificidade sentimental da lírica. O primeiro é de ordem narrativa e se realiza quase sempre a partir do perambular do poeta pela cidade. O outro, de ordem descritiva, atende a um princípio poético *ekprhástico* que, em linhas gerais, consome a leitura pelo poeta da realidade, tomada como um todo estético dotado de sentido específico, que é preciso sentir para compreender. O princípio da *ekprhasis* condensa-se de modo particular nos poemas “Quadros friulanos” e “Picasso” onde há uma exaustiva descrição interpretativa de telas do pintor espanhol e do friulano Giuseppe Zigaina, bem como no poema “O Appennino”, onde se descreve a estátua de Ilaria del Caretto, esculpida para o seu sarcófago por Jacopo della Quercia (Lucca, 1406-1408). Nessa descrição de

essência *ekphrística*, Pasolini busca relacionar as telas e a escultura com a dinâmica social e histórica. Assim, a disposição “apaixonada” de “tomada da realidade” possui um sentido historicizante e politizante já desde os seus momentos, por assim dizer, típicos.

Esse é, pois, um método estético e político de *As cinzas de Gramsci*: a tomada do mundo exterior que o concebe (tal como nesses poemas *ekphrísticos*) já como uma “segunda imediatez”. A dimensão de política que sustenta a “poesia civil” de Pasolini, não é, portanto, propedêutica, dogmática, panfletária ou mesmo idealista. A política é princípio formador da “tomada estética do mundo”, que é recortado em “telas”, “quadros”, como se fossem particularidades de forte carga visual, dotadas de sentido específico e intensivo. Essa tensão entre a força lírica dos textos e a face ficcional (figurativa, visual) que eles apresentam sustenta uma dialética que garante vigor ao realismo profundo da poética pasoliniana.

No poema “Recit”, por exemplo, lê-se: “Como era novo o velho Monteverde ao sol!/  
Com a mão protegia meus olhos que ardiam,/ para olhar ao redor avenidas e nas encostas/ as  
velas, vivas de gente nova na sua velha vida.// Cheguei à praça, trêmulo, febril,/ e, juntos,  
gelo e sol o bairro deslumbrante// embranqueciam com muda e extasiada monotonia./ Rico  
era o bairro, mas uma alegria popular// invadia seus sótãos e áticos com vozes/ vagas e  
violentas, cantos alegres e ferozes// de rapazes, de criadas e de operários perdidos/ em brancos  
andaimes, entre brancos escombros” (PASOLINI, 2013, p. 64).

Há ainda outro elemento formal decisivo para a força estética dos poemas: o poeta dá a ver ao leitor um processo de passagem de um momento íntimo a outro, na qual se verifica um certo incremento da consciência do poeta em relação à realidade. Essa passagem é quase sempre mediada por dois pontos de fuga: a alusão ao passado pré-nacional italiano, em tonalidade mítica, e a projeção do olhar sobre os elementos naturais e geográficos da nação. É também elemento mediador relevante desse movimento o contato dilemático entre o poeta e o povo, entre o intelectual herdeiro de Gramsci e o subproletariado da periferia de Roma. Enquanto em relação aos elementos naturais e artísticos há uma aproximação que, quase sempre, se resolve em chave de “integração” (como na estética romântica), no caso dos trabalhadores, dos homens e mulheres do subproletariado, instaura-se, muitas vezes, a despeito da proximidade expressa literalmente no poema, uma distância insuperável, um interdito para a empatia, cujo resultado é crítico. Esses, são, em essência, compostos estruturantes da expressão do lirismo civil pasoliniano. Os poemas parecem retirar a sua força estética de sempre se estruturarem segundo uma lei de fidelidade aos instantes em que o eu-lírico se entrega com paixão às “sugestões do concreto” e reporta o mundo já recomposto pelo trabalho lírico: “Eu grito de alegria, no fundo/ dos pulmões ferido por aquele ar,/ que, como um torpor ou uma luz,/ respiro mirando o amplo vale” (PASOLINI, 2013, p. 85).

A presente interpretação de *As cinzas de Gramsci* parte do pressuposto de que os poemas ali reunidos procuram dar forma estética exigente a um momento de transição pelo qual passava a Itália do pós-guerra, marcado por um influxo de modernização que era o início de um processo que, dali em diante, apenas recrudesceria numa nova etapa de mundialização do capital (que Pasolini nomeava como neocapitalismo), cujos elementos imediatamente trabalhados por Pasolini eram a massificação cultural e urbanização e a persistência do subproletariado. Nesse contexto histórico, a poesia de *As cinzas de Gramsci* se associa a um desejo público e civil de participação, pela via da formulação, em dimensão estética, de uma crítica consequente aos movimentos históricos, sociais, culturais e econômicos que marcavam o pós-guerra. Enfrentando os temas da nova etapa do desenvolvimento capitalista dos anos



50 na Europa (o “derrotado pós-guerra”) os poemas vão procurando, cada um a seu modo, estabelecer conexões entre: i) o presente de transição econômica e social, ii) o passado italiano mítico e pré-nacional e iii) as possibilidades de futuro para a nação numa nova quadra histórica em certa medida pouco auspiciosa. Já no primeiro poema, “O Appennino”, isso fica bem claro com o mergulho no passado pré-nacional a partir da observação/descrição da estátua de Illaria del Caretto, que termina por revelar sob as suas “pálpebras profundas” uma Itália que não existe mais, mas da qual restam resíduos no subproletariado da periferia romana. Diz o poeta: “Sob suas pálpebras fechadas, há/ este assédio de milhões de almas/ de crânios ingênuos, dispostos// à harmonia, entre os infectos bueiros/ da periferia.” (PASOLINI, 2013, p. 9). Em outro poema, “A humilde Itália”, a paisagem imbui-se da mesma essência estética: “Peroladas por nascentes/ estrelas, entre castanheiras, vibram/ as andorinhas. Sentes as confusas aves/ lacerarem o ar sobre ressecadas/ pérulas, sobre os tépidos telhados/ da vila, e sobre a obscura alameda/ com seu terno asfalto;/ a família proprietária se cala,/ mas os filhos das serviçais,/ como no velho mundo, gritam alto!” (PASOLINI, 2013, p. 38).

Partindo desse pressuposto geral, toma-se como hipótese interpretativa básica que os poemas de *As cinzas de Gramsci* estruturam uma interpretação realista em sentido profundo do presente italiano do momento pós-guerra, assumindo-o como momento histórico de “transição sem transformação”. A situação básica do eu-lírico dos poemas, assim, é a da incansável exposição, pela via dos mecanismos próprios da poesia, da consciência crítica em relação a um impasse histórico, que termina sendo atravessado verticalmente, como é salutar que ocorra na arte, por variáveis pessoais, nacionais e universais.

Tendo em vista o quadro histórico inspirador dos textos, o qual combina, portanto, movimento e imobilismo, o livro sugere de modo mais ou menos direto um diálogo com a figura de Gramsci, que, aliás, é figurado no poema de 1954 que dá título à coletânea, “As cinzas de Gramsci”. Para a análise que será proposta doravante, considera-se que um diálogo com Gramsci, tal como é feito no livro, é, em termos amplos, um diálogo muito peculiar com a “filosofia da práxis”. Ou seja, é um diálogo com uma filosofia que se sustenta por estar inscrita numa perspectiva de transformação social do mundo, denegando para si o estatuto de especulação pura, à qual pode-se muito bem definir como uma filosofia do “homem em seu mundo”.

Elemento decisivo dessa filosofia, segundo a perspectiva de Jouthe (1990), é o conceito de catarse da maneira como Gramsci o vai forjando, ainda que assystematicamente, ao longo de sua extensa e peculiar obra política. *Latu sensu*, o conceito de catarse em Gramsci aponta para a as noções de passagem de um momento qualitativo a outro, cujo horizonte é a luta hegemônica e a transformação social. Nessa ideia de transformação está uma estreita ligação com o pressuposto inicial da presente análise, que concebe *As cinzas de Gramsci* como conjunto de poemas que refletem, em modo realista, crítico e desfetichizador, sobre um momento de “transição histórica sem transformação”. No diálogo com Gramsci, o grande pensador italiano da “filosofia da práxis”, Pasolini tratará poeticamente de um momento de mudanças evidentes na sociedade e na cultura italiana para o qual, entretanto, está interdita a possibilidade de transformação histórica e de abalo dos campos hegemônicos. Essa é uma primeira dimensão da catarse que podemos identificar em *As cinzas de Gramsci*, isto é, aquela que deriva do diálogo com o pensamento e com a figura do filósofo dos *Cadernos do cárcere*.

