

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

REVIVENDO O PERÍODO FASCISTA: O SIGNIFICADO
DAS ESCOLHAS DE CESARE PAVESE *EM IL COMPAGNO*

Alexandra Helena Pavan Pavão

Florianópolis, Abril de 2012

ALEXANDRA HELENA PAVAN PAVÃO

REVIVENDO O PERÍODO FASCISTA: O SIGNIFICADO
DAS ESCOLHAS DE CESARE PAVESE EM *IL COMPAGNO*

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de pós-graduação em literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito final para a obtenção do título de mestre em teoria literária, sob a orientação da Professora Doutora Patricia Peterle Figueiredo Santurbano e da co-orientadora Professora Doutora Silvana de Gaspari.

FLORIANÓPOLIS, 2012

Revivendo o período fascista: o significado das escolhas de
Cesare Pavese em *Il Compagno*

Alexandra Helena Pavan Pavão

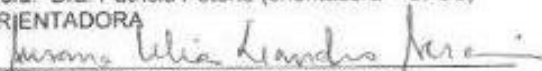
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

Na sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em
Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.



Profa. Dra. Patricia Peterle (orientadora – UFSC)
ORIENTADORA



Profa. Dra. Susana Célia Leandro Scramim
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



Profa. Dra. Patricia Peterle (orientadora – UFSC)
PRESIDENTE



Profa. Dra. Silvana de Gaspari (Co-orientadora - UFSC)



Prof. Dr. Ariello Angelo Avella (Univ. de Roma)



Prof. Dr. Andrea Santurbano (UFSC)



Prof. Dr. Meribell Hernando Marsal (UFSC)

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus familiares, principalmente aos meus pais, Claudio e Maria Helena, pelo apoio recebido.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, pela vida e pela sabedoria que me foram concedidas, possibilitando, a mim, a conquista de cada sonho.

Agradeço à família, por incentivar minha caminhada profissional, dando apoio sempre que procurei.

Agradeço ao meu bichinho de estimação, Ianino, um maltês de oito anos, pelas longas madrugadas em que me fez companhia e “estudou” comigo.

Agradeço à professora Patricia Peterle Figueiredo Santurbano por sua generosidade ao me auxiliar nesta trajetória.

Agradeço aos professores Silvana de Gaspari e Andrea Peterle Figueiredo Santurbano por fornecerem orientações preciosas no período da qualificação e também no dia da defesa da dissertação.

Agradeço ao professor Aniello Angelo Avella que, prontamente, aceitou o convite para participar da banca de defesa da dissertação e que, através de sua breve fala, contribuiu para a melhoria do trabalho.

Agradeço ao professor Fabio Pierangeli pelas preciosas aulas sobre Cesare Pavese, ministradas na disciplina “Problemáticas e questões da literatura italiana do século XX”, durante o mestrado em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

Agradeço ao professor Luiz Ernani Fritoli pela rápida conversa sobre a obra de Cesare Pavese durante o *I Colóquio Internacional Itália do Pós-guerra em Diálogo*, realizado no ano de 2010, na Universidade Federal de Santa Catarina.

Agradeço ao professor Roberto Francavilla pelo diálogo sobre a obra de Cesare Pavese durante o *I Colóquio Internacional de Literatura*,

História e Tradução, realizado no ano de 2011, na Universidade Federal de Santa Catarina.

Agradeço à professora Anna Palma pelo incentivo recebido durante o tempo em que fui sua aluna no Curso de Graduação em Letras Italiano da Universidade Federal de Santa Catarina.

Agradeço às professoras Anna Fracchiolla (*in memoriam*) e Fabiana Audino pela ajuda nas traduções feitas da língua italiana para a língua portuguesa.

Agradeço às professoras Karine Simoni, Andréia Guerini e Adriana Aikawa da Silveira Andrade por compreenderem que nem sempre foi possível comparecer às aulas das disciplinas de “Literatura Italiana III” e “Tópico especial em literatura italiana II” do Curso de Graduação em Letras Italiano da Universidade Federal de Santa Catarina com os textos lidos.

Agradeço à professora Tânia Mara Moysés por um dia ter presenteado os alunos da turma de “Tópico especial em literatura italiana II”, do Curso de Graduação em Letras Italiano da Universidade Federal de Santa Catarina, com um marcador de livros no qual estavam impressos os autógrafos de número 3171 e 3172 do Zibaldone *di pensieri*, di Giacomo Leopardi, que me fizeram imediatamente associar o texto com algumas passagens pavesianas, sejam elas da vida real ou de muitas de suas obras.

Agradeço à professora Meritxell Hernando Marsall, responsável pela disciplina de “Literatura ocidental I” do Curso de Letras Espanhol a distância, da Universidade Federal de Santa Catarina, e aos amigos Ana Claudia Rocker Trierweiller Prieto, Cristiano Moreira, Francisco Javier Calvo del Olmo, Jacqueline Santos da Cruz, Maíra Tonelli Santos e

Raquel da Silva Yee, que trabalharam comigo na tutoria desta mesma disciplina, por escutarem minhas angústias com os prazos de entrega da dissertação.

Agradeço às amigas do Curso de Graduação em Letras Italiano da Universidade Federal de Santa Catarina Celene da Silva Ribeiro, Francielen Noceti Pereira e Fernanda Moro Cechinel por sempre acreditarem em mim.

Agradeço às amigas Josiane Aparecida Franzo e Mariana Lange pelo apoio durante uma das disciplinas do mestrado em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

Agradeço às amigas Bruna Sousa e Roberta Oliveira Pereira por sempre perguntarem como estava o mestrado e a escrita da dissertação.

Agradeço aos amigos Maria Paula Baldi Nóbrega e Rodney João Ferreira da Cunha pelas palavras de incentivo e coragem nos momentos mais difíceis.

Agradeço aos alunos do polo de Itajaí do Curso de Letras Espanhol a distância da Universidade Federal de Santa Catarina e aos alunos do estágio, realizado no Curso de Graduação em Letras Italiano, da mesma universidade, por todo o apoio recebido.

La mia parte politica l'ho fatta che potevo. Ho
lavorato, ho dato poesia agli uomini, ho condiviso le
pene di molti.

Cesare Pavese

RESUMO

O fascismo, um dos episódios vividos na península, deixou o medo e a apreensão para a população que, por mais de 20 anos, foi submetida ao jugo de Benito Mussolini. No entanto, ainda que com os meios de comunicação e a publicação de livros sendo vigiadas pelos órgãos do governo, pode-se dizer que este foi um período muito rico nas produções artísticas, sobretudo, no que diz respeito ao conteúdo de cada obra. É exatamente sobre este período que o escritor Cesare Pavese, mesmo declarando-se distante da “política”, publica o seu texto mais “político”: o romance *Il compagno*. A partir da fortuna crítica do *corpus*, buscou-se refletir sobre os posicionamentos de Pavese enquanto cidadão, escritor e intelectual, identificando e analisando as estratégias de escrita que o autor italiano usou em *Il compagno*. Sendo assim, ao analisar o perfil e o papel intelectual de Pavese foi possível também uma maior compreensão do período histórico e cultural pelo qual passou a Itália, já que Pavese retratou em suas obras uma parte da história da península.

Palavras-chave: Cesare Pavese; *Il compagno*; Fascismo; Pós-guerra italiano.

RIASSUNTO

Il fascismo, uno dei episodi vissuti nella penisola, ha lasciato la paura e l'apprensione alla popolazione che, per più di 20 anni, è stata sotto il giogo di Benito Mussolini. Tuttavia, anche se con i mezzi di comunicazione e la pubblicazione di libri essendo sotto la supervisione di agenzie governative, è possibile dire che questo è stato un periodo molto ricco nelle produzioni artistiche, soprattutto, per quanto riguarda il contenuto di ogni opera. È esattamente sul questo periodo che lo scrittore Cesare Pavese, anche se dichiarandosi lontano dalla “politica”, pubblica il suo testo più “politico”: il romanzo *Il compagno*. Dalla fortuna critica del *corpus*, si è cercato di riflettere sui posizionamenti di Pavese come cittadino, scrittore e intellettuale, identificando ed analizzando le strategie di scrittura che l'autore italiano ha usato nel *Il compagno*. Quindi, al analizzare il profilo e il ruolo intellettuale di Pavese è stato possibile anche una maggior comprensione del periodo storico e culturale per il quale ha passato l'Italia, giacchè Pavese ha ritrattato nelle sue opere una parte della storia della penisola.

Parole-chiave: Cesare Pavese; *Il compagno*; Fascismo; Pós-guerra italiano.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO: As primeiras palavras	11
2. PRIMEIRO CAPÍTULO: Quando a escrita é o sentido mais forte da vida	15
2.1 Um pouco de Cesare Pavese: de Santo Stefano Belbo ao trágico final	15
3. SEGUNDO CAPÍTULO: Os intelectuais na Itália e o fascismo	65
3.1 A Era Mussolini	65
3.2 As funções do intelectual na sociedade e seu papel na literatura durante o fascismo	83
4. TERCEIRO CAPÍTULO: Il compagno: o romance que retrata o regime fascista	105
4.1 Il compagno e o diálogo com outras obras pavesianas	105
4.2 Turim e Roma: as duas cidades de Pavese	123
4.3 O processo de conscientização de Pablo	130
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: Um pouco mais sobre Cesare Pavese e o seu jeito de escrever a Itália	143
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA	148
ANEXOS	159

1. INTRODUÇÃO

As primeiras palavras

O interesse em desenvolver o tema Revivendo o período fascista: o significado das escolhas de Cesare Pavese em *Il compagno*, surgiu da possibilidade de analisar o romance *Il compagno*, de Cesare Pavese, publicado em 1947, obra do autor menos tratada pela crítica, apesar de ser considerada a mais engajada politicamente. Neste romance, Pavese recuperou e registrou as tensões e as contradições vivenciadas pela sociedade italiana durante os anos do fascismo; um momento recente da história política e cultural da península, que merece um olhar e estudo mais atentos.

Desta maneira, esta dissertação visou investigar desde os eventos mais importantes da vida particular e profissional do escritor de Santo Stefano Belbo, passando pelo estudo do perfil intelectual do autor, até chegar ao estudo do romance *Il compagno*, para entender as escolhas que Cesare Pavese fez para compor esta obra.

Este trabalho teve, portanto, um caráter transdisciplinar, já que traçou um diálogo entre a literatura, a história e a filosofia, fundamental para entender o fato de Pavese, como intelectual, ter (re)constituído, nesta obra, o panorama cultural e político da Itália fascista, período terminado poucos anos antes de *Il compagno* ter sido publicado. A transdisciplinaridade se fez também necessária pelas características do próprio *corpus*, já que, para analisar e discutir este romance, foi necessário entender que as décadas de 20, 30 e 40 foram marcadas por grandes transformações na sociedade italiana, tais como a Segunda Guerra Mundial e o regime fascista; fatos que não podiam ser

esquecidos para compreender o próprio processo de escrita do autor piemontês.

Assim, para desenvolver o trabalho de dissertação, foi realizado um levantamento da fortuna crítica do *corpus*, bem como um mapeamento sobre as questões teóricas relacionadas ao papel do intelectual do século XX. A partir disso, buscou-se refletir sobre os posicionamentos de Pavese enquanto cidadão, escritor e intelectual, identificando e analisando as estratégias de escrita que o autor italiano usou no romance *Il compagno*, objeto de estudo deste trabalho, para retratar a sociedade italiana do período fascista.

Desta forma, para melhor compreensão das informações estudadas e para atingir os objetivos propostos, esta dissertação tem as ideias expostas em três capítulos, sendo estes chamados, respectivamente, pelos títulos: *Quando a escrita é o sentido mais forte da vida*; *Os intelectuais na Itália e o fascismo*; e, *Il compagno: o romance que retrata o regime fascista*.

Assim, o primeiro capítulo, *Quando a escrita é o sentido mais forte da vida*, apresentou apenas o subtítulo *Um pouco de Cesare Pavese: de Santo Stefano Belbo ao trágico final*, no qual foi discutido um pouco da vida e da obra do escritor italiano, desde sua vida em família, passando pela relação do jovem Pavese com o grupo de amigos do Liceu D'Azeglio e com o professor Augusto Monti, pela universidade onde se formou em Letras, pelo trabalho na Editora Einaudi, por suas inscrições tanto no Partido Comunista Italiano quanto no Partido Fascista Italiano, pelos prêmios literários recebidos, pelas críticas e pelos amores mal resolvidos, até o dia do seu trágico suicídio, quando já era um autor renomado. Tais informações contribuíram para

analisar e compreender *Il compagno*, já que as escolhas feitas por Pavese ao longo da vida refletiram claramente nesta obra.

Já o segundo capítulo, *Os intelectuais na Itália e o fascismo*, que foi dividido nos subtítulos identificados como *A Era Mussolini*; e, *As funções do intelectual na sociedade e seu papel na literatura durante o fascismo*, analisou a sociedade italiana do período ditatorial mussoliniano, alguns tipos de intelectuais existentes na sociedade a partir de estudos de teóricos como Francis Wolff, Maurice Blanchot, Antonio Gramsci e Norberto Bobbio e, ainda, a atuação do intelectual na literatura durante o período fascista.

Por outro lado, o terceiro capítulo, *Il compagno: o romance que retrata o regime fascista*, foi dividido nos subtítulos *Il compagno e o diálogo com outras obras pavesianas*; *Turim e Roma: as duas cidades de Pavese*; e, *O processo de conscientização de Pablo* e fez o estudo da obra *Il compagno* comparando-a, primeiramente, com as obras *Il carcere* e *La luna e i falò* que foram escritas logo depois de *Il compagno*, visando, assim, identificar o tipo de escrita escolhida por Pavese para retratar os mais de 20 anos em que a península esteve sob o controle de Benito Mussolini a partir de algumas características apresentadas no decorrer deste romance.