Uma outra formulação do conceito de catarse que será fundamental para a análise aqui proposta remete à obra de Lukács (1966), que a concebe como aspecto fundamental da arte realista, e, portanto, da arte autêntica. Grosso modo, para Lukács (1966), a arte autêntica opera o movimento catártico ao promover a passagem do homem imerso nas contingências do cotidiano para um novo plano de relação com a objetividade. Trata-se de um movimento provocado e mediado pela forma artística, que suspende o homem imerso na cotidianidade temporariamente das contingências imediatas, propiciando-lhe uma relação qualitativamente mais essencial com o cotidiano e com o devir. Num terceiro momento do processo catártico, o homem, atravessando a cadeia de relações dialéticas promovidas pela forma artística, retornaria ao cotidiano, que passa a ser concebido com um outro nível de compreensão, mais enriquecido em termos estéticos, éticos e políticos.

Considerando essa face estética da catarse, é possível dizer que os poemas de *As cinzas de Gramsci* tomam a realidade a partir de recortes construídos como composição estética, feito um todo homogêneo, com determinações próprias. O eu-lírico de Pasolini, assim, assumiria neles uma função estética de duas faces: produtor e leitor. De modo mais incisivo e dialético, dir-se-ia que Pasolini figura nos poemas a produção de uma leitura, o que, em última análise, poderia ser concebido como a exposição narrativa de uma catarse, nos termos lukácsianos. Os poemas são, conforme esta hipótese, leituras de instantes particularizados do mundo, que serão concebidos de antemão pelo poeta como todos estéticos, ou meios homogêneos, de sentido e autonomia próprios, os quais conferem forma artística ao conteúdo da história, intensificando algumas de suas determinações.

O objetivo deste trabalho é demonstrar como essas duas dimensões da catarse podem ser identificadas nos elementos composicionais dos poemas, recuperando traços fundamentais do conceito em Gramsci e em Lukács. Para isso, doravante, será discutido o conceito de a catarse no contexto da “filosofia da práxis” gramsciana e no contexto da estética lukácsiana, sempre em contraponto interpretativo com mecanismos composicionais dos poemas de *As cinzas de Gramsci*. Antes, porém, será discutido o lastro realista da poesia pasoliniana.

## 2. Uma questão de método: a poética da realidade como linguagem

A partir de agora, serão indicados alguns elementos do que é possível considerar uma poética em estado empírico presente nos poemas de *As cinzas de Gramsci*. Esta poética é pautada evidentemente em certos princípios, de que se compõe a forma dos poemas sendo, portanto, anteriores a ela. Entretanto, não se deseja saber como esses princípios estão plasmados na forma, mas quais princípios de poética a própria forma postula em sua especificidade e relativa autonomia. Assim, não se consideram os princípios estéticos, filosóficos, políticos de Pasolini empiricamente “antes” da conformação literária e sim “depois” dela. É, pois, uma poética que se deslinda na e através da leitura crítica dos textos.

A arte de Pasolini, seja a poesia, a narrativa, o cinema, bem como as formas ensaísticas, sempre esteve comprometida com a fidelidade a uma tensão fundamental entre a linguagem e a realidade. No caso de *As cinzas de Gramsci*, esta tensão caracteriza-se de um modo muito especial pela maneira como o eu-lírico dos poemas se dirige à realidade como se ela própria fosse um sistema de signos capaz de facultar uma expressão direta do mundo. Nesse livro de 1957 havia em ato, algo que, na década seguinte, será retomado pelo autor nos termos de uma espécie de poética cinematográfica particular pensada como “semiologia da realidade”.

Nos textos da década de 1960, e de modo muito especial em “La lingua scritta della realtà” (1966), Pasolini justificava a sua atração pela linguagem cinematográfica porque ela seria o meio mais fiel à “expressão da realidade através da própria realidade”.

Segundo Michel Lahud (1993), que estuda essa disposição pasoliniana para aproximar a linguagem artística daquilo que realmente interessa, ou seja, a representação do mundo em sua dinâmica própria de objetos e atos, já nos primeiros trabalhos poéticos do autor era possível perceber essa inquietante consciência da diferença entre linguagens que “evocam a realidade” e linguagens que “reproduzem a realidade”. Essa é uma dilemática que, nos termos de Lahud (1993), expressaria a experiência filosófica fundamental “da própria existência humana: a de uma relação direta do eu com os outros e da presença imediata do mundo para a consciência” (LAHUD, 1993, p. 41). O cinema, segundo Pasolini, seria feito pelas “coisas do mundo”, que “a câmera cinematográfica, como uma consciência virtual puramente reprodutiva, teria o poder de captar e de registrar em sua verdade material mais irredutível e profunda” (LAHUD, 1993, p.41). Assim, a escolha do cinema como meio de expressão preferencial de Pasolini a partir de um determinado momento de sua carreira dava vazão ao que ele mesmo chamava de um “amor irracionalista pela realidade”.

Seria a própria realidade, portanto, como linguagem primaz, que se auto-representaria no cinema. Nas palavras de Michel Lahud (1993, p.43): “era essa linguagem viva das coisas – que, na forma de um diálogo da natureza consigo mesma, os homens decifram contínua e pragmaticamente com seus movimentos fisionômicos, comportamentais e verbais, isto é, através de suas *ações* – a linguagem que para Pasolini mais contava”. A literatura, a poesia, a pintura, o próprio cinema, seriam, dessa forma, linguagens de “segundo grau”, uma vez que o autor “não hesitava em postular a realidade como fonte de todo processo de significação e em fazer da relação física e imediata com o real uma espécie de código ontológico, base de todos os códigos culturais” (LAHUD, 1993, p. 43). O cinema chegaria mais próximo do ideal pasoliniano de que a linguagem artística fosse o registro de uma homologia, que se deveria desejar sempre mais intensa, entre o meio artístico e a própria realidade. A linguagem artística nesses termos, então, seria melhor à medida que melhor se configurasse como “linguagem viva e pragmática do real” (LAHUD, 1993, p. 45).

É evidente que há limites muito claros nessa concepção da realidade como linguagem primaz, os quais são evidenciados pela interpretação de Lahud (1993). Entretanto, parece válido recuperar dela algo que pode ser útil na interpretação dos poemas de *As cinzas de Gramsci*. Nessa concepção que Pasolini apresenta para defender o cinema como arte mais homóloga à realidade do que as demais, há um embrião importante para o que se denomina aqui “tomada estética da realidade”, que se converte em um verdadeiro método artístico no livro ora analisado. Esse método funda-se em dois princípios elementares: o primeiro deles é o fato de que o poeta (já com olhar de cineasta?) enxerga esteticamente a realidade (entendendo-a inclusive como um sistema de signos); o segundo deles diz respeito à consciência de que a realidade é a interação dos homens com eles mesmos e com a natureza sob certas determinações sociais e históricas, que intensificam as significações em jogo na dita “semiologia da realidade” pasoliniana.

Com respeito aos poemas, a hipótese aqui é a de que, mais de dez anos antes das formulações acerca da capacidade de a arte dar forma consequente à “linguagem matricial” da realidade, os poemas de *As cinzas de Gramsci* eram concebidos como formulações que explicitam o seu caráter de interpretação do real nesses termos: a realidade como todo estético

e como meio onde se realizam as interações dos homens entre si e com a natureza em uma dada contingência histórica. Então, para a leitura aqui proposta, será necessário agregar à análise da “semiologia da realidade pasoliniana” feita por Lahud (1993) a noção de que essa realidade, que possui os seus códigos e princípios expressivos (componentes de uma gramática própria), é o mundo social e político, não um mundo que naturaliza as relações sociais através de uma linguagem que desistoriciza e despolitiza as ações humanas. Na poética que aparece formulada em ato em *As cinzas de Gramsci* a “tomada estética da realidade” concebe a linguagem primaz da realidade como gramática política sensível pautada na herança do pensamento nacional-popular. São princípios básicos desses poemas: i) a evocação (própria da linguagem literária) do real enquanto realidade socialmente determinada que é preciso transformar e ii) a figuração (própria das artes visuais como a pintura e a escultura, tão importantes para a formação artística de Pasolini) desse mesmo real tomado como esteticamente válido em si mesmo. Assim, evocação e figuração são variáveis importantes da poética que a poesia de Pasolini propõe em ato. A poética de “tomada estética da realidade” socialmente determinada como sistema estético em si mesmo (isto é: com sua própria gramática) está mais bem postulada nos poemas do que nas formulações em defesa do cinema que ocorrerão alguns anos depois para justificar a transformação do escritor em cineasta.

Em *As cinzas de Gramsci*, o princípio que anima a atração passional da arte pasoliniana pela realidade fica evidente. A arte, e de modo mais específico a literatura, é entendida por Pasolini como uma forma específica de compreensão da realidade, a qual só faz sentido enquanto concebe a poesia como resposta ao “mundo dos homens” através da formulação de um seu reflexo. A poesia, assim, conforme se pode verificar na postulação poética em estado empírico de Pasolini em *As cinzas de Gramsci*, seria, a um só tempo, forma de interpelação do mundo e de interpretação dele.

### 3. Pasolini poeta realista

A partir do exposto até aqui, pode-se propor uma mirada sobre *As cinzas de Gramsci* concebendo seus poemas como formulações em ato de uma concepção realista de literatura, evidentemente, como também já foi dito, não em termos de um realismo fotográfico ou documental. O realismo de Pasolini, que respeita a especificidade e a autonomia do estético para realizar-se, pode ser entendido de modo mais claro conformando-o às reflexões de Lukács, em diversos textos, acerca do imperativo realista de toda grande arte. Para melhor aclarar esse sentido realista da poética pasoliniana, parece oportuna a recuperação de algumas postulações lukacsianas, a fim de que se torne mais visível o seu âmagio realista.

A primeira dessas postulações diz respeito à consideração da especificidade do estético, como superação de uma “estética da expressão”. Como afirma Vedda (2006), no caso de Lukács, a recusa de toda concepção do estético enquanto expressão permite “preservar a índole utópica da obra de arte: ordenada tão somente em conformidade com suas próprias leis, a obra corporifica o desejo humano de encontrar um mundo em acordo com os próprios desejos” (VEDDA, 2006, p.70). No Lukács maduro, fica ainda mais claro que o objeto de investigação fundamental da estética é o de sublinhar a especificidade da arte no conjunto das atividades humanas. Da arte cuja autonomia aparecia radicalmente contraposta à cotidianidade Lukács chega a uma concepção de arte, que “converte a análise da vida diária em ponto de partida para o estudo das diferentes formas humanas de objetivação” (VEDDA, 2006, p.71).



A leitura em sequência dos poemas de *As cinzas de Gramsci* permite perceber uma intensificação da dialética entre a produção de um mundo próprio e autônomo para a arte e a necessidade de esta estar conectada de maneira visceral à vida cotidiana. É esse movimento intensificador da dialética entre autonomia e pertencimento ao cotidiano que, sob um aspecto mais evidente, resguarda o sentido realista dos poemas e a poética realista que é formulada neles. Recuperando a abertura e o fecho do livro: no primeiro poema do livro, o já referido “O Appennino”, chega-se ao cotidiano através da mediação de uma projeção mítico geográfica do passado pré-nacional italiano; no último poema, “Terra di lavoro”, vê-se uma quase total supressão da dimensão mítica, restando o poeta imerso no cotidiano ao narrar uma viagem em um trem que leva trabalhadores. Assim, o cotidiano vai ganhando mais peso aos poucos e demonstrando como a realidade, a que Pasolini tanto desejava entregar-se, figura-se cada vez mais através do trabalho estético com a vida cotidiana e com homens observados em suas ações concretas no mundo social. A força da vida cotidiana é a matéria que vai ao mesmo tempo intensificando a especificidade da estética e lhe garantindo lastro profundamente realista. Se no primeiro poema formula-se um movimento que leva do mito pré-nacional para o cotidiano, no último, formula-se um movimento que leva do cotidiano à possibilidade de projeção utópica.

A progressiva intensificação do elemento cotidiano no livro exprime, de modo cada vez mais intenso, o mundo da poética de Pasolini como um mundo que encerra a concepção de arte como atividade humana de tomada da realidade que, se supõe uma suspensão das finalidades práticas, erige-se como forma de conhecimento intensivo das relações socialmente determinadas dos homens com seus pares e com o mundo que os cerca. Não seria despropositado caracterizar essa poética segundo o desígnio realista que, nas palavras de Lukács, configura um todo que se apresenta “como mundo do homem, como mundo no qual não é estranho o homem, como mundo que expressando a realidade que existe independentemente dele é ao mesmo tempo um cosmos criado pelo homem e adequado a sua essência” (LUKÁCS, 1966, p. 314).

Uma das peculiaridades mais características dos poemas de *As cinzas de Gramsci* é o fato de que eles se constroem a partir da conformação de uma voz lírica bastante determinada em termos históricos e sociais. Trata-se da figuração de uma voz que representa um intelectual/artista de esquerda desejando intervir publicamente na sua realidade presente através de uma poesia civil que interpreta a história e a interroga sobre o futuro. O ponto mais radical dessa figuração muito localizada historicamente talvez seja o poema “O pranto da escavadeira”: “Aborrecido, cansado, volto para casa, // através das mercadorias de sombrias praças, / por tristes estradas à margem do porto fluvial, / entre barracas e bodegas que se mesclam // aos últimos prados. Ali é mortal / o silêncio: mas abaixo, na avenida Marconi, / na estação de Trastevere, revela-se // ainda doce a noite. A seus bairros, / a suas aldeias, retornam em motores / ligeiros – de macacão ou de calça // de trabalho e impelidos por festivo ardor – / os jovens, com os companheiros sobre os selins, / risonhos, imundos” (PASOLINI, 2013, p. 70-71).

A construção dessa voz muito peculiar garante a formulação de uma poesia que mantém viva e evidente a tensão entre a objetividade e a subjetividade. Isso quer dizer também que, além do mundo que está representado nos poemas, existe uma representação do trabalho artístico, como “forma específica de aproximar-se da realidade, a fim de descobrir nestas latências que poderiam permanecer talvez ocultas para a compreensão filosófico-científica”



(VEDDA, 2006, p.81). Nesses termos, os poemas de *As cinzas de Gramsci* dotam-se de consistência realista também pelo fato de que demonstram, de modo não propedêutico, uma certa concepção do trabalho artístico como fundado radicalmente em um princípio subjetivo (e, no caso em questão, de raiz claramente autobiográfica), que faculta a distinção da criação estética de outras formas de atividade humana. Os poemas interrogam o presente, mas sempre se realizando como projeto estético autorreferente, que sublinha tanto a especificidade da linguagem poética, concebida como criadora de um mundo autônomo, quanto a peculiaridade do trabalho poético em relação a outras formas de investigação e de aproximação crítica da realidade.

Ao mesmo tempo, essa marca subjetiva dos poemas, que exprime, no limite, a especificidade da empreitada de conhecimento da realidade através da arte, não se impõe como irradiadora de uma verdade absoluta ou como substância única dos poemas. Isto pois o impulso subjetivo é, a todo momento, corrigido e contrabalançado pela objetividade que é lida já esteticamente. Se há um forte e determinante peso subjetivo nos poemas, não é difícil perceber também que neles há, de modo consequente e propositado, uma espécie de “triunfo da realidade”, que determina o equilíbrio formal dos textos. Como ressalta Vedda, ainda analisando concepção de arte de Lukács, o “triunfo da realidade sobre os preconceitos do artista, das tendências objetivas sobre o comportamento subjetivo, é um *triunfo do realismo*: um reconhecimento (objetivo) da prioridade do ser diante da consciência, da *práxis* diante da especulação teórica” (VEDDA, 2006, p.82).

Na tentativa de descoberta e interpretação da realidade, através da manutenção da especificidade do meio estético e da tensão entre o objetivo e o subjetivo, está o triunfo do realismo na poética de *As cinzas de Gramsci*. Sem dúvida, a construção dessa concepção poética está orientada à realização em ato de um princípio fundamental da estética lukácsiana: o destino de a arte descobrir, para além do que é meramente exterior, aparente ou transitório, o que é essencial.

Como já dito, os poemas de *As cinzas de Gramsci* se fundam na “narrativa” de um gesto de leitura artística do real concebido de antemão como um todo estético. Isso configura mimeticamente o ato artístico de defrontar-se com o real “não como um depósito de realidades mortas, fossilizadas, mas sim como um processo vivo” (VEDDA, 2006, p. 89). Embora muitas vezes refiram-se ao passado italiano, os poemas concebem a realidade onde estão imersos os seus personagens não como um fato consumado, mas como feixe de elementos dinâmicos que facultam a interpretação de um processo, no qual está inserido o próprio eu-lírico. E tal processo, para recuperarmos mais uma vez os termos lukácsianos, é o registro de uma tentativa de “ruptura com a aparência fetichizada da imediatez capitalista”. Isso dá vazão a uma concepção da arte e da literatura como “vias de acesso privilegiadas à genericidade humana, a essa essência subjacente às voláteis e transitórias agitações da superfície. Realizar na *práxis* essa genericidade implica superar aquela estrutura social na qual, como dizia Marx, a natureza humana aparece como uma generalidade imanente a cada pessoa, e a sociedade como uma abstração contraposta ao indivíduo” (VEDDA, 2006, p. 86). Não parece despropósito dizer, então, pelo que até aqui foi exposto, que a paixão pela realidade da obra de Pasolini se realiza na sua prática poética como forma de entender e tematizar traços fundamentais da genericidade humana.