A dissertação traz ainda anexos que ilustram algumas passagens analisadas durante o referencial teórico. Entre estes documentos, encontra-se a entrevista de Maria Pavese concedida a Vittoriano Esposito, no ano de 1978, na qual ela explicou fatos importantes da vida de seu irmão, Cesare Pavese. A inclusão desta entrevista tem como objetivo ilustrar o que foi escrito neste trabalho, aproximando o leitor da dissertação, cada vez mais, da história de Pavese, possibilitando

entender o pensamento e as atitudes do autor através das palavras de quem mais o conhecia: a sua irmã.

Para concluir, nas considerações finais, cuidadosamente chamada de *Um pouco mais sobre Cesare Pavese e o seu jeito de escrever a Itália*, foi verificado se o perfil, o papel intelectual e as escolhas do autor de Santo Stefano Belbo em *Il compagno*, se enquadraram nos estudos realizados durante o referencial teórico.

2. PRIMEIRO CAPÍTULO

Quando a escrita é o sentido mais forte da vida

2.1 Um pouco de Cesare Pavese: de Santo Stefano Belbo ao trágico final

Tradutor da língua inglesa, escritor de poesias e romances, editor, colaborador de algumas revistas e professor foram alguns dos papéis exercidos por Cesare Pavese, o italiano que nasceu em Santo Stefano Belbo, província de Cuneo, região do Piemonte, em 09 de setembro de 1908, o qual, a partir da realidade vivida na península e, de forma especial, na sua própria vida, escreveu poesias e romances que deixaram importantes contribuições para o cenário literário italiano do século XX.

Foi, através desta tentativa de relacionar aspectos como a literatura e a sociedade (VICENTINI, 1979), papel este desenvolvido pelos jovens intelectuais antifascistas que não se conformavam com o “desdobramento antipopular do fascismo” (VICENTINI, 1979, p. 57), que autores como Pavese, por exemplo, possibilitaram, a partir de suas obras, o entendimento e a reflexão de situações enfrentadas pela sociedade italiana daquela época.

Entretanto, até assumir todos estes papéis e chegar à notoriedade, Pavese superou passagens marcantes em sua vida, as quais acabaram caracterizando também sua carreira. De acordo com Davide Lajolo (1960), duas destas passagens foram: a repentina morte de seu pai, a qual tornou o escritor, então aos seis anos de idade, um garoto tímido, introspectivo e pronto para sempre se isolar das demais pessoas; e a tendência suicida, que aparece em todas as cartas por ele escritas durante

o período em que frequentou o Liceu D'Azeglio, sobretudo quando esteve diretamente ligado ao amigo Mario Sturani. Vale lembrar que tais situações são refletidas em muitas de suas obras através de aspectos tais como a busca pela necessidade do amor através das relações interpessoais, a solidão e a amargura; sentimentos antagônicos que pareciam seguir o autor nas várias etapas de sua vida.

Quando bebê, devido aos problemas de saúde enfrentados pela mãe, Consolina Mesturini, Cesare Pavese foi deixado aos cuidados de uma ama de leite. Já com mais idade, ainda em seus primeiros anos de vida, o escritor passou a ter a atenção de Vittoria Scaglione, filha de um carpinteiro da região, que ajudou a cuidar dele, uma vez que Mesturini continuava com a saúde frágil. É importante destacar que Vittoria Scaglione era irmã de Giuseppe Scaglione, conhecido em família como Pinolo, que se tornará amigo de Cesare e que mais tarde inspirará a figura de Nuto, personagem secundário de *La luna e i falò*, romance publicado em 1950, e que fala sobre o retorno do protagonista Anguilla à terra natal depois de um longo período na América.

Após a morte do pai, a família de Pavese passou a ser administrada por Consolina Mesturini, a qual impôs um rígido e enérgico esquema de disciplina aos filhos¹, fato que o escritor relatou em *Il signor Pietro de Fallimenti – Frammenti* (1942), conto também inserido na coletânea *Tutti i racconti* quando diz: “[...] minha mãe tinha tentado me fazer crescer duramente, como faria um homem, e tinha conseguido que, entre nós, não usássemos nem beijos, nem palavras

¹ Maria e Cesare eram os filhos mais novos do casal Eugenio e Consolina. Cesare teve outros três irmãos mais velhos, entretanto, estes não sobreviveram.

supérfluas, eu nem sabia o que era uma família”² (2002, p. 768); um exemplo que ilustra o rígido regime imposto pela matriarca. A perda da mãe ocorreu poucos meses depois da defesa do trabalho apresentado na conclusão de seu curso de graduação, data a partir da qual passou a viver com sua irmã Maria, seis anos mais velha que ele. Tal situação o fez se esconder ainda mais em sua melancolia e solidão.

Quanto à formação, deve-se dizer que Pavese frequentou parte dos primeiros anos de estudo em Santo Stefano Belbo, completando esta fase em Turim, nas colinas³ de Reagle, a partir de 1916, local no qual a família passou a viver e cuja paisagem fará parte das suas imagens poéticas, até mesmo em suas últimas obras. Foi também em Turim que escreveu seus primeiros versos, os quais foram motivados por uma colega de escola conhecida como Olga. Ainda na capital do Piemonte, frequentou o Istituto Sociale dei Gesuiti e o Cavour, onde conheceu o amigo Mario Sturani, cuja amizade se estendeu para além dos muros desta instituição. Em outubro de 1923, ingressou no Liceu D’Azeglio, onde teve como professor de italiano e de latim o intelectual, antifascista e crociano, Augusto Monti, cuja relação teve grande influência no seu percurso intelectual.

Deve-se ressaltar que Monti representou para Pavese uma espécie de norte, modelo de formação de sua geração ou, como sugere Gigliucci, “um super-ego de extrema ética viril, que condena toda forma de complacência literária, um fim em si, qualquer forma de

² “*Mia madre aveva cercato di tirarmi su duramente come farebbe un uomo, e ne aveva ottenuto che tra noi non usavano né baci né parole superflue, né sapevo che cosa fosse famiglia.*”

³ Segundo Mondo, “[...] Pavese em especial detesta a montanha, ignorará sempre o seu severo perfil que, contrapondo-se à doçura da colina, fecha o horizonte de Turim”. “[...] Pavese in particolare detesta la montagna, ignorerà sempre il suo severo profilo che, contrapponendosi alla dolcezza della collina, chiude l’orizzonte di Torino” (2008, p. 31).

compromisso”⁴ (2001, p. 3). Foi neste período que Pavese passou a ler autores renomados como D’Annunzio e Dante, provavelmente parte do programa escolar, e que também se aproximou dos textos de Camille Flammarion, este último sobre estrelas e metafísica. A influência dos temas tratados por Flammarion pode ser vista em diversos livros e artigos escritos por Pavese, dentre os quais se pode citar o livro *Dialoghi con Leucò* (1947) e o artigo “*Una giornata di azzurro carico*”, reeditado em 2008, no jornal *La Repubblica*, no qual se observa claramente os estudos metafísicos aos quais Pavese se dedicou, sendo um possível exemplo disto a frase “eis lá a Ursa Maior, a Menor, a Lira, o Cisne, o Escorpião, Marte e mil outros esplendores celestes”⁵ (PAVESE, 2008, p. 38), que aparece neste artigo. Foi ainda no Liceo D’Azeglio que o escritor conheceu Remo Giaccherio e Giorgio Curti, os quais, segundo o crítico literário Giuseppe Petronio, faziam, junto com Pavese, parte do grupo de intelectuais que ficou conhecido como “a nata do antifascismo liberal-socialista”⁶ (PETRONIO, 2000a, p. 207).

Ainda no período em que frequentava o liceu, em 1925, o autor conheceu a bailarina Pucci, talvez o seu primeiro amor da idade adulta, mas, com certeza, sua primeira desilusão. Cesare Pavese a viu dançando no teatro Odeon e por ela logo se apaixonou, o que fez com que, por algum tempo, o autor a seguisse, à distância, no trajeto que a jovem percorria entre o trabalho e a casa onde habitava, na periferia de Turim. Certo dia, Pavese escreveu, timidamente, um pequeno bilhete marcando um encontro em frente à porta do café La Meridiana (BRUZZESI, s/d).

⁴ “*Un super-ego di suprema eticità virile, che condanna ogni forma di compiacimento letterario fine a se stesso, ogni forma di compromesso.*”

⁵ “*Ecco là l’Orsa Maggiore, la Minore, la Lira, il Cigno, lo Scorpione, Marte e mille altri fulguri celesti.*”

⁶ “*Fior fiore dell’anti-fascismo liberalsocialista.*”

O fato é que este encontro jamais ocorreu, já que Pucci deixou Pavese esperando, por horas, na chuva, desencadeando uma pleurite que quase fez com que o italiano perdesse o ano escolar no liceu (TRIOSCHI, 2000). Este episódio repercutiu entre os amigos do Liceo D'Azeglio e, talvez, tenha trazido para o escritor, na época, com 17 anos de idade, pela primeira vez, a ideia, ainda que de forma adolescente, do suicídio, ou seja, era um pensamento diferente daquele que o autor tinha nos anos 50 quando de fato tirou a própria vida. Não é possível afirmar, mas é provável que na prosa autobiográfica, incompleta, chamada *Lotte di giovani*⁷ (1925), inserida na coletânea *Testi giovanili* (1925 – 1930), e reeditado na coletânea *Tutti i racconti*, da mesma editora, algumas passagens tivessem como inspiração este momento de desilusão vivido por Pavese. É importante lembrar que, em *Lotte di giovani*, o assunto que chama atenção, por ser inesperado para um jovem, é realmente a questão do suicídio, a qual, parece, começou a fazer parte dos pensamentos do escritor em muitos de seus textos, como é possível verificar através da frase “e a esta aflição passageira se juntava o meu tormento contínuo: “agora vivo como uma toupeira entre as cartas empoeiradas esperando um dia ou outro um pouco de luz. E se nunca, jamais alcançasse esta luz?””⁸ (PAVESE, 2002, p. 203), contida neste conto.

Em 10 de dezembro de 1926, o amigo de liceu, Elico Baraldi, se suicidou e feriu a sua namorada para dar uma prova do amor que ambos sentiam um pelo outro. O fato extremo protagonizado pelo amigo

⁷ O primeiro nome deste conto era *Romanzo della gioventù*, sendo apenas mais tarde intitulado *Lotte dei giovani*.

⁸ “E a questo cruccio passeggero s’aggiungeva il mio tormento continuo: “adesso vivo come una talpa fra le carte polverose sperando un giorno o l’altro un po’ di luce. E se mai, mai giungessi a questa luce?”

aparece no conto *Suicidi*, parte da coletânea *Altri racconti* (1936 - 1941), publicado postumamente pela Editora Einaudi (1953) e reeditado na coletânea *Tutti i racconti*, no qual Pavese narrou, de maneira muito semelhante, a cena na qual Elico tirou a própria vida. Segundo Gerneti (2008 - 2009), a única diferença entre o fato real e aquele que foi narrado é que este último retrata o amor entre amigos que tinham combinado de dar uma prova real da amizade que sentiam um pelo outro, mas, ainda assim, o desfecho é o mesmo: apenas um dos envolvidos sobrevive à tragédia.

Ainda em 1926, após o exame de maturidade clássica, Pavese deu prosseguimento aos seus estudos na cidade de Turim, onde a família residia, graduando-se em Letras em 20 de junho de 1930, aos 22 anos de idade, com o trabalho *Sulla interpretazione della poesia di Walt Whitman*. Porém, nesta época, deveria ter tido como professor orientador Federico Olivero, docente titular de literatura inglesa, o qual achou o trabalho com tons crocianos e muito liberal para a idade fascista, um reflexo, que entre outros fatores, pode ser considerado como o resultado da convivência que Pavese teve com Augusto Monti (GIGLIUCCI, 2001). Foi apenas com a intervenção do amigo Leone Ginzburg que a tese de Pavese foi aceita pelo professor de literatura francesa Ferdinando Neri e, assim, o escritor conseguiu se graduar. Olivero poderia ter tido as mais variadas razões para negar a orientação a Pavese, sendo algumas delas nomeadas por Gigliucci, quando este diz que:

A “recusa” do professor Olivero foi talvez motivada pelo desinteresse por Whitman, ou por um juízo negativo sobre o estilo da tese, apodítica

e sarcástica, ou sobre o croceanismo que a inspirava, ou ainda sobre as nuances políticas antifascistas⁹ (GIGLIUCCI, 2001, p. 10).

Na sequência, Pavese tenta uma bolsa de estudos para a universidade americana de Columbia, em Nova Iorque, porém, não consegue passar na seleção. Pode-se pensar na escolha de seguir para os Estados Unidos como uma forma de oposição a Itália fascista, já que para muitos escritores da península aquele era o lugar no qual teriam mais espaço para trabalhar e expressar as suas ideias, ainda que este fosse apenas um cenário idealizado e não tão real como será possível verificar ainda neste capítulo.

Retomando o aspecto antifascista pelo o qual o professor Olivero classificou o trabalho graduação de Pavese, vale lembrar que a parte da vida de Pavese mais voltada para a política iniciou-se exatamente nos tempos de universidade, ainda que, segundo Anna Pighetti (2008), com certa relutância, já que seu objetivo era apenas o ofício literário, quando o escritor frequentou e fez parte do grupo de intelectuais e antifascistas formado por Norberto Bobbio, Massimo Mila, Leone Ginzburg, Augusto Foà e Giulio Einaudi¹⁰. Esse grupo também podia ser caracterizado por ter sido composto por homens de letras, integrantes de uma espécie de elite cultural. Basta pensar que Giulio Einaudi, fundador

⁹ “Il “rifiuto” del professor Olivero fu forse motivato da disinteresse per Whitman, o da un giudizio negativo sullo stile della tesi, spesso apodittico e sferzante, o sul crocianesimo che la ispirava, o addirittura su sfumature politiche antifasciste.”