O processo de leitura do real que se tem caracterizado como fundamental na forma poética da poesia de *As cinzas de Gramsci* pode ser iluminado por uma aproximação com a

concepção lukácsiana da arte, concebida como “um processo que se origina em determinadas necessidades da vida cotidiana, que se diferencia progressivamente dela, mas que continuamente regressa a ela para satisfazer as demandas do “homem inteiro” [*der ganze Mensch*] da cotidianidade.” (VEDDA, 2006, p.73). Com poemas formulados como “leitura do real”, que propõem uma certa concepção de arte e de missão social da literatura (esta jamais engessada em exemplificação ou defesa de uma tese ou uma teoria), cristaliza-se, em Pasolini, o poder evocador da obra de arte, que, conforme Lukács “penetra na vida anímica do receptor, subjuga seu modo habitual de contemplar o mundo, impõe a ele um mundo novo e o impele assim a receber esse mundo com sentidos e pensamentos rejuvenescidos, renovados” (LUKÁCS, 1966, p.498).

#### 4. A catarse estética em *As cinzas de Gramsci*

Do que se tem delineado até aqui como princípios intensivamente realistas da poética realizada em ato por Pasolini em *As cinzas de Gramsci*, é possível depreender uma proximidade com a noção de catarse conforme trabalhada por Lukács (1966) na *Estética*. Em linhas gerais, na presente leitura, a catarse é tomada como movimento fundamental da grande arte realista, assumindo, dessa forma, a condição de articulação entre estética e ética, bem como a de ser caminho para a desfetichização.

Os poemas de *As cinzas de Gramsci* representam um movimento de catarse estética vivenciado pelo eu-lírico, que, como já dito, toma a realidade na posição de leitor/receptor de um todo estético homogêneo, coerente e dotado de potencial sentido ético, histórico e teleológico. Esta situação matricial sugere como forma poética do que postula Lukács (1966, p.507): “cada catarse é um reflexo concentrado e conscientemente produzido de comoções cujo original pode sempre achar-se na vida mesma. Ela brota do próprio movimento espontâneo dos acontecimentos e dos fatos que perpassam a vida. O estado de comoção propiciado pela catarse não deixa também de exprimir um sentimento negativo, pelo fato de o receptor não haver percebido nunca na realidade a própria vida”.

Nesses termos, dir-se-ia que a experiência catártica oferece fundamentos essenciais da própria vida ao reconhecimento do homem inteiramente imerso na experiência estética. Desse modo, a catarse, conforme Lukács (1966), não apenas opera com certos mecanismos especificamente estéticos para suspender a relação entre a arte e a vida, mas com eles desenha um caminho de retorno ao cotidiano que poderá desencadear um processo de percepção desfetichizada desse mesmo cotidiano. Recuperando os clássicos princípios aristotélicos (mas sempre reequacionando-os), Lukács (1966) sublinha a função social da catarse, que funcionaria como elemento fundante de ações concretas (da própria práxis, portanto), além de oferecer princípios e parâmetros de ordem ética para tais ações. Isso se daria, sobretudo através da tensão entre mundo objetivo e mundo subjetivo provocada pelo princípio fundamental do reconhecimento. Em “O pranto da escavadeira”, elencam-se elementos lembram esse processo: “Então, junto ao coração, através dos difíceis/ casos que dispersaram seu curso/ de um destino humano,// ganhando em ardor a clareza/ negada, e, em ingenuidade,/ o negado equilíbrio – à clareza,// ao equilíbrio, juntava-se também,/ naqueles dias, a mente” (PASOLINI, 2013, p. 80).

Esforçando-se para fazer o conceito transbordar os limites da tragédia em direção às formas de arte que se assumem, de modo realista, como comprometidas com as exigências da vida, Lukács concebe este movimento como “um momento constante e significativo da vida

social” e prossegue dizendo que “seu reflexo tem de ser forçosamente um motivo sempre recolhido pela conformação estética e, além disso, um elemento presente entre as forças formadoras da reconfiguração estética da realidade” (LUKÁCS, 1966, p. 500-501).

Em termos da composição dos poemas de *As cinzas de Gramsci*, dois são os elementos que conduzem esse processo catártico: a presença da natureza percebida de modo estético pelo poeta e o trabalho com a expressividade da luz e da sombra de modo a reforçar a impressão de uma nova iluminação ao final do processo de leitura. Ora, ambos os elementos aparecem nos escritos de Lukács na apresentação e crítica de passagens da literatura realista que os exprimem. São episódios da vida dos personagens nos quais estes, quando postos em confronto com uma situação limite, em geral mediada por um elemento natural, vivenciam uma experiência ética/ estética despertada pela catarse. Para Lukács (1966, p. 353), entretanto, deve-se considerar o fato de que “a vivência da natureza em cada caso não é mais do que a ocasião desencadeadora” de um processo que deriva da vida e termina por reformular o sentido da existência no íntimo das personagens.

Em *Ana Karenina*, por exemplo, dá-se ao leitor a apresentação do estado de sentimento dos personagens Ana Karenina e Wronski que, em certo momento, no leito de Ana, experimentam uma espécie de catarse reconhecendo a necessidade de mudança da sua conduta na vida cotidiana. Algo muito parecido acontece com o exemplo que Lukács extrai de *Guerra e paz*, também de Tolstoi, no qual o personagem Andrei Bolkonski, jazendo ferido sobre a terra contempla “o alto céu” e desprende-se do seu modelo napoleônico de existência, reconhecendo a sua insignificância diante da imensidão da natureza. A frase do príncipe Andrei é muito conhecida e emblemática para o sentido de catarse que buscamos recuperar no pensamento lukácsiano: “Se tudo é nada, tudo é mentira e engano, fora este céu infinito”. A vida para o personagem adquire, pois, outro sentido, derivado de uma nova compreensão, disparada pela situação de contraste entre o “alto céu” contemplado e os estrondos da batalha em que o personagem é ferido num momento limite de sua existência que, no momento narrado, conforme Lukács (1966), era entendida pelo de modo muito distinto em relação a antes.

Elemento fundamental aí, vale a pena reforçar, é a beleza do “alto céu” que “ensina” ao personagem a compreensão da beleza e o valor da vida. Outro exemplo lembrado por Lukács refere-se também ao céu que aparece quando, em *O idiota* de Dostoiévski, o príncipe Mischkin trata dos sentimentos de um prisioneiro que condenado à morte contempla os elementos da natureza dirigindo um fluxo de empatia estética em direção a ela, pois, dado o seu destino de condenado à morte, se fundiria com tais elementos “de um modo ou de outro” em alguns instantes. Essa percepção estética em relação à natureza faz com que o condenado atinja uma nova compreensão da vida, a qual reavalia considerando que havia perdido instantes significativos de sua existência com banalidades. Também em Dostoiévski, na obra *O jovem*, há um outro tipo de disparo de experiência catártica através do personagem Versilov. Trata-se da pintura *Acis e Galateia*, que propicia, através da provocada interrelação entre ética e estética, o desencadeamento de um movimento formativo e curativo no receptor, por meio da suspensão temporária da vivência da vida concreta.

Na leitura da poesia de *As cinzas de Gramsci*, vale a pena ter em mente as palavras de Lukács (1966) a esse respeito do efeito da obra sobre o receptor: “A catarse que produz a obra nele não se reduz a mostrar novos fatos da vida ou tentar iluminar com uma nova luz fatos já conhecidos pelo receptor; senão que a novidade qualitativa da visão que assim nasce

altera a percepção e a capacidade, torna-a apta para a percepção de novas coisas, de objetos já habituais na nova iluminação, de novas conexões e novas relações de todas essas coisas com ele mesmo. Nesse processo, como temos dito, não se alteram em princípio decisões anteriores, finalidades, etc., as quais se suspendem simplesmente enquanto dura o efeito da obra” (LUKÁCS, 1966, p.528-529).