¹⁰ Giulio Einaudi fundou, em 1933, a Editora Einaudi, na qual Leone Ginzburg, que foi casado com Natalia Ginzburg, foi o primeiro diretor editorial. Em 1944, Ginzburg foi torturado e morto pelo fascismo por imprimir clandestinamente o jornal *Giustizia e Libertà*. A Editora Einaudi atuou, na época, nas cidades de Turim, Milão e Roma. Pavese trabalhou primeiramente na redação de Roma (1933 – 1943) e assumiu, após Massimo Mila, a de Turim (1945), para algum tempo depois retornar para a sede romana (1945). Pavese ainda foi para a sede de Milão (1946) para depois voltar para a de Roma, em 1949. Com Pavese, a editora diversificou a sua produção com assuntos como antropologia e psicanálise, além de se tornar ponto de referência nas narrativas italianas e estrangeiras e pela publicação de clássicos.

de uma das maiores editoras italianas, e Norberto Bobbio, um dos maiores filósofos do século XX, fizeram parte dele. Para estes e para outros intelectuais deste período, seja na Itália, em Portugal ou na Espanha, o trabalho e a atividade de escrita podiam ser vistos como uma forma de reação e até de combate contra as instituições hegemônicas que criaram um sistema de poder. Assim, pensando na situação italiana, quando o país era governado por um regime totalitário, a escrita era fundamental para manter o diálogo. E era deste modo, através da escrita, que Pavese tentava, ainda que de maneira velada, em muitas de suas obras, falar sobre o fascismo, a repressão, a América vista como um local de liberdade em relação à península, ou seja, que expressava suas ideias em relação ao panorama italiano da época.

É, portanto, a partir da vivência com estes colegas que Pavese conheceu um pouco mais deste mundo político que acontecia ao seu redor. É importante ressaltar que a adesão de Pavese a grupos e partidos políticos sempre foi muito questionada, já que ele próprio se dizia um apolítico. Assim, vale pensar realmente se episódios deste tipo são resultados apenas da imposição do governo vigente, sobretudo, pela lei de filiação ao Partido Nacional Fascista¹¹, ou por fidelidade a alguns amigos que, em oposição a movimentos políticos, como os chamados *Strapaese*, ligado ao fascismo, e *Stracittà*, aparentemente progressista, mas também ligado ao fascismo, formaram a sigla *Strabarriera*. É interessante perceber que o *Strapaese* e o *Stracittà* eram movimentos literários opostos, pois, enquanto o primeiro se expressava na revista *Il Selvaggio* (1924) e era contra os influxos literários estrangeiros com a

¹¹ A adesão de Pavese a grupos e partidos políticos por imposição do governo será explicada ainda neste capítulo.

finalidade de preservar a identidade nacional italiana, o segundo foi difundido através da revista *Novecento* (1926), redigida em francês, fundada por Massimo Bontempelli e Curzio Malaparte, e era a favor da interação das civilizações, trazendo o que acontecia no restante da Europa para a Itália e levando o que acontecia na península para os demais países do velho continente. Segundo Battistina Pizzardo: “Pavese dizia que um poeta está além da política e se entediava com ela”¹² (*apud* GIGLIUCCI, 2001, p. 146), mas pode-se perceber, a partir desta frase, que as atitudes do autor frente a assuntos políticos nem sempre condiziam com certa repugnância que apresentava em sua fala.

Sobre a adesão de Pavese, em 1928, ao grupo jovem *Strabarriera*, do qual também fizeram parte Leone Ginzburg, Norberto Bobbio, Tullio Pinelli e Massimo Mila e a participação no movimento clandestino *Giustizia e Libertà*, fundado na França, no ano de 1929, pelo refugiado político do fascismo Carlo Rosselli, cuja ideia era garantir a liberdade política, a justiça social e organizar a resistência contra o fascismo italiano, formando grupos clandestinos na Itália, Esposito (2001, p. 107 – 108) interrogou Maria Pavese, em entrevista na revista *Oggi e Domani*, de 1978, sobre como Cesare Pavese pensava a política em seu íntimo, já que havia quem dissesse que o escritor não tinha nenhum interesse político, mas também havia quem falasse que ele participava ativamente da sociedade, pelo menos, empenhado intelectualmente.

Nesta entrevista, Maria Pavese, responde apenas que, pelo que sabia, o irmão não se interessava de coisas políticas, pois era decididamente um antifascista. Para a irmã de Pavese, a condição de

¹² “Pavese diceva che un poeta è al di fuori della politica e l’aveva noia.”

antifascista fazia com que ele fosse um apolítico; fato que não pode ser considerado verdadeiro, pois uma condição não exclui a outra, uma vez que ser contra é também assumir uma postura diante da situação. Essa posição assumida por Pavese pode ser identificada em diversas passagens que envolviam a política, aqui entendida como a posição ideológica que o governo impunha, e das quais ele tentou se desviar. Um exemplo pode ser o refúgio em Casale Monferrato, quando seus colegas partiram para Roma na *Marcha sobre Roma*, uma manifestação de caráter fascista cujas características eram de golpe de Estado. No entanto, embora não se envolvesse diretamente com questões deste tipo, Pavese não era indiferente àquilo que acontecia ao seu redor, sofria e reagia como qualquer outro cidadão italiano.

Já em 1931, ano em que foi exonerado do serviço militar por problemas de saúde, o escritor italiano passou a dar aulas de reforço em casas de família indicadas pelo amigo Monti, mesmo período em que fez algumas traduções¹³ para as editoras Bemporad e Frassinelli e tentou, sem sucesso, uma nova bolsa para a Universidade de Columbia.

Deve-se destacar que a relação de Pavese com a tradução e com os escritores americanos foi intensa; basta ver o livro póstumo *La letteratura americana e altri saggi* (1951), editado primeiramente pela Editora Frassinelli, com apresentação assinada por Italo Calvino, e que reúne vários artigos produzidos por Pavese, os quais foram primeiramente publicados em periódicos e revistas da época como, por exemplo, *La cultura*. É importante lembrar que tais traduções são um marco e que, da mesma forma que o processo de escrita ficcional pode

¹³ As traduções, sobretudo aquelas feitas entre os anos de 1930 e 1935, serão citadas ainda neste capítulo.

servir para um afastamento, reflexão e um olhar mais crítico daquilo que se apresenta ao redor, a tradução, neste caso específico, teve um papel parecido. De fato, Pavese parece ter visto, na América traduzida, aqui entendida apenas como Estados Unidos, uma espécie de liberdade que não conseguiu encontrar na península, já que a Itália fascista opunha-se ao liberalismo, à democracia e ao socialismo. Assim, no artigo “In giro per l’America”, de 3 de agosto de 1947, publicado na terceira página da edição de Turim do periódico do Partido Comunista Italiano, *L’Unità*, com o qual passou a colaborar após o período da Segunda Guerra Mundial, o escritor de Santo Stefano Belbo escreveu para Vittorini dizendo “percebe-se, durante aqueles anos de estudo, que a América não era *outro* país, um *novo* início da história, mas apenas o gigantesco teatro onde com maior franqueza que em outro lugar recitou-se o drama de todos”¹⁴ (PAVESE, 2010, p. 174). Ou, ainda para este mesmo “sonho americano”¹⁵ (PETERLE, 2009, p. 15), pode-se utilizar as palavras do amigo Elio Vittorini, quando este ressaltou que “a América é hoje [...] uma espécie de novo Oriente fabuloso”¹⁶ (*apud* TELLINI, 1998, p. 349) ou que era “um mito vivido por todos nós”¹⁷ (*apud* TELLINI, 1998, p. 349). Vê-se, portanto, que era um olhar, não apenas da parte de Pavese, mas também de Vittorini, Pintor e de outros escritores da mesma geração, que tinham a tendência de idealizar o país que estava distante, do outro lado do oceano, como afirma Giuseppe Petronio “[...] não vêm a América na sua realidade [...] a mitificam: a representavam em

¹⁴ “*Ci si accorse, durante quegli anni di studio, che l’America non era un altro paese, un nuovo inizio della storia, ma soltanto il gigantesco teatro dove con maggiore franchezza che altrove recitato il dramma di tutti.*”

¹⁵ “*Sogno americano.*”

¹⁶ “*L’America è oggi [...] una specie di nuovo Oriente favoloso.*”

¹⁷ “*Un mito da noi tutti vissuti.*”

positivo pelas mesmas razões pelas quais outros a representavam negativamente”¹⁸ (2000a, p. 207). O fato é que Pavese jamais pisou em terras americanas. Ele descobriu a América somente através de suas viagens literárias e, posteriormente, pelo seu próprio trabalho como tradutor. Ele viu os Estados Unidos como um país de trabalho, mas, também, de cansaço, onde existia o encontro entre a natureza selvagem e o trabalho humano. Um mundo diferente da sua Itália, no qual seria possível alimentar novos mitos da modernidade. Assim, a América pavesiana pode ser vista, segundo Peterle, “como uma grande alegoria” (2009, p. 11), ou seja, uma terra de utopia, na qual estava evidenciado tudo aquilo que não era possível verificar na Itália.

No entanto, esta América acabou sendo diferente para cada um dos escritores italianos, alguns a idealizando, outros a conhecendo, mas todos eles afastando-se, ao menos intelectualmente, do regime fascista que ora se impunha na Itália. Para Giaime Pintor, a América era como algo não correspondente à realidade, já que era uma construção necessária e de oposição.

Nas nossas palavras dedicadas à América muito será ingênuo e insensato, muito se referirá a assuntos talvez desconhecidos pelo fenômeno histórico EUA e pelas suas formas atuais. Mas pouco importa: porque, mesmo se o continente não existisse, as nossas palavras não perderiam o seu significado. Esta América não precisa de Colombo, ela é descoberta dentro de nós, é a terra onde se tende com a mesma esperança e com a mesma confiança dos primeiros emigrantes e de qualquer um que tenha decidido defender a preço

¹⁸ “[...] non vedano l’America nella sua realtà [...] la mitizzano: la rappresentavano in positivo per le stesse ragione per cui altri la rappresentavano in negativo.”

de fátigas e de erros a dignidade da condição humana¹⁹ (*apud* FIEDLER, 2004, p. 78).

Pode-se dizer, então, que a América de Pavese tinha um pouco daquela de Pintor, já que era vista como um mito, como a anti Itália, jovem e moderna perante uma península fascista e até certo ponto decadente. Entretanto, realmente terminada a guerra e com o fim do regime fascista, acabou também a euforia do escritor pela América, como já havia acontecido com tantos outros italianos. Como diz Petronio, em poucas palavras, “a América perdeu o seu fascínio”²⁰ (2000a, p. 208). O próprio Pavese, no artigo “In giro per l’America”, no *L’unità*, confessou que

[...] sem um fascismo ao qual se opor, ou seja, sem um pensamento historicamente progressivo para encarar, a América, mesmo produzindo tantos arranha-céus e automóveis e soldados, não será mais a vanguarda de nenhuma cultura²¹ (1947, p. 3).

Pode-se, então, reafirmar o pensamento de que a América aparece muito mais como o espaço físico livre de toda a opressão que se vivia na península que propriamente um local onde o grupo de intelectuais italianos que mitizavam os Estados Unidos gostaria de viver. Este país, sobretudo para os escritores, aparecia como um espaço de democracia

¹⁹ “Nelle nostre parole dedicate all’America molto sarà ingenuo e inesatto, molto si riferirà ad argomenti forse estranei al fenomeno storico USA e alle sue forme attuali. Ma poco importa: perché, anche se il continente non esistesse, le nostre parole non perderebbero il loro significato. Questa America non ha bisogno di Colombo, essa è scoperta dentro di noi, è la terra a cui si tende con la stessa speranza e la stessa fiducia dei primi emigranti e di chiunque sia deciso a difendere a prezzo di fatiche e di errori la dignità della condizione umana.”

²⁰ “L’America perse il suo fascino.”

²¹ “Senza un fascismo a cui opporsi, senza cioè un pensiero storicamente progressivo da incarnare, anche l’America, per quanti grattacieli e automobili e soldati produca, non sarà più all’avanguardia di nessuna cultura.”

bem diferente daquele que os italianos conheciam. Os Estados Unidos podiam ser representados unicamente pela palavra humanidade, como lembra o escritor Asor Rosa (1997), a qual certamente, no tempo do regime fascista, não era vista em terras italianas. O próprio Pavese identificou esta questão no artigo *Ritorno all'uomo*²² e diz que

[...] nos nossos esforços para compreender e para viver nos sustentaram vozes estrangeiras; cada um de nós frequentou e amou de amor a literatura de um povo, de uma sociedade longínqua, e falou dela, a traduziu, a fez uma pátria ideal. [...] Naturalmente [os fascistas] não podiam admitir que nós procurássemos na América, na Rússia, na China e sabe-se onde, um calor que a Itália oficial não nos dava²³ (PAVESE *apud* ASOR ROSA, 1997, p. 147 – 148).

E ainda

Por volta de 1930, quando o fascismo começava a ser “a esperança do mundo”, aconteceu de alguns jovens italianos descobrirem nos seus livros a América, uma América pensativa e bárbara, feliz e desordenada, resolvida, fecunda, oprimida de todos os passados do mundo, e, junto, jovem, inocente. Por alguns anos, estes jovens leram, traduziram e escreveram com uma alegria de descoberta e de revolta que indignou a cultura oficial, mas o sucesso foi tanto que obrigou o regime a tolerar, para salvar a própria imagem. Brinca-se? Éramos o país da ressurreição romana onde até mesmo os estudiosos da geometria estudavam o latim, o país dos guerreiros e dos

²² Publicado no *L'Unità* de 20 de maio de 1945.

²³ “*Nei nostri sforzi per comprendere e per vivere ci sorressero voci straniere; ciascuno di noi frequentò ed amò d'amore la letteratura di un popolo, di una società lontana, e ne parlò, ne tradusse, se ne fece una patria ideale [...]. Naturalmente [i fascisti] non potevano ammettere che noi cercassimo in America, in Russia, in Cina e chissà dove, un calore ufficiale che l'Italia ufficiale non ci dava.*”

santos, o país do *Gênio* pela graça de Deus, e estes novos maltrapilhos, estes mercadores coloniais, estes grosseiros milionários ousavam nos dar uma boa lição se fazendo ler, discutir e admirar? O regime tolerou, a contra gosto, e estava, enquanto isso, na espera, sempre pronto para aproveitar um passo em falso, uma página rude, de uma ofensa mais direta, para pegar o fato e atacar [...]. O sabor do escândalo e da fácil heresia que envolvia os novos livros e os seus argumentos, a fúria de revolta e de sinceridade que até os mais distraídos sentiam pulsar naquelas páginas traduzidas, conseguiram não fazer resistir a um público não ainda completamente convencido pelo conformismo e pela academia. Pode-se dizer francamente que, ao menos no campo da moda e do gosto, a nova mania favoreceu não pouco a perpetuar e alimentar a oposição política, mesmo sendo puramente genérica e fútil, do público italiano “que lia”. Para muita gente, o encontro com Caldwell, Steinbeck, Saroyan, e até mesmo com o velho Lewis, deixou a primeira esperança de liberdade, a primeira suspeita que nem tudo na cultura do mundo termina com os fascistas²⁴ (PAVESE, 1947, p. 3).

²⁴ “Verso il 1930, quando il fascismo cominciava a essere “la speranza del mondo”, accadde ad alcuni giovani italiani di scoprire nei suoi libri *L’America, una America pensosa e barbarica, felice e rissosa, risoluta, feconda, greve di tutto il passato del mondo, e insieme giovane, innocente. Per qualche anno questi giovani lessero, tradussero e scrissero con una gioia di scoperta e di rivolta che indignò la cultura ufficiale, ma il successo fu tanto che costrinse il regime a tollerare, per salvare la faccia. Si scherza? Eravamo il paese della risorta romanità dove perfino i geometri studiavano il latino, il paese dei guerrieri e dei santi, il paese del Genio per grazia di Dio, e questi nuovi scalzacani, questi mercanti coloniali, questi villani miliardari osavano darci una lezione di gusto facendosi leggere, discutere e ammirare? Il regime tollerò a denti stretti, e stava intanto sulla breccia, sempre pronto a profittare di un passo falso, di una pagina più cruda, d’una bestemmia più diretta, per pigliarci sul fatto e menare la botta [...]. Il sapore di scandalo e di facile eresia che avvolgeva i nuovi libri e i loro argomenti, il furore di rivolta e di sincerità che anche i più sventati sentivano pulsare in quelle pagine tradotte, riuscirono irresistibili a un pubblico non ancora del tutto intontito dal conformismo e dall’accademia. Si può dir francamente, che almeno nel campo della moda e del gusto la nuova mania giovò non poco a perpetuare e alimentare l’opposizione politica, sia pure generica e futile, del pubblico italiano “che leggeva”. Per molta gente l’incontro con Caldwell, Steinbeck, Saroyan, e perfino col vecchio Lewis, aperse il primo spiraglio di libertà, il primo sospetto che non tutto nella cultura del mondo finisse coi fasci” (PAVESE, 1947, p.3).*

Ainda em relação à América, mas tratando agora especificamente sobre as traduções²⁵, é preciso dizer que os anos entre 1930 e 1935 foram os de maior trabalho para Pavese. Deve-se ressaltar que o trabalho de tradução aparece para os intelectuais que viviam sob o regime fascista como uma maneira de entender a própria Itália, ou seja,

[...] a atividade de tradução de Pavese pode entrar nas lacunas provocadas pelo “vazio” cultural, consequência de um sistema de governo controlador; essa pode ser considerada também uma tentativa de ver a própria realidade através do outro, por meio da atividade de reescritura. O outro, nesse caso a América, é o instrumento de contraposição, que é utilizado para poder entender e ver a si mesmo, isto é a Itália (PETERLE, 2009, p. 80).

Fazendo uma reflexão, é possível verificar que o vazio cultural citado por Peterle se estende a toda geração de intelectuais de Pavese, a qual o regime fascista, com todas as suas imposições, tentou impedir de visualizar a realidade da península.

Depois de um tempo trabalhando apenas com tradução, inclusive em ambiente escolar, no ano de 1932, Pavese passou a escrever contos e romances, e, logo, foi reconhecido como pertencente à geração de escritores nascidos na primeira década do século XX, entre os quais também podem ser citados Elio Vittorini e Alberto Moravia. Seu nome,

²⁵ As obras americanas traduzidas por Pavese foram: *Il nostro signor Wrenn*, de S. Lewis (Bemporad, 1931), sua primeira tradução publicada, e *Riso Nero*, de S. Anderson (Frassinelli, 1932); *Benito Cereno*, de H. Melville (Einaudi, 1932); *Tre esistenze*, de G. Stein (Einaudi, 1932); *Dedalus*, de James Joyce (Frassinelli, 1933); *Autobiografia di Alice Toklas*, de Gertrude Stein (Einaudi, 1938); *Uomini e topi*, de John Steinbeck (Bompiani, 1938); *David Copperfield*, de Charles Dickens (Einaudi, 1939); *Il 42° parallelo*, de John dos Passos (Mondadori, 1940); *Il cavallo di Troia*, de Christofer Darlington Morley (Bompiani, 1941); *Fortune e sfortune della famosa Moll Flanders*, de Daniel de Foe (Einaudi, 1943).

hoje, aparece como um dos grandes representantes da literatura italiana da segunda metade do século XX. Quanto ao papel do escritor, ou seja, aquele que passou a assumir, Pavese dizia que esta figura não deveria andar entre o povo, mas sim, ser o povo; vivendo todas as consequências que tal postura poderia ter, tanto no sentir quanto no escrever, já que, “são homens aqueles que escutam as nossas palavras, pobres homens como nós quando esquecemos que a vida é comunhão. Somos homens entre homens, portanto, devemos escrever para eles, porque só assim o nosso escrever tem um sentido”²⁶ (PETRONIO, 2000b, p. 28-29). Todavia, os questionamentos sobre a sua função e o seu papel como escritor eram constantes:

Pavese, por exemplo, por alguns anos, insistiu sobre a necessidade de sair da própria solidão. ‘Romper o isolamento, fazer parte da vida ativa, tratar o real’, porque – explicava – ‘este é o obstáculo, a crosta a ser rompida; a solidão do homem - a nossa e a dos outros. A nova lenda, o novo estilo está todo aqui. E, com isto, a nossa felicidade’. Era um programa de vida, mas era também um programa de arte: uma poética. Pavese sabia: ‘O sapateiro faz os sapatos e o mestre de obras faz as casas – menos falam de como fazê-los e melhor trabalham – é possível que o narrador deva ao invés impunemente falar apenas de si mesmo?’ Não mais, portanto, torres de marfim, não as supervalorizações arrogantes (...) porque do próprio trabalho é necessário prestar conta não a Deus em um amanhã longínquo, mas hoje aos que nos lêem²⁷ (PETRONIO, 2000b, p. 16-17).

²⁶ “Sono uomini quelli che attendono le nostre parole, poveri uomini come noi altri quando scordiamo che la vita è comunione. Siamo uomini fra uomini, dunque dobbiamo scrivere per essi, perché solo così il nostro scrivere ha un senso.”

²⁷ “Pavese, per esempio, per alcuni anni batté con forza sulla necessità di uscire dalla propria solitudine. ‘Romper l’isolamento, prender parte alla vita attiva, trattare il reale’, perché – spiegava – ‘questo è l’ostacolo, la crosta da rompere: la solitudine dell’uomo – di noi e degli

Já no ano de 1933, o autor italiano dá um novo passo, desta vez na área editorial, referente à criação da Editora Einaudi, em Turim, da qual ele participou do projeto devido à amizade que tinha com Giulio Einaudi. Pavese trabalhou nesta editora desde a sua fundação até 1950, quando se suicidou. Seguindo neste mesmo ano de 1933, o escritor de Santo Stefano Belbo passou a dirigir a sede da Editora Einaudi, em Roma.

Ainda em 1933²⁸, uma lei tornou a filiação ao Partido Nacional Fascista condição essencial para que o cidadão assumisse qualquer cargo público, fato que fez com que Pavese se filiasse ao partido para ter direito a ensinar nas escolas estatais. Tal fato possibilitou que o escritor italiano lecionasse como suplente no próprio Liceo D'Azeglio, no qual havia estudado. Assim, ao ser indagada se a inscrição no Partido Nacional Fascista (ESPOSITO, 2001, p. 108) foi determinada por razão de ordem contingente ou verdadeiramente por uma adesão às opiniões dominantes, Maria Pavese respondeu que tal fato se deu apenas para que o irmão pudesse lecionar em escolas, pois, sem esta participação no Partido Nacional Fascista, Pavese não poderia trabalhar em nenhum lugar na então sociedade italiana. O fato é que, segundo Olivia Trioschi (2010), a filiação ao Partido Nacional Fascista se deu após conselho

altri. La nuova leggenda, il nuovo stile sta tutto qui. E, con questo, la nostra felicità'. Era un programma di vita, ma era anche un programma di arte: una poetica. Pavese lo sapeva: 'Il calzolaio fa le scarpe e il campomastro fa le case – meno parlano del modo di farle e meglio lavorano – possibile invece che il narratore debba invece impunemente chiacchierare soltanto di sé?'. Non più dunque torri di avorio, non supervalutazioni superbe (...) che del proprio lavoro bisogna rendere conto non a Dio un domani lontano, ma oggi a quelli che ci leggono.'

²⁸ Segundo Rezende (2006, s.n), o decreto 27 003 determinava que “para admissão a concurso nomeação efectiva ou interina, assalariamento, recondução, promoção ou acesso, comissão de serviço, concessão de diuturnidades e transferência voluntária, em relação aos lugares do estado e serviços autónomos, bem como dos corpos e corporações administrativos, é exigido o seguinte documento com assinatura reconhecida: Declaro por minha honra que estou integrado na ordem social estabelecida pela Constituição Política de 1933, com activo repúdio do comunismo e de todas as ideias subversivas.”

dado pela irmã Maria e por seu marido, fato que Pavese parece não ter tido certeza da escolha, conforme mostra carta escrita para a irmã em 29 de julho de 1935, quando estava no cárcere de Regina Coeli, na qual dizia: “ao seguir os vossos conselhos, o suceder, a carreira e a paz, etc, fiz pela primeira vez uma coisa contra a minha consciência”²⁹ (TRIOSCHI, 2010).

Aqui, é possível ver claramente que a afiliação ao partido passou longe de ser uma escolha ideológica de Pavese, mas sim uma imposição de regras de um governo totalitário que queria ter o povo sob controle. Sabe-se que nem todos os intelectuais aceitaram se filiar ao Partido Nacional Fascista para assumir, por exemplo, cargos públicos e, neste caso, é importante pensar se a decisão de Pavese em se filiar ao partido foi apenas para ter o direito de lecionar ou se de fato existiu outro motivo. Neste sentido, é possível pensar, em um primeiro momento, que a afiliação pudesse ter ocorrido por medo de alguma represália futura por parte do partido, mas, de acordo com Maria Pavese, nesta mesma entrevista, o único sentimento que o autor tinha era pena do andamento de todos os partidos. Assim, ele era somente o escritor, sua verdadeira arte era aquela literária, seu ofício era somente aquele de escrever, muito embora tivesse escrito sobre temas considerados engajados; como o fez em *Il compagno* (1947). Natalia Ginzburg (*apud* AMOROSO, 2000), que foi muito amiga do escritor de Santo Stefano Belbo, também tinha uma visão fraternal do homem Cesare Pavese, mas, diferente de Maria, ela sabia apontar características que a irmã do autor não enxergava. Para Ginzburg, Pavese era um adolescente que não havia crescido e seus dias

²⁹ "A seguire i vostri consigli, e l'avvenire e la carriera e la pace ecc., ho fatto una prima cosa contro la mia coscienza."

eram como o de qualquer adolescente: “longuíssimos, e cheios de tempo; sabia encontrar espaço para estudar e para escrever, para ganhar a vida e para vagar pelas ruas que amava” (*apud* AMOROSO, 2000, s/p) e, ainda segundo Natalia Ginzburg,

[...] durante muitos anos não quis se submeter a um horário de escritório, aceitar uma profissão definida; mas quando concordou em se sentar a uma mesa de escritório, tornou-se um empregado metuculoso e um trabalhador incansável: mesmo reservando-se uma ampla margem de ócio; consumia suas refeições rapidamente, comia pouco e não dormia nunca. (*apud* AMOROSO, 2000, s/p).

No entanto, Luisa Sturani, filha de Augusto Monti e mulher de Mario Sturani, tinha uma visão completamente diferente sobre este caso. Aos seus olhos, o escritor era aquele que não havia crescido, que não havia assumido nenhum compromisso consigo mesmo, pois, não era ninguém, talvez fosse somente uma desgraça e desta fez sua única sorte. Para ela,

Pavese jamais foi antifascista. Jamais foi nada. Era um eterno adolescente, um homem neurótico. Hoje dizia uma coisa, amanhã outra. Para nós era como um irmão, depois todos crescemos; ele permaneceu um menino, e a sua desgraça de homem pode ter sido a sua sorte de escritor³⁰ (*apud* GIGLIUCCI, 2001, p. 146).

³⁰ “*Pavese non è mai stato antifascista. Non è mai stato niente. Era un eterno adolescente, un uomo nevrotico. Oggi diceva una cosa, domani un'altra. Per noi era come un fratello, poi siamo tutti cresciuti; lui è rimasto ragazzo, e la sua disgrazia di uomo può essere stata la sua fortuna di scrittore.*”

Luisa Sturani, a bem da verdade, conhecia muito sobre a vida de Cesare Pavese. A relação que o escritor mantinha com Augusto Monti e com Mario Sturani possibilitava uma análise não tão superficial; embora por vezes apresentasse um aspecto muito severo. Outra visão, e esta bem menos dura, é aquela de Fabbri, na qual Pavese foi identificado apenas pelo seu trabalho de escritor. Para Fabbri (*apud* PIERANGELI, 2008, p. 27), Pavese parecia “um intelectual ‘cheio de sombras e de segredos’”³¹, no que Pierangeli (2008, p. 27) ainda completou que “Pavese, se não o melhor escritor, é, para Fabbri, sem dúvida alguma, o mais representativo de uma época difícil.”³² Percebe-se que esta última fala liga o trabalho do escritor italiano ao momento difícil no qual a sua obra foi criada, quase que o colocando como mito diante de uma realidade de catástrofe e totalitarismo pela qual a península passava. Entretanto, é importante verificar que esta imagem é distante daquela colocada por Maria Pavese, que o via e o defendia como irmão, e muito distante daquela de Luisa Sturani, que o via como um homem desgraçado. É bem provável que a imagem formada por Luisa Sturani seja realmente aquela admitida por muitos leitores, pois, de Pavese, as críticas não construtivas e os fracassos foram tão explorados quanto os seus êxitos; basta ver o número de vezes em que sua vida pessoal repercutiu tanto quanto o jeito singular de como suas obras foram escritas.