Os poemas do livro de Pasolini narram esse processo de passagem de um certo nível qualitativo de consciência do processo que enforma a realidade (que é anterior à suspensão promovida pela vivência estética do entorno do poeta) a outro nível, mais enriquecido, de consciência em relação a este processo, posterior à vivência estética. No poema título do livro, esse percurso é paradigmático e agrega tanto os elementos naturais aludidos por Lukács nos exemplos lembrados acima quanto exprime, de modo evidente, uma modificação do eu na sua relação com a percepção da luz, como forma de reforçar metaforicamente essa nova iluminação do real propiciada pela catarse estética. Uma tal catarse é disparada nos textos de Pasolini, pelo olhar do poeta que enxerga as coisas (da natureza ou da sociedade) postas diante de seus sentidos, como, por exemplo, em: “Queima o primeiro sol doce do ano/ sobre os pórticos das cidadelas/ de província, sobre os povoados que estão/ ainda em neve, sobre os *appennínicos*/rebanhos: nas vitrines das cidades/ as novas cores dos tecidos, os novos/ vestidos, como em límpidas chamas,/ dizem o quanto o mundo se renova hoje/ e quais alegrias diversas ele dispara...” (PASOLINI, 2013, p. 13)

É possível afirmar, portanto, que nos poemas de *As cinzas de Gramsci* há uma representação do acontecimento da catarse estética que, em geral se completa, como articulação entre ética e estética e também como percurso vivenciado pelo eu-lírico no caminho da desfetichização. O processo que o eu-lírico leitor/produtor narra no contexto dos poemas do livro parece dar vazão ao que Bastos (2012), retomando os argumentos Lukács, irá nomear como caminho para a desfetichização propiciado pela arte:

O efeito da arte é precisamente trazer o novo para suplantiar as experiências mais comuns. A novidade qualitativa da visão que nasce com a catarse altera a percepção e a torna apta para coisas novas, para a visão de objetos já habituais sob uma lua nova, de novas conexões e de novas relações. O mundo da obra age sobre o receptor como um mundo a ele referido. Amplia a percepção que o leitor tem de si mesmo e do mundo. É o caminho para a desfetichização. Os problemas morais trazidos pela obra de arte não serão resolvidos durante a apresentação da obra, permanecem problemas. Mas agora o receptor sabe da existência deles e pode procurar saber quais as possibilidades de resolvê-los. O mundo objetivo, como se impõe ao sujeito humano, traz em si mesmo as possibilidades para sua transformação. (BASTOS, 2012, p.2)

A arte, em *As cinzas de Gramsci*, é concebida com a marca desse potencial desfetichizador. Esse movimento fica bem claro nos versos dos poemas “Picasso” e “Quadros friulanos” ambos ordenados sobre o mesmo princípio poético, o da ekphrasis, já acima referido.

Em “Picasso”, poema em que Pasolini critica o excesso de expressionismo do pintor espanhol, lê-se: “Ah, não habita o sentimento/ do povo esta sua Paz sem piedade,/ este idílio de brancos símios. Ausente/ está daqui o povo: o povo cujo rumor/ silente vive nestas telas,



nestas salas,/ enquanto fora explode feliz pelas plácidas// ruas em festa, em um canto comum/  
que preenche bairros e céus, cidades e vales/ ao longo da Itália, até os Alpes, espalhado// por  
declives ceifados e amarelos/ grãos – nos povoados da angustiada/ Europa – onde são  
repetidos os bailes// e os coros antigos na antiga/ atmosfera dominical...E acha-se o erro/ nesta  
ausência” (PASOLINI, 2013, p. 23)

Em “Quadros friulanos”, poema em que a paisagem evoca uma vida livre, terna e sem  
opressão, diz o poeta: “ O ar túmido e festivo// de teus primeiros quadros, onde era/ o verde  
um verde quase infantil/ e o amarelo, uma cera endurecida,// de doce Expressionista, e as  
ramas/ de espigas, espectros do cáldo sexo/ adolescente – tudo fervilhava nos confins//  
daquele lugar secreto, onde, oprimido/ por um sol alaranjado eternamente,/ dulcíssimo é o  
ocaso de verão, e nele// arde uma crosta de perfumes, um glauco/ e acre odor de erva, de  
esterco, que o vento revolve...” (PASOLINI, 2013, p. 44).

Assume-se, portanto, que as tensões entre mundo objetivo e mundo subjetivo, entre  
a realidade e a consciência do receptor, que não se anulam e se intensificam no processo  
estético, propiciam o reconhecimento pelo receptor dos fatos que condicionam a realidade,  
como problemas que estão implicados nas relações sociais sobre os quais agora se pode agir  
sob uma nova elaboração ético-estética da vida. Ou seja, em grande medida o efeito estético  
precisa ser compreendido como um processo que não está apenas configurado no mundo  
próprio da obra de arte, mas também, dada a imbricação propiciada por ele entre ética e  
estética, entre objetividade e subjetividade, entre arte e vida, um processo que precisa ser  
compreendido como resultante da tensão entre mundo da obra e mundo cotidiano. O que se  
pressupõe nesse caso é que as contradições da existência social e histórica estão condensadas  
na forma estética, que, se guarda suas peculiaridades, nem por isso se separa do mundo,  
isolando assim a experiência estética do leitor das determinações históricas.

Tais determinações, por encontrarem-se latentes na forma sob a chave original das  
contradições verdadeiras do real, tornam-se ainda mais intensas, mas claras e mais inteligíveis  
através do movimento catártico. A isto parecem bem adequadas as palavras de Lukács (1966,  
p.512): a catarse “não se desenvolve no receptor, como efeito da obra, senão na obra mesma,  
cujo coração se constitui como reconciliação”. Daí o papel da forma que é “tornar visíveis as  
determinações” que estavam na realidade objetiva e que agora passam a habitar, segundo  
novas leis, o escopo formal da obra de arte.

Dessa forma, na constituição do processo catártico, que é instaurador de dinâmicas  
desfetichizadoras, há um caminho de mão dupla que se propicia pela obra concebida como  
elemento mediador entre o homem/receptor e o mundo que ele integra. Diz Lukács que o  
artista parte do conteúdo para a forma e que o receptor parte da forma para o conteúdo.  
Segundo é possível perceber em *As cinzas de Gramsci*, esse processo de mão dupla está  
realizado e assumido dialeticamente pelo eu-lírico. Sob certo aspecto, ele se comporta como  
leitor da realidade estetizada, partindo da forma para o conteúdo; sob outro aspecto, o eu-  
lírico se comporta como produtor, partindo do conteúdo para a forma. O eu-lírico representa  
as etapas fundamentais de um processo catártico, mas não como coisa em si. Tal processo está  
exibido também ao leitor como uma construção do eu-lírico poeta. Assim, reforçam-se e  
evidenciam-se ainda mais os liames entre a arte e a realidade, entre a especificidade da estética  
e a sua capacidade de, através dessa mesma especificidade, condensar uma experiência que  
resulte em desfetichização. É a experiência concreta dos homens que determina essa  
composição profundamente dialética de *As cinzas de Gramsci*.



Tomada assim, a arte propicia, por meio de sua especificidade social um conhecimento desfetichizador do mundo, pois o reflexo da realidade que ela engendra faculta a captação do processo da vida humana em sua relação contraditória com a sociedade e com a natureza. O método da poesia de Pasolini aproveita-se desse princípio e o intensifica com a exposição da dialética entre leitura estética do mundo e revelação das contradições que envolvem a produção do poema. Este método parece consistir na exposição, ao longo dos poemas, das três etapas do processo catártico, em sua integridade ético-estética, que Kiralyfalvi (1990, p. 24), recuperando o pensamento de Lukács, resume bem nos seguintes termos: “A experiência que resulta no efeito ético final tem três partes: (1) o estado interior do destinatário no “antes” do efeito, (2) o efeito catártico “durante” a recepção da obra de arte, e (3) o “depois” período da experiência”. O poema título da obra que figura o diálogo com Gramsci morto é modelar no que se refere à exposição dessas três etapas.

Parece plausível interpretar esse movimento duplo (leitura/construção) como a provocação em ato de uma problematização acerca das possibilidades de transformação social que estão equacionadas na forma artística e que se ativam no processo catártico. Tal questão tem a ver com o condão desfetichizador da arte e da relação entre a desfetichização e a transformação social. Parece oportuno aqui recuperar uma questão proposta por Bastos (2012) que condensa uma infinidade de elementos que interagem quando se aproximam os conceitos de catarse no contexto da estética do realismo lukácsiano e no contexto da filosofia da práxis gramsciana. Ao retomá-la, estabelece-se um ponto de chegada da recuperação de alguns elementos da catarse estética e também um ponto de partida para a discussão da outra face da catarse presente em *As cinzas de Gramsci*, aquela que tem a ver com a filosofia da práxis. Diz Bastos (2012, p.6) que “a questão sobre a catarse pode ser assim formulada: como pode a contemplação e a resposta de um leitor ser direcionada para encorajar a investigação da possibilidade para participar em ações transformadoras?” Tal questão traduz muito bem o impulso questionador civil, político e realista da poesia de Pasolini que, para realizar-se esteticamente, precisa impor-se como crítica da vida.