Mas como ver a obra de Pavese em meio a uma situação tão extrema como o período de ditadura vivido pela Itália? Vale lembrar que a literatura italiana do século XX é variada e, em grande parte, refletiu as experiências vividas nos anos do regime fascista. Assim, no quadro

³¹ “*Un intellettuale ‘pieno di ombre e di segreti’.*”

³² “*Pavese, se non il migliore scrittore, è, per Fabbri, senza alcun dubbio, il più rappresentativo di una stagione difficile.*”

das novas narrativas, traçado por Angioletti em 1953, no qual se pode distinguir, em síntese, cinco tipos de tendências (a áurea poética solariana; o cômico; o humorismo; a irrealidade do cotidiano; o regionalismo existencial; o novo realismo)³³ (*apud* TELLINI, 1998), Pavese, assim como Vittorini, aparece no grupo de escritores do chamado regionalismo existencial, caracterizado por descrever a realidade que está ao seu redor, documentando quase que de forma direta uma experiência pessoal, ou seja, escrevia aquilo que acontecia e que, por isso, seria sentido como verdade por um número cada vez maior de pessoas. Sendo assim, o regionalismo existencial é parte da corrente literária conhecida como neorrealista, cujo termo, segundo Calabrò (2003 - 2004), já reconhecido a partir dos anos 30, apresentava um valor afirmativo que fazia referência à espiritualidade do escritor contra o determinismo científico, o pessimismo do naturalismo do ‘ottocento’, os formalismos e as técnicas que estavam em declínio definitivo.

Exasperá-la [a província] de modo que ultrapasse o limite do universal... ‘exagerar’ a própria cidade real, deixá-la perder os atributos mais empíricos [...] procura do lugar geométrico do fato privado e do universal: trata-se até mesmo de uma conciliação de opostos: mais inacessível é a alavanca tocada, mais vasto é o afastamento atuado ou tentado³⁴ (TELLINI, 1998, p. 371).

³³ *L’aurea poetica solariana; il comico, l’umorismo; l’irrealità del quotidiano; il regionalismo esistenziale; il nuovo realismo.*

³⁴ *“Esasperarla [la provincia] tanto da farla sconfinare nell’universale; [...] ‘esagerare’ la propria città reale, farle perdere gli attributi più empirici [...]: ricerca del luogo geometrico del fatto privato e di quello universale: si tratta addirittura di una conciliazione di opposti: più recondita è la leva toccata, più vasto lo sconfinamento attuato o tentato.”*

Vale lembrar que os escritores desta corrente conheciam a literatura estrangeira e tinham o seu estilo baseado nesta literatura. Pavese apresentava todas estas características e, em sua escrita, apareciam os traços da literatura americana que havia estudado, traduzido e, portanto, difundido em seu país. Em Pavese, ainda é possível perceber um ciclo bastante interessante: seus romances e suas poesias são marcados muitas vezes pela influência naturalista norte americana e pelo uso do dialeto da região do Piemonte. Neste sentido, pode-se verificar que o tema recorrente na obra de Pavese, tanto nos romances quanto nas poesias, é sempre a ligação que o autor tinha com a sua terra natal, fato que pode ser comprovado em suas próprias palavras quando dizia que “Canelli é todo o mundo – Canelli e o vale do Belbo – e sobre as colinas o tempo não passa”³⁵ (PAVESE, 2000, p. 816) ou com Roma, cidade na qual trabalhou. Tal temática pode ser constatada em qualquer um de seus escritos e, de acordo com Peterle, “a ligação com a própria origem é, para Cesare Pavese, não só afeto e memória, mas é essa relação que alimenta o espírito do poeta e apresenta-se como um dos temas recorrentes em seus textos” (2009, p. 2) ou ainda, como revela Gigliucci, “a escritura pavesiana de si mesmo, diferentemente de outros textos de tradição autobiográfica, se fundamenta sobre o desmoronamento de si mesmo”³⁶ (2001, p. 119). É, portanto, uma relação que para Pavese era bastante confortável, pois ele literalmente não saiu dos espaços geográficos que mais conhecia, que mais o acolheram, que mais o protegeram, que mais lhe deram afeto; a

³⁵ “*Canelli è tutto il mondo – Canelli e la valle del Belbo - e sulle colline il tempo non passa.*”

³⁶ “*La scrittura pavesiana di sé, diversamente da altri testi della tradizione autobiografica, si fonda sullo smantellamento di sé stesso.*”

não ser em suas traduções, onde o deslocamento físico não pode ser visto.

Sobre suas obras, pode-se dizer também que elas giram em torno de aspectos antagônicos, tais como: a vida calma no campo e a aventura em terras americanas, ainda nos tempos de juventude; o idealismo dos jovens e as dificuldades da idade adulta; além do ócio. Estes aspectos antagônicos poderiam ter um de seus fundamentos explicado justamente nas palavras de Dominique Fernandez quando definia Pavese como um ser de “duas personalidades”³⁷ (*apud* CALABRÒ, 2003 - 2004, p. 20), ou seja, quando “no campo se comporta como urbano, na cidade como agricultor”³⁸ (*apud* CALABRÒ, 2003 - 2004, p. 20). Essas antagonias fizeram surgir, sem dúvida, o tema central das obras de Pavese: a saída do campo, a não integração urbana, a perda da identidade e a vida privada de suas ilusões (TELLINI, 1998). É assim que, em seu texto, vemos o regional, o rural *versus* o urbano, o proletário *versus* o burguês e as descrições dos ambientes que transportam o leitor para dentro de suas obras. Armanda Guiducci diz ainda que para Pavese “Santo Stefano foi o local da sua memória e imaginação; o lugar real da sua vida, por quarenta anos, foi Turim”³⁹ (1967, p. 15).

Em 13 de março de 1934, o autor assumiu a direção da revista antifascista *La Cultura*, após a prisão de Leone Ginzburg⁴⁰ pelos fascistas, permanecendo neste cargo até primeiro de janeiro de 1935. Ainda em março de 1934, devido à denúncia de um espião da

³⁷ “*Due personalità.*”

³⁸ “*In campagna si comporta da cittadino, in città da contadino.*”

³⁹ “*Santo Stefano fu il luogo della sua memoria e immaginazione; il luogo reale della sua vita, per quarant'anni, fu Torino.*”

⁴⁰ Junto a Leone Ginzburg, segundo Canneto (2007, p.81), foram presos também Augusto Monti, Carlo Levi e Sion Segre.

*Organizzazione per la Vigilanza e la Repressione dell'Antifascismo*⁴¹, a OVRA, criada por Mussolini, em 1927, e que funcionava como uma polícia secreta para controlar e impedir a dissidência política no território italiano, Cesare Pavese foi levado, junto com Augusto Monti e outros colegas do grupo antifascista *Giustizia e Libertà*. Assim, verificasse que Pavese, mesmo não se posicionando firmemente contra o regime, era colocado, nesta hora, no mesmo patamar daqueles considerados politicamente engajados e que se apresentavam definitivamente contra as ideologias do fascismo.

Na vida particular, o momento Einaudi coincidiu com o período de melhor relacionamento com *la donna dalla voce rauca*⁴², Battistina Pizzardo, que o escritor conheceu no ano de 1933. Ela era cinco anos mais velha que Pavese, era graduada em matemática e física e era militante do Partido Comunista Italiano, com uma condenação no ano de 1927 por questões políticas. Assim, vê-se que, enquanto ela era engajada e atuava abertamente no partido político, ele, por outro lado, não tinha este mesmo perfil, eram duas pessoas antagônicas em certos aspectos da vida, sendo a política um destes pontos de divergência. Com este novo amor, Pavese tornou-se um homem mais cordial, afetuoso, aberto ao convívio com as pessoas que o cercavam, diferentemente do que ocorria no passado. Entretanto, este mesmo período pode ser observado também como um dos piores pelo qual o escritor passou, já que foram encontradas com ele as cartas cifradas sobre assuntos políticos referentes ao movimento clandestino *Giustizia e Libertà*, enviadas pelo pintor Bruno Maffi a Battistina Pizzardo. Tais escritos realmente não

⁴¹ A *Organizzazione per la Vigilanza e la Repressione dell'Antifascismo* eram divisões especiais das forças armadas e tiveram sua existência secreta até dezembro de 1930.

⁴² A mulher da voz rouca.

pertenciam a Pavese, mas sim, à sua amada; ele apenas se ofereceu para guardar as cartas, uma vez que ela era sempre muito controlada pela polícia.

Segundo Mondo, o próprio Pavese afirmava ter feito um simples favor, pois, “nem mesmo de longe imaginava que poderia ter reflexos políticos”⁴³ (2008, p. 64), mostrando, de certa maneira, um pouco de sua ingenuidade. Foi assim que, em 15 de maio de 1935, esse material foi encontrado no apartamento de Pavese, fato que o fez passar por uma condenação, a princípio, de três anos de reclusão, e, posteriormente, prisão, primeiramente em Carceri Nuove, em Turim, depois em Regina Coeli, em Roma, e em seguida em Poggioreale, em Nápoles, para apenas depois, em quatro de agosto deste mesmo ano, ser transferido para Brancaleone Calabro, no sul da Itália; tempo que pode muito bem ser comparado a um exílio, neste caso, um exílio dentro do próprio país. O escritor, sem jamais revelar o nome daquela mulher, foi então condenado e suspeito de ser antifascista. No entanto, a pena foi reduzida e, em menos de um ano, em março de 1936, Pavese é liberado, chegando em Turim no dia 19 deste mesmo mês. Em seu diário, *Il mestiere di vivere* (1950), pode-se ler, no dia 15 de março de 1936, a frase “fim do confinamento”⁴⁴ (PAVESE, 2006, p. 30), expressando, assim, todo o seu alívio. No seu retorno, descobriu que Battistina Pizzardo o abandonou e se casou com outro homem, o engenheiro comunista polonês Henek Rieser, fato que fez com que o escritor passasse por uma difícil crise depressiva a qual foi também documentada em *Il mestiere di vivere*.

⁴³ “Nemmeno lontanamente immaginava poter aver riflessi politici.”

⁴⁴ “Finito confino.”

Da experiência do cárcere surgiu o romance *Il carcere*, escrito em 1939 e publicado somente em 1948. O livro, cujo primeiro título era *Memorie di due stagioni*, representou a experiência de Pavese durante o tempo de reclusão através do papel do engenheiro Stefano, a personagem principal que, mesmo estando atrás das grades, na cidade de Brancaleone Calabro, não consegue reconhecer que foi vítima de uma ação fascista. Além desta obra, Pavese iniciou a escritura do seu diário *Il mestiere di vivere*, que o acompanhou até o dia do seu trágico suicídio. Nasciam, mais uma vez, com estas duas obras, o sentimento de solidão do “intelectual prisioneiro” (TELLINI, 1998) e o desejo de suicídio em um horizonte fascinante e ao mesmo tempo misterioso, o qual para o escritor piemontês ainda era indecifrável. Mais uma vez a literatura apareceu como a única saída para que o escritor de Santo Stefano Belbo conseguisse prosseguir, tanto em sua vida particular quanto em seu ofício.

Já sobre a figura apolítica de Pavese, é possível perceber que o autor tinha o hábito de realmente não se envolver com os aspectos políticos do país quando ele, da prisão de Regina Coeli, escreveu para a irmã Maria Pavese dizendo “todos sabem que eu jamais me ocupei das coisas políticas, mas agora parece que as coisas políticas se ocupam de mim”⁴⁵ (PAVESE *apud* GIGLIUCCI, 2001, p. 146), fato que parece tornar mais clara a decisão do autor de não se aproximar deste tipo de questão, a não ser, se fosse através de suas obras.

É, no entanto, apenas em 1936, que Cesare Pavese lançou a sua primeira obra. Com o título *Lavorare stanca* (1936), que, segundo

⁴⁵ “Tutti sanno che io non mi sono mai occupato di cose politiche, ma ora pare che le cose politiche si siano occupate di me.”

Mondo, “indica, sobretudo, uma propensão ao ócio não pensado, um desejo de liberdade que se abre à descoberta do mundo e à realização de um ideal contemplativo”⁴⁶ (2008, p. 74), Pavese assinou um conjunto de poesias, as quais, até então, tinham sido proibidas pelo regime fascista. *Lavorare stanca* é publicado pela primeira vez no início do ano de 1936, em Florença, pela Edizioni di Solaria, e reunia um total de 45 poesias, sendo 44 escritas a partir de 1931 e uma, *Mari del sud*, em 1930. O trabalho foi dirigido por Alberto Carocci, fundador da Revista *Solaria*, no ano de 1926. Em 1943, saía a segunda edição de *Lavorare stanca*, com mais algumas líricas inéditas, porém, foi um fracasso, fato talvez explicado pelos anos de guerra pelos quais passava a Itália. Vale lembrar que, em *Lavorare stanca*, Pavese deixou registrada a poesia *Paesaggio IV*, dedicada a Battistina Pizzardo. É interessante destacar que, desde *Lavorare stanca* até *La luna e i falò*, o último trabalho escrito por Pavese, uma característica deve ser sempre lembrada: quase todas as suas obras dão destaque ao mundo natural, ao campo, ao mar, lugares emblemáticos que remetiam o escritor à sua infância. Sobre *Lavorare stanca* especificamente, Esposito diz que

[...] terá certamente notado como o protagonista de cada singular poesia é sempre uma figura solitária. Mesmo quando intervêm duas ou mais personagens, cada uma é dotada de um sentir próprio e constitui um modo diferente da outra. Isto se verifica, sem dúvida, em consequência do influxo exercitado sobre a fantasia do poeta da figura entre o insociável e bizarro que é um

⁴⁶ “Indica soprattutto una propensione all’ozio spensierato, un desiderio di libertà che si apre alla scoperta del mondo e alla realizzazione di un ideale contemplativo.”

fundamento do livro, quase um testemunho da sua vida inquieta⁴⁷ (2001, p. 53).