## 5. A catarse política entre interdito e a utopia em *As cinzas de Gramsci*

O modo como os poemas de *As cinzas de Gramsci* dialogam com o pensamento do autor dos *Cadernos do Cárcere* está muito vinculado ao trabalho poético com o elemento popular, que é apresentado nos textos sob uma dinâmica que faz oscilar atração e repulsa, proximidade e distância, idealização e crueza, utopia e descrença.

Já no segundo poema do livro, algo da maneira como o subproletariado romano está figurado e discutido em *As cinzas de Gramsci*, aparece em consistência de súmula. Diz o poeta: “De repente o mil novecentos/ e cinquenta e dois passa sobre a Itália:/ só o povo tem por ele um sentimento/ verdadeiro: jamais excluído do tempo, não o abala/ a modernidade, ainda que o mais/ moderno seja sempre ele, o povo, despojado/ nos arrabaldes, nas favelas, com juventudes/ sempre novas – novas em antigo canto – a ingênuo repetir aquilo que sempre foi” (PASOLINI, 2013, p. 13)

O dilema básico que assume o poeta civil é o de representar dentro da história, segundo uma filosofia tributária do pensamento gramsciano, um grupo de pessoas que repete aquilo o que sempre foi, pois está alheio à modernidade. Que papel tem essa classe no momento histórico do “derrotado pós-guerra”, de “transição sem transformação”? Como é

possível pensar os jovens que se expressam em antigo canto? Como pensar que seja possível, nos termos gramscianos, operar a passagem de um momento puramente econômico a um momento ético-político? São essas as questões que, em chave tantas vezes de impasse, Pasolini figura em seus poemas, sugerindo uma interpretação de *As cinzas de Gramsci* como uma entrega apaixonada à existência “desalienada” do subproletariado, sempre eivada de desconfiança quanto às possibilidades ou à necessidade de que ele se converta plenamente em classe “dentro da história”, deixando de ser alheia à “passagem moderna do tempo”, como no poema supracitado.

Pode-se pensar que esta fascinação do poeta pelos instantes de vida “desalienada” do subproletariado da periferia romana guarda uma dimensão de utopia, ou de “função utópica”. Isto pois é possível interpretar essa vida “desalienada” como aquilo que inspira Pasolini a “tomar esteticamente a realidade” e a buscar, na formulação de um visível esteticamente determinado, um nível relativamente equivalente de desalienação.

Embora Gramsci trate da noção de catarse em diversos momentos do seu pensamento, é nos *Cadernos do Cárcere* onde se faz referência a esse processo como algo fundamental para a filosofia da práxis. De modo mais específico, no “Caderno 10”, §6, I, Gramsci emprega o termo catarse como noção basilar para uma “Introdução ao estudo da filosofia”. Na tradução de Carlos Nelson Coutinho, assim estão expressas as ideias de Gramsci nessa passagem dos *Cadernos*:

Pode-se empregar a expressão “catarse” para indicar a passagem do momento meramente econômico (ou egoístico-passional) ao momento ético-político, isto é, elaboração superior da estrutura em superestrutura na consciência dos homens. Isto significa, também, a passagem do “objetivo ao subjetivo” e da “necessidade à liberdade”. A estrutura, de força exterior que esmaga o homem, assimilando-o e o tornando passivo, transforma-se em meio de liberdade, em instrumento para criar uma nova forma ético-política, em origem de novas iniciativas. A fixação do momento “catártico” torna-se assim, parece-me, o ponto de partida de toda filosofia da práxis; o processo catártico coincide com a cadeia de sínteses que resultam do desenvolvimento dialético. (Recordar os dois pontos entre os quais oscila esse processo: que nenhuma sociedade se coloca tarefas para cuja solução já não existam, ou estejam em vias de aparecimento, as condições necessárias e suficientes; - e que nenhuma sociedade deixa de existir antes de haver expressado todo seu conteúdo potencial). (GRAMSCI, 2011, p.192)

O diálogo de Pasolini com Gramsci estabelecido poeticamente nos poemas de *As cinzas de Gramsci* certamente é uma resposta ao legado gramsciano da “filosofia da práxis”. Um diálogo que, se observado pelo prisma da clara figuração do intelectual, conduz não apenas à consideração do conceito de “catarse” como expresso acima, mas também a uma certa formulação poética do dilema do intelectual colado à tradição gramsciana que precisa ser reavaliada e reconsiderada segundo um mundo novo, produto do pós-fascismo, que é descoberto pelo poeta na periferia romana. Alguns versos de “O canto popular” evidenciam essa percepção dilacerada do poeta em relação a um subproletariado que está, a um só tempo, dentro e fora da história: “Na tua inconsciência está a consciência/ que em ti a história deseja, esta história/ na qual o Homem não tem mais que a violência/ das memórias, nunca a

memória liberta...// E, talvez, outra saída não haja mais,/ além de dar ao seu desejo de justiça/  
a força da sua felicidade,/ e, à luz de um tempo que inicia,/ a luz de quem é aquilo que não  
sabe.” (PASOLINI, 2013, p. 15-16)

Que papel tem essa classe na época de “transição sem transformação” do pós-guerra? Como pensar que seja possível nos termos gramscianos operar a passagem do momento puramente econômico ao momento ético-político? São essas as questões que, em tom de impasse, Pasolini figura em seus poemas. A busca de “tomada estética da realidade” é uma ânsia humana e artística por um mundo não reificado. Algo como uma tarefa de transpor “a ordem da vida” ao “estado de arte” em sentido desfetichizante. Trata-se, enfim, da busca por equacionar um todo em que o cotidiano prático ganhe sentido político profundo através do confronto com o estranhamento da arte.

Assumir o legado gramsciano, nesse sentido, seria atualizar as formas segundo as quais é possível a ação do artista e do intelectual como práxis transformadora da realidade, ou seja, assumindo papel de organizador da cultura e da luta pela hegemonia, negando-se a ser um “estrangeiro na própria nação” que fica alheio às vivências das massas populares. Lidar com essa tradição seria expor os limites, possibilidades e contradições do engajar-se em todas as esferas e instituições da sociedade civil e da filosofia. Essa é uma força filosófica fundamental do ato intelectual narrado nos poemas de *As cinzas de Gramsci*. Uma força que é, entretanto, contraposta a uma paixão pelo mundo que dispensa mediações institucionais e categoriais racionalizantes. Todavia, a filosofia desenvolvida por Gramsci, de algum modo retomada e retrabalhada de modo questionador por Pasolini, é uma filosofia da práxis do “homem em seu mundo” que fica inviabilizada como tal sem a integração de conceitos fundamentais da economia, da moral, da filosofia, da psicologia. Ela pressupõe o movimento catártico de apropriação do equipamento intelectual construído pela tradição (logo: “dentro da história”) do qual o homem necessita para se conhecer como sujeito sócio histórico, situado em um mundo em devir e se forjar finalmente como sujeito transformador desse mundo. Uma das balizas da filosofia gramsciana, portanto, é a necessidade de interrogar o mundo considerando a possibilidade de superação das estruturas capitalistas através da batalha pela hegemonia, na qual cumprem papel material e fundamental as superestruturas e a dimensão subjetiva dos indivíduos.

É sob esse aspecto que ganha relevo o conceito de catarse na “filosofia gramsciana”. Ernst Jouthe (1990) defende que a catarse é um princípio basilar da filosofia da práxis. Para ele, “o conceito de catarse retraduzido por Gramsci é totalmente original, pertinente e eficaz para definir as condições necessárias à formação de novos sujeitos sócio históricos capazes de intervir de modo deliberado, crítico e ordenado no processo de relações sociais no seio de uma sociedade historicamente determinada.” (JOUTHE, 1990, p. 11). Assim, deslocado da esfera eminentemente estética, o conceito de catarse possibilitaria a representação (e a reflexão acerca) do conjunto de condições objetivas e subjetivas que tornariam possível a ligação entre os três elementos do processo de transformação social: “o objeto a transformar (o conjunto de relações sociais); os sujeitos históricos que se formam ao transformar as relações sociais; o processo de intervenção (um conjunto de condições objetivas e subjetivas)” (JOUTHE, 1990, p. 12).