E ainda:

A estória de *Lavorare stanca* pode ser também reconstruída com uma infortunada precisão. As relações com Pavese se iniciaram graças à mediação de Ferrero e Ginzburg que, em 1932, fazem chegar até Carocci as primeiras três poesias do volume futuro. Dois anos depois, Pavese e Carocci entram em contato epistolar direto, desencadeando uma aventura editorial longa e muito sofrida. Em outubro de 1934, o manuscrito é inteiramente composto, mas o envio e a correção dos esboços envolveram meses e meses entre o nervosismo e a inquietação do autor, até que, em março de 1935, aparece a censura (‘Estou desanimado. Esperava a honra da censura política e aqueles a fizeram puritana!’). Pavese se adequa a certas eliminações – mas acrescenta – ‘Permanece o Deus – Caprone. Aqui, não se tem mais nada para fazer. Considero-a minha obra-prima. (...) Se não fosse pelo fato que vocês imprimem gratuitamente e as despesas que vocês já tiveram, diria certamente que: não se faz mais o livro. Assim como estamos, não ousa dizer, mas o penso’. O escritor acrescenta e elimina composições, e propõe correções que desmente logo depois: ‘Caro Carocci, tu que frequentas poetas, sabeis que tipo são. Não durmo de noite pelo pensamento que mudei (...). Por favor, cancela imediatamente as correções [...]. Ao diabo os censores!’ Também de Brancaloneo Calabro, onde foi confinado a partir de maio de 1935, não deixou de exprimir sugestões e esperança para a saída do livro; ‘Eis, se Deus quer, os esboços

⁴⁷ “Si sarà certamente notato come protagonista d’ogni singola poesia è sempre una figura solitaria. Anche quando intervengono due o più personaggi, ciascuno è dotato di un proprio sentire e costituisce un mondo diverso dall’altro. Ciò si verifica, senza dubbio, in conseguenza dell’influsso esercitato sulla fantasia del poeta dalla figura tra lo scontroso e il bizzarro che è a fondamento del libro, quasi a testimonianza della sua vita inquieta.”

definitivos de *Lavorare stanca*⁴⁸ (BARBELLA, s/d, s/p).

Assim, com o primeiro trabalho próprio publicado, Pavese passou, em 1937, a colaborar no que diz respeito às traduções com diferentes editoras, entre elas Bompiani e Mondadori, embora continuasse sempre o seu trabalho na Einaudi. Nesta época, na editora do amigo Giulio Einaudi, cuidou das coleções *Narratori stranieri tradotti* e *Biblioteca di cultura storica*. Em maio do ano seguinte, o escritor foi chamado para trabalhar, em período integral, na Editora Einaudi. O contrato assinado entre as partes previa que o italiano “traduza até duas mil páginas, reveja e eventualmente corrija traduções alheias, examine, opine sobre as várias obras inéditas e desenvolva diferentes trabalhos de redação”⁴⁹ (CANNETO, 2007, p. 81 - 82), diversificando assim a atuação do autor neste período.

Já em 40, a amizade com Fernanda Pivano, escritora, tradutora, jornalista e crítica musical trouxe Pavese novamente para perto da poesia. O escritor piemontês a conheceu por intermédio de Norberto

⁴⁸ “*La storia di Lavorare stanca può essere ricostruita con inauspicata precisione. I rapporti con Pavese si inaugurano grazie alla mediazione di Ferrero e Ginzburg, che nel 1932 fanno pervenire a Carocci le prime tre poesie del volume futuro. Due anni dopo Pavese e Carocci entrano in contatto epistolare diretto, innescando un’avventura editoriale lunga e travagliatissima. Nell’ottobre del 1934 il manoscritto è interamente composto; ma l’invio e la correzione delle bozze impegnano mesi e mesi tra il nervosismo e l’irrequietezza dell’autore, finché nel marzo del 1935 interviene la censura (‘Sono avvilto. Mi attendevo l’onore della censura politica e quelli me la fanno puritana’). Pavese si adatta a certe eliminazioni, ma – aggiunge – ‘resta il Dio-Caprone’⁴⁸. Qui, niente da fare. Lo considero il mio capolavoro. (...) Se non fosse che mi stampate gratuitamente e spese ne avete già fatte, direi senz’altro: non si fa più il libro. Così come stiamo, non oso dirlo, ma lo penso’. Lo scrittore aggiunge ed elimina componimenti; e propone correzioni che smentisce subito dopo: ‘Caro Carocci, tu che frequenti poeti, saprai che tipi sono. Non dormo di notte al pensiero che ho mutato (...). Per favore, cancella subito le correzioni [...]. Al diavolo i censori!’ Anche da Brancaleone Calabro, dove è stato confinato a partire dal maggio del 1935, non manca di esprimere suggerimenti e speranze per l’uscita del libro: ‘Ecco, se Dio vuole, le bozze definitive di *Lavorare stanca*’.”*

⁴⁹ “Traduca fino a duemila pagine, riveda ed eventualmente corregga traduzioni altrui, esami e giudichi varie opere inedite e svolga diversi lavori di redazione.”

Bobbio, em um dia de descontração quando amigos se reuniram em volta de uma piscina para passar o tempo. Vale lembrar que Pivano havia sido sua aluna no Liceo D’Azeglio, um pouco depois do período de confinamento em Brancaleone Calabro. Segundo Mondo, Pavese percebe que “se encontra na mesma situação de 34 - 38, que está repetindo, em tempo acelerado, a desventura com Tina”⁵⁰ (2008, p. 92).

Já em 1941, foi publicado *Paese tuoi*, o primeiro romance escrito por Cesare Pavese, que destacou ainda mais o nome do escritor em terras italianas. Neste mesmo ano, encontrou-se novamente com Fernanda Pivano, a qual pediu em casamento, não sendo por ela correspondido, fato que, com certeza, marcou negativamente sua vida neste segmento, o qual nunca foi pelo autor resolvido. No ano posterior, 1942, publicou o romance *La spiaggia*.

Em 1943, se transferiu para a sede de Roma da Einaudi onde trabalhou com os redatores Carlo Muscetta, também crítico literário e poeta, e Mario Alicata, *partigiano*, jornalista e político que no pós-guerra esteve muito ligado ao Partido Comunista Italiano e a Palmiro Togliatti. Mas, depois de 08 de setembro, quando a editora passou para a tutela do *Comissario della Repubblica Sociale*, Paolo Zappa, jornalista e escritor italiano que aderiu, em 1944, à *Repubblica Sociale Italiana* di Salò, e seus amigos estavam na *macchia nella resistenza*, Pavese permaneceu sozinho, indo para Serralunga di Crea e, mais tarde, abrigando-se na vizinha Casale Monferrato, que achava mais segura, junto ao Collegio dei Padri Somaschi, onde permaneceu usando o nome falso de Carlo di Ambrogio, até a *Liberazione*, em 25 de abril de 1945,

⁵⁰ “Si trova nella stessa situazione del '34 - '38, che sta ripetendosi, in tempi accelerati, la disavventura con Tina.”

período no qual lecionou no colégio Trevisio e no sistema de aulas particulares para estudantes daquela região. Neste colégio, Pavese conheceu o padre Giovanni Baravalle, que mostrou um pouco do universo cristão, aproximando o autor de livros voltados a assuntos religiosos e da própria Bíblia. Este período foi marcado como aquele de maior relação que o escritor teve com a religião. Segundo Esposito (2001, p.10), “todos, ou quase todos, os seus amigos se esconderam nas filas dos partigianos enquanto ele se refugiou em Serralunga, em Monferrato, para ficar mais seguro”⁵¹ (ESPOSITO, 2001, p.10). Era realmente esta segurança que Pavese procurava e que o mundo não lhe oferecia. Tal segurança parece que ele só encontrava quando estava ao lado da irmã. Ainda em 1943, no seu refúgio em Casale Monferrato, encontrou novamente com Fernanda Pivano.

Com a morte de Leone Ginzburg, no cárcere, em fevereiro de 1945, devido às torturas por parte dos nazistas, e, terminada a Segunda Guerra, Pavese retornou à sede da Editora Einaudi em Turim. Em maio do mesmo ano, conheceu o escritor, jornalista e político Davide Lajolo e começou a escrever para o periódico *L'Unità*, jornal fundado por Antonio Gramsci, em 1924, e que até 1991 serviu como órgão de imprensa oficial do Partido Comunista Italiano. Com este fato, segundo Mondo, “Pavese inaugura publicamente a sua estação de autor engajado”⁵² (2008, p. 129 - 130). Poder-se-ia entender esta afirmação como verdadeira, uma vez que, a partir disto, o autor passou a assinar, por vontade própria, o seu nome, em diferentes artigos, em um veículo de informação vinculado a um partido político. Em agosto do mesmo

⁵¹ “*Tutti, o quasi, i suoi amici si dettero alla macchia nelle file dei partigiani, mentre egli si rifugiò a Serralunga, nel Monferrato, per stare più sicuro.*”

⁵² “*Pavese inaugura pubblicamente la sua stagione di autore engagé.*”

ano, se transferiu para a sede romana da Einaudi, quando passou a coordenar esta filial; uma decisão da direção da editora para colocar em prática o projeto de uma “estrutura tripartida” (MONDO, 2008) entre as sedes de Milão, Roma e Turim. Ainda em 1945, já com a situação do pós-guerra um pouco mais controlada, segundo entrevista de Maria Pavese ao *Oggi e Domani*, de 1978, Cesare Pavese se inscreveu no Partido Comunista Italiano pensando que este fosse melhor que o Partido Nacional Fascista, pois, naquele momento, era o que lhe daria mais liberdade para seguir com as atividades que desenvolvia, entretanto, não se submetia às normas do partido e nem se apresentou como um militante, sendo o seu trabalho sempre aquele literário; tentando não se envolver diretamente em assuntos políticos. Entretanto, isto não aconteceu. Percebe-se, então, que foi uma escolha bem diferente daquela feita em 1933, quando ingressou no Partido Nacional Fascista apenas pela ordem. Em junho de 1946, deixou a Einaudi de Roma e partiu para a de Milão, retornando para Turim algum tempo depois. Publicou, neste mesmo ano, a prosa *Feria d'agosto*, escrita entre 1941 e 1944.

Já em 1947, conheceu Bianca Garufi, que trabalhou como secretária geral na Einaudi de Roma entre os anos de 1944 e 1958. Para ela, Pavese dedicou a poesia *La terra e la morte*, escrita entre 1945 e 1946, porém, publicada apenas em 1947 na revista *Le tre Venezie*. Com Garufi escreveu *Fuoco grande*, editado postumamente (1959). Neste mesmo período, publicou artigos, compôs e lançou o romance *Il compagno, corpus* deste trabalho, e aquele que é considerado pela crítica o mais engajado que Pavese já escreveu. *Il compagno* foi a obra em que o autor conseguiu representar parte dos fatos vividos pelo povo

italiano durante o regime ditatorial e a maneira que encontrou para externar toda a situação a qual, por mais de 20 anos, foram submetidos. Assim sendo, o referido romance, por tudo aquilo que representava, foi indicado ao prêmio Strega de 1947⁵³, mas venceria apenas o prêmio Salento, do ano seguinte.

Ainda em 47, o escritor de Santo Stefano Belbo se interessou por assuntos variados como a mitologia e finalizou, assim, a sua teoria sobre o mito na prosa longa *Dialoghi con Leucò*⁵⁴, iniciada já há dois anos. Quando comparado ao romance *Il compagno*, parece até que os livros foram escritos por dois autores diferentes, já que tanto a estrutura quanto a temática dos romances são muito diferentes. Enquanto *Il compagno* se preocupa com os aspectos políticos pelos quais a península havia passado, *Dialoghi con Leucò* trata de assuntos que afrontam a vida do homem, tais como a dor e a morte a partir de vários diálogos, cada um deles, sempre entre dois personagens da mitologia.

Ainda em Turim, no decorrer deste mesmo ano, se apaixonou por uma funcionária da Editora Einaudi e, assim, se sentiu um pouco mais reconciliado com sua própria vida. Porém, esta nova fase durou muito pouco, pois, já em 1948, esta funcionária, cujo nome nunca foi revelado, se transferiu para a sede de Roma, fato que provocou em Pavese novo desconforto.

Em 1948, publicou o romance *Il carcere* e, no ano seguinte, retornou para a sede de Roma da Einaudi, enquanto em Turim passou a trabalhar em seu lugar Massimo Mila, amigo do Liceu D'Azeglio.

⁵³ O vencedor do prêmio Strega de 1947 foi o escritor Ennio Flaiano, com o romance *Tempo di uccidere*, publicado pela editora Longanesi, em 1947.

⁵⁴ Leucò é a abreviação do nome Leucotea, uma das formas gregas arcaicas para referenciar o nome Bianca, fazendo assim uma homenagem a Bianca Garufi, por quem nutriu certa paixão.

Ainda em 49, Pavese trabalhou exaustivamente como diretor editorial e, junto a esta função, agregou ainda a de escritor de artigos de crítica literária. Em terras romanas, se encontrou sozinho e confuso com os acontecimentos da guerra e decidiu então refugiar-se, por dois anos, novamente, em Casale Monferrato, desta vez na casa de sua irmã; publicou neste tempo a obra que retrata todo este período, *La casa in collina* (1949), que fala sobre política e, em especial, sobre a queda do regime fascista; temas consonantes com o apresentado em *Il compagno*. Também editou *La bella state*⁵⁵ (1949), livro vencedor do prêmio Strega de 1950, cuja escritura levou o texto para uma linha mais simbólica e *Tra le donne sole* (1949), com assuntos dramáticos que acontecem ao redor da personagem principal, bem como o não sentir-se inserido no mundo. Neste mesmo ano, lançou *Prima che il gallo canti* (1949), coletânea formada pelos romances *Il carcere* e *La casa in collina*. O título, que foi explicado pelo próprio autor na introdução do volume, faz referência às três vezes que Pedro negou a Cristo. Porém, outro significado, e este referente aos ideais de Pavese, pode ter sido o fato do escritor ter se negado a participar da *macchia nella resistenza* junto aos seus amigos, fato que pode ser comprovado pelo tema tratado em *La casa in collina*: o posicionamento de um intelectual diante de uma escolha política. Outra interpretação possível, ainda segundo Pavese, é sobre o vocábulo *gallo*⁵⁶, que significa a esperança de um novo amanhecer depois de passado o período de guerra; sendo esta definição dada pela escritora e jornalista Graziella Romano, ainda em 1949. Por outro lado, pode representar também, segundo Anna Maria Fabiano,

⁵⁵ *La bella estate* é o nome do volume que compreende os romances *Il diavolo sulle colline*, *Tra le donne sole* e *La bella estate*, publicado pela Editora Einaudi, em 1949.

⁵⁶ Galo.

membro da Redazione Virtuale da La Libreria di Dora (2001), uma espécie de traição interior, quando a pessoa não consegue estabelecer uma relação concreta com a vida e com as coisas que a vida pode oferecer. Neste último ponto, pode-se bem pensar no olhar que Pavese tinha sobre a vida e sobre as pessoas que faziam parte do seu convívio. Contudo, a visão de Romano parece ser mais esclarecedora que a de Fabiano, sobretudo pelo fato de os dois livros, que compõem a coletânea, envolverem o tema política, resistência e fascismo e, certamente, para quem os escreveu, o desejo de encontrar uma nova realidade.

Pode-se dizer, portanto, que é de 1945 até 1950 que Pavese viveu um período de “sucesso e importância”⁵⁷ (ESPOSITO, 2001). Foi no decorrer destes cinco anos que o escritor passou a ser reconhecido como estudioso da literatura anglo-americana, que teve uma participação de maior responsabilidade na sede romana da Editora Einaudi (1945, como anteriormente citado) e que obteve o primeiro reconhecimento como narrador ao ser vencedor dos prêmios Salento, de 1949, e Strega de 1950.

Entusiasmado com tal sucesso, em março de 1950, Pavese conheceu a atriz norte americana Constance Dowling, e escreveu para ela, em um mês (de 11 de março a 11 de abril de 1950), a poesia *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*⁵⁸, repetindo mais uma vez o mesmo ciclo de

⁵⁷ “*Successo e importanza.*”

⁵⁸ A poesia *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* faz parte do livro de poesias também de mesmo nome, o qual é organizado por Massimo Mila e Italo Calvino. Esta obra contém 19 poesias, sendo nove delas de 1945 e dez de 1950. Foi publicado postumamente, em 1951, pela Editora Einaudi. Os poemas *La terra e la morte* (1945) e *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (1950), que foram reunidos no volume *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, foram escritos após desilusões amorosas. Este mesmo trabalho foi inserido na *Antologia della poesia italiana* (1909-1949), organizado por Giacinto Spagnoletti e publicado pela editora Guanda, no ano de 1950.

todas as suas paixões: o apaixonar-se, o dedicar de uma poesia ou obra e a desilusão em si. O *affair* durou até 20 de abril, quando Constance retornou para os Estados Unidos, fato que levou Pavese a uma crise irremediável. Assim, refugiou-se em sua cidade natal, e imaginava um possível retorno de Connie, como era conhecida Constance Dowling. De volta a Turim, conhece a jovem Romilda Bollati di Saint Pierre, irmã de um empregado da Editora Einaudi, tentando, mais uma vez, sem sucesso, realizar-se sentimentalmente. Os encontros aconteciam, em geral, em Bocca di Magra, onde se reuniam nas férias os colaboradores e amigos da Editora Einaudi.

Ainda em 1950, Pavese escreveu, em menos de dois meses (de 18 de setembro a 9 de novembro de 1950), também dedicado à Constance Dowling, *La luna e i falò*, o seu último romance e aquele que é considerado pelos críticos o seu melhor trabalho narrativo. Vale lembrar que, nesta obra, o escritor aborda e mescla assuntos como mito e política a partir do retorno da personagem principal, Anguilla, para a península.

Neste mesmo ano, Pavese trabalhou na redação da revista *Cultura e Realtà*, dirigida por Mario Motta, da direita cristã, que era vinculada ao Partido Popular Italiano. Assim, vale refletir se os motivos que fizeram com que Pavese fosse trabalhar nesta revista eram realmente apenas editoriais ou se era uma maneira de protestar contra a ditadura fascista.

No entanto, a partir de 1950, o sucesso deu lugar às críticas negativas, sendo a primeira delas em relação à obra *Il diavolo sulle colline* (1949), cuja temática, relativa a aspectos da vida, apresentada a partir do diálogo entre três jovens amigos, mostra um Pavese frágil e

nostálgico. Além disso, as críticas se estenderam também sobre o modo como o escritor se comportou frente às questões políticas, em aspectos tais como: a filiação em dois partidos distintos e a não participação em situações como a *macchia nella resistenza*. Para agravar toda esta situação, relatou ainda, em *Il mestiere di vivere*, publicado em 1950, que era uma pessoa muito solitária e que os espelhos lhe faziam companhia. A imagem refletida no espelho era apenas a sua e, portanto, ele era a sua própria companhia. Ele próprio dizia “passava as tardes sentado diante do espelho para me fazer companhia”⁵⁹ (PAVESE, 2006, p. 153). Esse estar sozinho diante do espelho também pode ser visto em *Il compagno* quando Amelio, o melhor amigo do protagonista, Pablo, na primeira fase do romance, se vê através de um espelho sem, no entanto, poder sair daquele lugar e diz: “passei diante da penteadeira e o vi refletido. Estando na cama ele se olhava todos os dias como se ele se debruçasse sobre um barco”⁶⁰ (PAVESE, 2001, p. 9). Aqui, no entanto, diferentemente do que representava para Pavese, o espelho aparece muito mais como uma forma de prisão que de companhia. Amelio estava preso àquela imagem, à sua própria imagem, e daquele local não conseguia sair.

Não por acaso, penso que Pavese iniciou e concluiu a sua experiência literária com obras de poesia: *Lavorare stanca*, em 1936, e *Verrà la morte*, em 1950. Mas existe outra consideração para fazer, ainda mais importante: ele foi sempre convicto de ter dado o melhor de si com a sua coleção de estreia, na qual trabalhou por dez anos. A crítica não foi, em geral, de acordo com ele,

⁵⁹ “*Passavo la sera seduto davanti allo specchio per tenermi compagnia.*”

⁶⁰ “*Passai davanti alla specchiaria, e lo vidi riflesso. Stando nel letto lui si vedeva tutti i giorni come a sporgersi da una barca.*”

como pude documentar com uma rigorosa mostra de opiniões sobre *Pavese poeta e a crítica* (Firenze, 1974); ainda menos o é hoje. Eu penso, ao contrário, que ele tivesse plenamente razão: para mim, sem querer usar meios termos, Pavese é grande como narrador, mas é ainda maior como poeta⁶¹ (ESPOSITO, 2001, p. 8).

Pavese, então, começava a dar sinais de que não estava bem e que algo mais sério que um querer se isolar estava por acontecer. Foi assim, fisicamente reduzido como uma “vara seca”⁶² (ESPOSITO, 2001, p. 11) que, do final de julho até agosto de 1950, andou por Bocca di Magra, Roma e Turim, como se estivesse se despedindo das pessoas e dos lugares que mais gostava. Passada a metade do mês de agosto, no dia 17, escreveu para Romilda Bollati di Saint Pierre, quase que em tom de ajuda (MONDO, 2008), dizendo “se não me sepultaste na água da Magra – vivo no hotel Roma na praça Carlo Felice. Se me sepultaste, vive tu feliz, e saibas que daqueles dias me recordarei sempre”⁶³ (MONDO, 2008, p. 205 – 206) e também para sua irmã Maria, em Serralunga di Crea, contando que se sentia “bem como um peixe fora d’água”⁶⁴ (ESPOSITO, 2001, p. 11), ou seja, estava tão perdido e tão solitário que esta era a única comparação a ser feita para retratar o quanto estava fora do mundo ao qual pertencia; e assim deixava

⁶¹ “*Non a caso, penso, Pavese avviò e concluse la sua esperienza letteraria con opere di poesia: Lavorare stanca, nel 1936, e Verrà la morte, nel 1950. Ma c’è un’altra considerazione da fare, ancor più importante: egli fu sempre fermamente convinto di aver dato il meglio di sé con la sua raccolta di esordio, cui lavorò per oltre dieci anni. La critica non fu, in genere, d’accordo con lui, come ho potuto documentare con una rigorosa rassegna di giudizi in Pavese poeta e la critica (Firenze, 1974); ancor meno lo è oggi. Io ritengo, al contrario, che egli avesse pienamente ragione: per me, senza voler usare mezzi termini, Pavese è grande come narratore, ma è più grande come poeta.*”

⁶² “Canna secca.”

⁶³ “*Se non mi hai sepolto nell’acqua della Magra – vivo all’albergo Roma in piazza Carlo Felice. Se mi ci hai sepolto, vivi tu felice, e seppi che di quei giorni mi recorderò sempre.*”

⁶⁴ “*Bene come un pesce nel ghiaccio.*”

evidente suas intenções. É desta mesma data um manuscrito que consta em *Il mestiere di vivere*, no qual se vê, segundo Canneto “uma desesperada autocrítica existencial”⁶⁵ (2007, p. 125).

É a primeira vez que faço o balanço de um ano que ainda não terminou. No meu trabalho, portanto, sou rei. Em dez anos fiz tudo. Se penso na hesitação daqueles tempos. Na minha vida estou mais desesperado e perdido que naqueles tempos. O que ganhei com isso? Nada. Ignorei por alguns anos os meus defeitos, vivi como se não existissem. Fui forte. Era heroísmo? Não, não fiz esforço. E depois, ao primeiro ataque da ‘inquieta angústia’, voltei a cair na areia movediça. Desde março me debato. Não importam os nomes. São outros além de nomes de sorte, nomes casuais, - senão aqueles outros? Agora sei qual é o meu mais alto triunfo. - e a este triunfo falta a carne, falta o sangue, falta a vida. Não tenho mais nada para desejar nesta terra, exceto aquela coisa que quinze anos de fracasso jamais excluem. Este é o balanço deste ano não terminado, que não terminarei⁶⁶ (PAVESE, 2006, p. 399 – 400).

É possível verificar, através desta citação, toda a angústia e sofrimento pelos quais Pavese passava. Era um sentimento negativo que aparecia de maneira mais expressiva na vida pessoal, mas que refletia, sem dúvida, naquela pública. É interessante perceber que Pavese relata, com esta fala, dois pontos que aparecem como complementares em sua

⁶⁵ “Una disperata autocritica esistenziale.”

⁶⁶ “È la prima volta che faccio il consuntivo di un anno non ancor finito. Nel mio mestiere dunque sono re. In dieci anni ho fatto tutto. Se penso alla esitazioni di allora. Nella mia vita sono più disperato e perduto di allora. Che cosa ho messo insieme? Niente. Ho ignorato per qualche anno le mie tare, ho vissuto come se non esistessero. Sono stato stoico. Era eroismo? No, non ho fatto fatica. E poi, al primo assalto dell’ ‘inquieta angosciosa’, sono ricaduto nella sabbia mobile. Da marzo mi ci dibatto. Non importano i nomi. Sono altro che nomi di fortuna, nomi casuali, - se non quelli, altri? Resta che ora so qual è il mio più alto trionfo. - e a questo trionfo manca la carne, manca il sangue, manca la vita. Non ho più nulla da desiderare su questa terra, tranne quella cosa che quindici anni di fallimenti ormai escludono. Questo il consuntivo dell’anno non finito, che non finirò.”

vida: o trabalho e o envolvimento sentimental, e tal conclusão tem sua resposta ao final do pensamento do autor quando ele reconhece o seu triunfo como escritor, mas sabe que falta a carne, o sangue e a vida; que seriam representados pela presença feminina ao seu lado. Observa-se que Pavese estava decidido a dar um fim em sua própria vida, um fim trágico para o qual ele parecia preparar todos ao seu redor e o qual, em breve, ainda no decorrer de 1950, seria mostrado ao restante do mundo.

Assim, como que em um desabafo, e já dando sinais do que iria fazer, registra, no *Il mestiere di vivere*, em 18 de agosto, a frase “sem palavras. Um gesto. Não escreverei mais”⁶⁷ (PAVESE, 2006, p. 400). Já em 21 do mesmo mês, escreveu para Piero Calamandrei dizendo que as palavras que lhe saíam da boca eram “como uma brisa no deserto”⁶⁸ (ESPOSITO, 2001, p. 11), como algo que já não repercutia, pois, eram apenas palavras vazias. No dia 25 do mesmo mês, escreveu para o amigo Vaudagna fazendo-o saber que se sentia “em pedaços”⁶⁹ (ESPOSITO, 2001, p. 11), ou seja, estava tão reduzido que já não tinha forças para retomar a sua vida e fazer o que mais gostava, chegando ainda a redigir, na mesma data, uma carta para Davide Lajolo dizendo que nunca mais havia escrito nada, nem mesmo uma única linha. Para Vaudagna ainda diria “não tenho vontade de ver ninguém e pagaria a peso de ouro um assassino que me esfaqueasse durante o sono”⁷⁰ (MONDO, 2008, p. 207). É então, segundo Esposito (2001), que no dia 26 falou para sua irmã, que agora estava em Turim, assustada pela última comunicação de 17 de agosto que havia recebido de Pavese, que

⁶⁷ “*Non parole. Un gesto. Non scriverò più.*”

⁶⁸ “*Come una brezza nel deserto.*”

⁶⁹ “*A pezzi.*”

⁷⁰ “*Non ho voglia di veder nessuno e pagherei a peso d'oro un assassino che mi accoltellasse nel sonno.*”

pretendia passar o domingo como sempre fazia; fora dos muros da cidade.