Levando ao limite a utilização operatória do conceito por Gramsci, dir-se-ia que se pode considerar a catarse como momento de passagem, no qual, uma sociedade/indivíduo, é capaz de exprimir o seu conteúdo potencial. Ou seja, a partir do que está realizado, seria

possível intuir o irrealizado e tornar viável que o progresso histórico resolva-se no sentido dos interesses das classes populares no contexto da luta pela hegemonia. Mas, através da leitura de *As cinzas de Gramsci*, percebe-se uma inquietação a respeito do conteúdo potencial do “derrotado pós-guerra”. Sob esse aspecto, vale a pena ressaltar que a ideia de catarse funciona, no pensamento gramsciano, como a tomada de consciência de certos determinismos que caracterizam a vida social, os quais se tornam mais visíveis (e não negados) exatamente para que sejam superados. A catarse, como fundamento da práxis transformadora é, como já se viu no excerto do “Caderno 10”, a passagem da determinação à consciência. Em outro momento, Gramsci enuncia a esse respeito que uma filosofia que deseja a transformação da sociedade deve “observar como, no desenvolvimento histórico, se constituem forças relativamente permanentes que operam com certa regularidade e certo automatismo” (GRAMSCI, 1975, p. 1479). Estaria dado ao poeta de *As cinzas de Gramsci* perceber com seu olhar realista em sentido profundo tais forças?

Dada a complexidade e a profundidade de tais determinismos, a passagem do momento puramente econômico ao momento ético político não se faz de modo mecânico ou espontâneo. Ele se realiza através de uma multiplicidade de contradições que sempre ameaçam converterem-se em antagonismos estruturais. Sob a ótica gramsciana, o movimento da catarse é a elaboração superior da estrutura em superestrutura na consciência dos homens. Trata-se, portanto, de uma purificação, de uma elevação a um nível superior das consciências, que renova a relação entre estrutura e superestrutura. O fio condutor dessa metodologia consiste na tomada de consciência no terreno das ideologias de contradições inerentes às relações sociais de produção e ao desenvolvimento do conjunto da sociedade.

Para dar consistência a essa possibilidade catártica, Gramsci reivindica, segundo Jouthe (1990), para o polo superestrutural um valor concreto, uma materialidade específica, um estatuto de realidade objetiva, absolutamente incontornável. Assim, diz Jouthe que:

para a filosofia da práxis, as superestruturas são uma realidade (ou elas se tornam, quando elas não são mais puras elucubrações individuais) objetiva; ela considera explicitamente que os homens tomam consciência de sua posição social e portanto de suas tarefas dentro do domínio das ideologias; a filosofia da práxis é ela mesmo uma superestrutura; ela é o terreno onde determinados grupos sociais tomam consciência de seu ser social, de sua força, de seus deveres e de seu devir (JOUTHE, 1999, p. 71)

O que faz do conceito de catarse a pedra angular da renovação gramsciana da filosofia da práxis é essa passagem de um momento a outro na consciência dos homens e, por consequência, de uma situação hegemônica a outra, no fluxo da histórica. Concebem-se assim, dois níveis de catarse, uma, que se poderia chamar de “macro-catarse” e “uma micro-catarse”. Segundo Gramsci, a existência do homem superior, no contexto da sociedade civil, depende da capacidade de elaboração de sua consciência própria do real. Nesse caso, após o movimento catártico, não se trataria mais de uma consciência contraditória, ligada a impressões imediatas do momento presente, mas sim de uma consciência crítica na qual se realiza uma nova síntese entre a teoria e a prática. Nos termos gramscianos, a passagem da consciência elementar de si à consciência política e à consciência crítica do conjunto das relações sociais constitui uma longa marcha, individual e coletiva, de apropriação da realidade



pelo pensamento ou pela arte. E aqui retorna-se a uma questão semelhante àquela que foi recuperada na seção anterior do texto. Como seria possível determinar as condições exigidas para junção entre a micro-catarse, no plano da formação da personalidade, e a macro-catarse, no plano da formação do novo homem coletivo, pode contribuir significativamente à transformação social? Jouthe (1990, p.97) resume as preocupações de Gramsci na seguinte interrogação: “Quais são as condições necessárias e suficientes para que a formação de um novo tipo de homem coletivo na sociedade coincida com a transformação efetiva das relações sociais dentro dessa sociedade?”

Quando Gramsci formula uma tal questão, tem em mente a noção de que não existe política destituída de organização; não existe política, para ele, portanto, sem viabilizar-se a construção de uma força organizada, que esteja pronta para intervir no movimento conjuntural a fim de determinar o sentido da mudança das relações de força em uma dada sociedade. Aqui, pois, coloca-se o problema das formas pelas quais de operaria a conciliação, na arte e na ciência política, da iniciativa individual e da vontade coletiva, que, sob o olhar gramsciano, são as duas faces indissociáveis da prática. O desafio que engloba o conceito de catarse em Gramsci, pode ser, então, sumariado assim:

O critério determinante para a realização dessa tarefa é a capacidade de estimular a imaginação dos indivíduos singulares, de suscitar neles as paixões políticas ligadas à sua vivência cotidiana, de os elevar a uma concepção de mundo coerente e crítica e de os organizar em força permanente capaz de constituir um bloco social histórico novo. (JOUTHE, 1990, p. 113)

Voltando à poesia de Pasolini a possibilidade de um tal movimento de passagem é problematizada: “É mais sagrado onde é mais animal/ o mundo: mas, sem traição/ poética, ou com força/ original, a nós cabe exaurir/ o mistério humano para o bem e para o mal./ Esta é a Itália, e/ não é esta a Itália: juntas/ a pré-história e a história/ dentro dela convivem, como/ a luz é fruto de uma negra semente” (PASOLINI, 2013, p. 38)

O sentido transformador e catártico que anima a filosofia da práxis gramsciana está condensado no caso de *As cinzas de Gramsci* na maneira como Pasolini lida com as figuras do povo (ao mesmo tempo dentro e fora da história) e busca entendê-las poeticamente valendo-se de mecanismos filosóficos claramente recolhidos nessa tradição. Como na literatura o modo de pensar não se dá por meio de conceitos ou categorias abstratas, é preciso figurar as potências e impasses da filosofia gramsciana em termos figurativos, compondo, com elementos estritamente literários, o diálogo inquieto com o filósofo sardo. Nessa chave figurativa é decisiva a maneira como se verifica a representação do povo em relação com a autorepresentação do intelectual que se exprime liricamente nos textos. Como dizem os emblemáticos versos do movimento mais conhecido do poema que dá título à coletânea: “O escândalo do contradizer-me, do estar/ contigo e contra ti, contigo no coração,/ na luz, contra ti nas escuras entranhas” (PASOLINI, 2013, p. 55).

Em termos gerais, se vai percebendo, ao longo dos poemas do livro (é bom ressaltar: organizados em ordem cronológica) uma aproximação cada vez maior entre a voz que enuncia liricamente a realidade e as figuras do povo imersas no cotidiano. De uma projetiva mítica e memorialística dos primeiros poemas se passa a uma projetiva realista mais crítica e agoniada do último. O amor pela realidade, passa a ser, ele mesmo questionado em alguma medida.



Diante de reações hostis do real ao seu amor, o eu-lírico pergunta: “Mas por que coagir-me a odiar, eu/ que quase sou grato ao mundo pelo meu mal, // pelo meu ser divergente – e por isso odiado –/ eu que não sei senão amar, fiel e aflito?” (PASOLINI, 2013, p. 68). Essa inquietude, entre proximidade e distância, atração e repulsa, que recrudescer ao longo dos poemas, é o núcleo da discussão feita em termos poéticos por Pasolini do pensamento gramsciano e da possibilidade de catarse ali postulada. Os habitantes que aos poucos vão ficando mais “concretos” são os homens reais do subproletariado urbano de Roma. Ao que parece no percurso de certo modo cumulativo dos poemas de *As cinzas de Gramsci* nasce, adensa-se e repercute a interrogação acerca da posição desse subproletariado no conjunto de possibilidades dadas potencialmente pelo momento para a transformação futura.

O poeta considera a vida desses homens uma vida que possui instantes libertos de reificação. Como, entretanto, inseri-los numa luta pela hegemonia sem fazê-los perder esse potencial existir que aos olhos do poeta é desfetichizado? Talvez por isso Pasolini se considere “com Gramsci” e “contra Gramsci”. Ao intelectual refinado é facultado o conhecimento das relações contraditórias entre a estrutura e a superestrutura, mas seria possível ao povo, sem perda de um componente vital desfetichizado, chegar a uma consciência do seu papel na história. Como seria possível fazer com que esses que estão, em certa medida, “fora da história” nela adentrassem perfazendo um percurso catártico de tomada de consciência das determinações e leis que regem essa mesma história e perpetuam o poder hegemônico de certos grupos sociais? Como seria possível pensar em progresso (o avanço da história cujos protagonistas são as classes populares) sem desenvolvimento (o avanço da história em que as classes populares caminham a reboque dos interesses hegemônicos)? Uma tal passagem é vista de modo realista por Pasolini como problema ou interdito (ao menos temporário), o que faz com que a tematização dilacerada de uma época de “transição sem transformação” seja mesmo uma das forças mais essenciais dos poemas de *As cinzas de Gramsci*.

Num dos trechos mais belos do poema título, a questão é posta dessa maneira: “E percebes como naqueles/ distantes seres que, em vida, gritam, riem,/ naqueles seus veículos, naqueles melancólicos// casarões onde se consuma o falso/ e expansivo dom da existência –/ aquela vida não é mais que um arrepio;// corpórea, coletiva presença;/ sentes o faltar de toda religião/ verdadeira; não é vida, mas sobrevivência// – talvez mais alegre que a vida – de um povo/ de animais, em cujo enigmático/ orgasmo não existe outra paixão// além do agir cotidiano: humilde/ fervor ao qual a humilde corrupção confere sentido de dádiva. Quanto mais// é vão – neste vazio da história, nesta/ zanzante pausa em que a vida se cala –/ todo ideal, melhor é manifesta// a estupenda, árida sensualidade,/ quase alexandrina, que tudo aquarela/ e impuramente acende, quando aqui// no mundo, alguma coisa desmorona,/ e, na penumbra do mundo, arrasta-se, reentrando/ em praças vazias, em desesperadas oficinas” (PASOLINI, 2013, p. 57).

Como realizar esse movimento sem violar a autenticidade antropológica dos homens do subproletariado? Sem passar pelas formas consideradas por Gramsci como fundamentais para a passagem de uma consciência a outra? Tem-se, portanto, um misto de herança e dissenso em relação a Gramsci. Uma tal passagem atravessa as superestruturas enquanto instituições, as mesmas instituições que Pasolini via com desconfiança, segundo ele postos irremediavelmente a serviço da ideologia hegemônica a que adere incontestavelmente a pequeno-burguesa sempre odiada pelo poeta. Para Pasolini, no corpo inerte da sociedade italiana do pós-guerra, vivia uma força obscura que era o subproletariado: um certo tipo de

objetivação da existência que seria uma ruptura de autenticidade não fetichizada. Os poemas condensariam, então, uma reflexão ainda mais profunda: é possível para o marxismo recompor o passado; é possível a ele pensar, ainda que com certos limites, o presente; mas lhe resta impossível fornecer uma possibilidade viva de futuro. Nesse sentido, *As cinzas de Gramsci* seriam um comentário poético também à crise das ideologias de esquerda que teriam perdido a vitalidade, embora com relativo sucesso na tomada da política institucional, na passagem do pós-guerra que Pasolini chamava de transição de um estágio paleocapitalista a estágio de neocapitalismo (a sociedade de consumo). A questão ainda é transformar o mundo, embora se tenha tratado (e bem!) de interpretá-lo.

Apresenta-se, então, como sintoma desse impasse, o povo feito inimigo da ideologia que “assedia” sua consciência como “chama de transformação da história”: “Hoje é inimigo desta mulher que embala/ a sua criatura, destes escuros// camponeses que dele nada sabem,/ quem morre para que seja salva/ em outras mãos, em outras criaturas,// a sua liberdade. Quem morre para que/ arda em outros servos, em outros camponeses,/ a sua sede de justiça, ainda// que bastarda, é inimigo./ É inimigo quem rasga a bandeira/ vermelha de assassínios,// e é inimigo quem, fielmente,/ dos brancos assassinos a defende./ É inimigo o patrão que espera// a rendição deles, e o companheiro/ que deseja que lutem em uma fé que é negação/ da fé. É inimigo quem dá graças// a deus pelas reações do velho povo/ e é inimigo quem perdoa/ o sangue em nome/ do novo povo. Restitui-se/ assim, em um dia de sangue,/ o mundo a um tempo que parecia finito:// a luz que se derrama sobre estas almas/ é aquela, ainda, do velho sul,/ a alma desta terra é o velho barro” (PASOLINI, 2013, p. 103-104).

No livro *Poesia em forma de rosa*, de 1964, essa cisão entre poesia e ideologia, entre poeta civil e povo se aprofunda, como atestam os famosos versos de um dos poemas que compõem a coletânea: “Eu sou uma força do passado/ Só na tradição está o meu amor./ Venho das ruínas, das igrejas,/ das peças de arte de altar, das/ aldeias abandonadas sobre os Apeninos ou sobre os pré-Alpes,/ onde viveram os irmãos./ Deambulo pela Tusculana como um louco,/ Pela Apia como um cão sem dono./ Ou olho os crepúsculos, as manhãs/ sobre Roma, sobre a Ciociaria, sobre o mundo,/ como os primeiros atos da Pós-história,/ aos quais assisto, por privilégio de registo civil,/ da orla extrema de alguma idade/ sepulta. Monstruoso é quem nasceu/ das entranhas de uma mulher morta./ E eu, feto adulto, navego/ mais moderno do que todos os modernos/ a procurar irmãos que não existem mais.”<sup>2</sup>

Aqui, portanto, os “irmãos” não existem mais. Em *As cinzas de Gramsci* eles ainda existiam e eram elemento fundamental para atração que a realidade disparava na paixão do poeta. São, mais do que isso, disparo também de matéria utópica, surgida do presente (“como a luz surge de uma negra semente”) como conteúdo potencial da sociedade nova, talvez também latente na verdadeira arte. A despeito das rupturas, distanciamentos, oscilações e inquietudes, no trato com a dimensão vital do povo, acha-se algo fundamental para a poética em ato que é desenvolvida em *As cinzas de Gramsci*: é a vida subproletária. Uma vida que, retratada em instantes “fora do valor”, consubstancia-se como elemento da vida que inspira a apreensão estética da realidade, a qual impele o poeta ao mundo, ensinando-o a conceber apaixonadamente a estética como também um mundo “fora do valor”, mas não como fuga da realidade. A alegria, o canto, a sensualidade, o riso, o assobio, o olhar vivo dos rapazes do subproletariado de Roma seriam formas desfetichizadas de existir humano no cotidiano, as

<sup>2</sup> Tradução em português disponível em: <http://flanagens.blogspot.com.br/2011/04/uma-forca-do-passado.html>. Acesso em 14/11/2015.

quais inspiram no poeta “essa paixão de estar no mundo”. É essa nesga de vida fora das “relações de troca” (o momento “puramente econômico”) que exhibe a verdade vital de quem está “fora da história” e que talvez possa projetar o conteúdo potencial e transformador do presente para uma dimensão de superação futura. O sentido histórico de tal verdade profunda pode a alta poesia captar. Alta poesia como é a de Pasolini, em seu desejo de tomar esteticamente vida e a história: com a clara luz da compreensão da sociedade; com a escura entranha apaixonada pelo mundo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BASTOS, Hermenegildo. “Arte e vida cotidiana: a catarse como caminho para a desfetichização”. Texto inédito, apresentado no V Coloquio Internacional “Teoría Crítica y Marxismo Occidental”. 6 a 8 de agosto de 2012.
- GRAMSCI, A. *O leitor de Gramsci – escritos escolhidos (1916-1935)*. Org. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Quaderni del carcere*. Edizione Critica dell’Istituto Gramsci. V.2. Quaderni 6-11. Torino: Einaudi, 1977.
- JOUTHE, Ernst. *Catharsis et transformation sociale dans la théorie politique de Gramsci*. Québec: Presses de l’Université du Québec, 1990.
- KIRALYFALVI, Bela. “The Aesthetic Effect: a search for common grounds between Brecht and Lukacs”. *Journal of dramatic theory and criticism*. N. 19. Spring. 1990. pp. 19-30.
- LUKÁCS, György. *Estetica: Problemas de la mimesis*. v.2. Barcelona/México: Grijalbo, 1966.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Le ceneri di Gramsci*. Milano: Garzanti, 2013.
- VEDDA, Miguel. “György Lukács y la fundamentación ontológica de lo estético” In: \_\_\_\_\_. *La sugestión de lo concreto: estudios sobre teoría literaria marxista*. Buenos Aires: Gorla, 2006.