Assim, na tarde de sábado, 26 de agosto, um dia antes de se suicidar, se hospedou em um quarto do terceiro andar do hotel Roma, em Turim. Já a noite, segundo Gigliuci (2001), deu alguns telefonemas, entre os quais, um para Fernanda Pivano, e também para uma mulher que conheceu alguns dias antes, em um salão de dança. Pavese fez um convite a esta mulher a qual o recusou prontamente, dizendo que “és carrancudo e me aborreces”⁷¹ (*apud* GIGLIUCI, 2001, p. 26). No domingo, 27 de agosto, não reagindo aos inúmeros abandonos amorosos, sobretudo aquele de Constance Dowling, e aos fatos como a guerra, o regime fascista, o cárcere, e alguns insucessos como romancista, os quais deixaram para o escritor a angústia e a solidão, Pavese decidiu, aos 42 anos de idade, tirar a própria vida a partir da ingestão de uma forte dose de barbitúricos, um tipo de substância que serve tanto como medicamento para dor, quanto, em doses altas, como veneno. Cesare Pavese foi encontrado sem vida no quarto de número 43, na noite de 27 de agosto, por volta das 20 horas e 30 minutos, por um funcionário do hotel que percebeu a luz acesa. Como bateu na porta e não obteve resposta, decidiu arrombá-la. Segundo Mondo, este funcionário viu que Cesare

Está deitado sobre a cama, sem a jaqueta e os sapatos, com um braço dobrado abaixo da cabeça e um pé para fora da cama, tocando o chão. Sobre a prateleira do banheiro se encontravam as

⁷¹ “*Sei musone e mi annoi.*”

cápsulas de sonífero, umas vinte, que ingeriu para tirar a vida”⁷² (MONDO, 2008, p. 208 – 209).

Junto ao corpo do autor, foi encontrado um bilhete escrito na primeira página do romance *Dialoghi con Leucò*, que estava sobre a cômoda, no qual se lia: “perdo a todos e a todos peço perdão. Tá bom? Não façam muitas fofocas, assinado Cesare Pavese”⁷³ (PAVESE *apud* GIGLIUCI, 2001, p. 26).

Assim,

[...] solidão como nudez existencial, às vezes oferecida a um mistério pressentido, às vezes dirigidas em blasfêmia, às vezes transformada em mendicância de uma companhia concreta, em geral “amorosa”, não somente de mulheres, também de um amigo, de uma experiência qualquer percebida como determinante e duradoura⁷⁴ (PIERANGELI, 2008, p. 31).

É neste sentido que o suicídio de Pavese pode ser analisado de diferentes maneiras: os desamores, os insucessos como escritor quando as suas obras não foram aceitas pela crítica, a vida familiar conturbada, as perdas, porém, sobretudo pela não aceitação de si mesmo e pela falta de autoestima. Vale lembrar que, segundo Gigliucci, Pavese tinha por hábito se auto humilhar, chamava-se de “imbecil, incapaz, etc”⁷⁵ (2001,

⁷² “È disteso sul letto, senza la giacca e le scarpe, con un braccio piegato sotto la testa e un piede fuori del letto, a sfiorare il pavimento. Sulla mensola del lavabo si trovano le bustine di sonnifero, una ventina, che ha ingerito per togliersi la vita.”

⁷³ “Perdono a tutti e a tutti chiedo perdono. Va bene? Non fate troppi pettegolezzi, firmato Cesare Pavese.”

⁷⁴ “Solitudine come nudità esistenziale, a volte offerta a un mistero presentito, a volte rivolta in bestemmia, a volte trasformata in mendicanza di una concreta compagnia, in genere “amorosa”, non solo di donna, anche di un amico, di una qualche esperienza avvertita come determinante, duratura.”

⁷⁵ “Coglione, incapace, ecc.”

p. 6). O amigo pessoal Diego Fabbri já coloca o fato em outra dimensão dizendo que “o gesto suicida tornou-se o eco rápido de uma pergunta desesperada, capaz de fazer vibrar e colocar em movimento as razões da própria certeza de fé, a frente de toda uma geração que se identifica com o artista de *Luna e i falò*”⁷⁶ (FABBRI *apud* PIERANGELI, 2008, p. 26). Em *Il mestiere di vivere*, o próprio autor parece ter revelado algumas destas situações que o levaram a tirar a própria vida, deixando claro que não foram apenas os amores mal sucedidos⁷⁷ que o fizeram escolher tal caminho, pois, para ele, “não nos suicidamos pelo amor de uma mulher. Nos matamos porque um amor, qualquer amor, nos revela na nossa nudez, miséria e nenhuma defesa”⁷⁸ (*apud* PIERANGELI, 2008, p. 30). Nesta ótica, Gigliucci (2001) diz que Pavese tinha certa obsessão, que era quase paranoica, de ter uma mulher, uma casa, uma vida que não teria jamais. Pela frase acima citada, de autoria de Pavese, vê-se que para ele, portanto, o desamor era apenas um ponto a ser resolvido entre outros tantos que traziam turbulência para sua vida. No entanto, segundo Mondo, Cesare Pavese “confessa que diante de cada acontecimento doloroso pensa no suicídio como uma saída. Sobretudo depois do

⁷⁶ “*Il gesto suicida diviene l’eco bruciante di una domanda disperata, capace di far vibrare e mettere in movimento le ragioni della propria certezza di fede, di fronte a tutta una generazione che si identifica con l’artista della Luna e i falò.*”

⁷⁷ O primeiro grande amor de Pavese foi Tina Pizzardo. Antes dela apenas Olga, uma companheira de escola, a qual inspirou os primeiros versos do escritor. Depois de Olga, o escritor nutriu paixões por Fernanda Pivano e Bianca Garufi, conhecida como Dea Bianca. Depois disso, Pavese teve um curto romance com a atriz americana Constance Dowling. Por último, foi a vez de Teresa Motta, ou a segunda T de Pavese, casada com um amigo do escritor, que saiu de Turim para Roma, e para quem o autor dedicou algumas líricas importantes. Pavese tinha o hábito de fazer de seus amores suas musas inspiradoras e render-lhes poemas e romances completos.

⁷⁸ “*Non ci si uccide per amore di una donna. Ci si uccide perché un amore qualunque amore, ci rivella nella nostra nudità, miseria, inermità nulla.*”

abandono de Tina, que sabia ligá-lo a uma disciplina, injetá-lo o entusiasmo vital”⁷⁹ (2008, p. 77).

Ainda quanto à questão do suicídio ou da obsessão pelo mesmo, para não dizer “vício absurdo”⁸⁰, como, segundo Anna Pighetti (2008), o próprio Pavese intitulava, é possível verificar que tal ideia era analisada pelo escritor pelo menos desde os seus 19 anos de idade, quando percebeu a necessidade que tinha em romper a própria solidão. Na carta escrita ao amigo Mario Sturani, no ano de 1927, Pavese não hesita em dizer que “dá um medo tremendo aquele estrago sanguinolento do cérebro mole e da caixa. Com o último encantamento, aquele da bailarina, me pareceu ter chegado definitivamente ao ponto, mas não tive coragem”⁸¹ (*apud* GIGLIUCCI, 2001, p. 5), mas já a Tulio Pinelli, escreveu “oh, um dia terei bem a coragem!”⁸² (*apud* GIGLIUCCI, 2001, p. 5). Ou seja, pelo menos há vinte e três anos antes de se suicidar, Pavese já pensava nesta hipótese. O próprio autor relatou que “a vida me parecia horrível, mas eu me achava ainda interessante. Agora é o inverso; sei que a vida é estupenda, mas que eu estou fora dela”⁸³ (*apud* GIGLIUCCI, 2001, p. 25). Como é possível perceber, ele próprio se retirou da presença dos demais, se escondeu, se isolou, não apenas dos outros, mas de si mesmo, em um caminho sem volta, para quem descobriu que viver era estupendo. É possível, então, perceber que os

⁷⁹ “Confessa che davanti a ogni doloroso imbarazzo pensa alla scappatoia del suicidio. Soprattutto dopo l’abbandono di Tina, che sapeva legarlo a una disciplina, iniettargli l’entusiasmo vitale.”

⁸⁰ “Vizio assurdo.”

⁸¹ “Fa una paura tremenda quello sconquasso sanguinoso del cervello molliccio e della scatola. Con l’ultimo innamoramento, quello della ballerina, mi era parso di essere giunto definitivamente al punto, ma non ne ho avuto il coraggio.”

⁸² “Oh, un giorno ne avrò bene il coraggio!”

⁸³ “La vita mi era parsa orribile, ma trovo ancora interessante me stesso. Ora è l’inverso: so che la vita è stupenda ma che io ne son tagliato fuori.”

motivos que fizeram com que Pavese tirasse a própria vida estão intimamente ligados aos aspectos de rejeição com os quais ele pensava conviver e com a solidão que ele mesmo criou. Tais aspectos teriam desencadeado um possível princípio de depressão, fato que lhe trazia uma grande angústia, e que o transformava cada vez mais em um potencial suicida, já que não era a primeira vez que pensava neste assunto. Ainda neste sentido, Vaudagna diz que “Cesare não procura conforto, espera que esteja tudo terminado, pagaria a peso de ouro um assassino que lhe tirasse a vida durante o sono”⁸⁴ (*apud* GIGLIUCI, 2001, p. 26), mostrando que realmente não tinha coragem para tirar a própria vida, mas para ela também não sabia como retornar.

Ainda observando os indícios dados por Pavese, pode-se verificar que, em *Tra le donne sole*, a cena do suicídio da personagem Rosetta lembra quase que fielmente aquela de Pavese: um quarto alugado e o veneno ingerido; ou seja, tudo leva a crer que esta passagem tenha sido copiada alguns anos depois na vida real.

A camareira, chorosa, disse-me que a moça tinha sido encontrada. Estava morta. Num quarto alugado à rua Napione. Mariella veio ao telefone. Me disse, com voz entrecortada, que não havia dúvida. Momina e os outros foram identificá-la. Ela não, não podia, teria enlouquecido. Levaram-na para casa. Tinha novamente se envenenado. A meia noite eu soube o resto da história. Momina passou de carro no meu hotel e me disse que Rosetta já estava em casa, estendida sobre a cama. Nem parecia mesmo morta. Só os lábios inchados, como se estivesse amuada. O curioso fora a ideia de alugar o ateliê de um pintor, levar apenas uma poltrona e morrer assim: diante da janela que dava

⁸⁴ “Cesare non cerca conforto, spera sia tutto finito, pagherebbe a peso d’oro un assassino che lo trafiggesse nel sonno.”

para a loja Superga. Um gato a traía: estava com ela no quarto, e no dia seguinte, miando e arranhando a porta, fez com que a abrissem⁸⁵ (PAVESE, 2000, p. 778).

Percebe-se com esta atitude a enorme solidão, resultado de seu jeito introspectivo, no qual Pavese vivia e o qual certamente o levou à depressão. A dificuldade que o escritor italiano tinha em se relacionar com os outros à sua volta era nítida, fato que era possível observar pelas inúmeras vezes que se refugiou na casa de sua irmã Maria e da quantidade de casos amorosos em que não foi correspondido. Para alguns críticos, “uma das razões atribuídas à depressão e ao desconforto que o dominavam por muitos períodos era a ausência, durante toda a vida, de uma relação afetiva estável e feliz”⁸⁶ (AGUSTONI, 2009, p. 8). Mas, será que era apenas essa a razão? Para o próprio Pavese, definitivamente, não era este o único motivo. Este era apenas um dos motivos, pois, aqui poderiam ser acrescentados a morte do pai, a tumultuada relação com a mãe, o regime ditatorial com o qual não estava de acordo e as críticas feitas a algumas de suas obras.

Observando a questão do suicídio pela linha sociológica investigada por Èmile Durkheim, tem-se o ato como um fenômeno

⁸⁵ “*La cameriera mi disse piangente che la signorina era stata trovata. Era morta. In una camera d'affitto di via Napione. Venne Mariella al telefono. Mi disse con voce rotta che non c'erano dubbi. Momina e gli altri erano andati a riconoscere. Lei no, non poteva, sarebbe impazzita. La portavano a casa. S'era di nuovo avvelenata. A mezzanotte seppi il resto della storia. Passò Momina in albergo con l'automobile e mi disse che Rosetta era già a casa, distesa sul letto. Non pareva nemmeno morta. Soltanto un gonfiore alle labbre, come fosse imbronciata. Il curioso era stata l'idea di affittare uno studio da pittore, farci portare una poltrona, nient'altro, e morire così davanti alla finestra che guardava Superga. Un gatto l'aveva tradita – era nella stanza con lei, e il giorno dopo, miagolando e graffiando la porta, s'era fatto aprire.*”

⁸⁶ “*Una delle ragioni attribuite alla depressione e sconforto che lo dominavano per molti periodi era l'assenza, durante tutta la vita, di una relazione affettiva stabile e felice.*”

social, ou seja, não como um fato psicológico individual. Assim, sobre o suicídio, Durkheim explica que

[...] com efeito, se em vez de vermos neles apenas acontecimentos particulares, isolados uns dos outros e que necessitam cada um por si de um exame particular considerarmos o conjunto dos suicídios cometidos numa determinada sociedade durante uma dada unidade de tempo, constatamos que o total assim obtido não é uma simples soma de unidades independentes, uma coleção de elementos, mas que constitui por si um fato novo e *sui generis*, que possui a sua unidade e individualidade, a sua natureza própria por conseguinte, e que, além disso, tal natureza é eminentemente social. (DURKHEIM, 1982, p. 12 – 13).

Neste sentido, Durkheim explicaria não propriamente o suicídio de Pavese, mas o conjunto de suicídios de uma geração ou de certo período histórico, tais como os de Guido Morselli, Primo Levi e Franco Lucentini, para, segundo ele mesmo, a partir de fatores externos comuns, chegar às causas particulares que provocaram cada uma das tragédias. Por outro lado, para Birman, pode-se pensar que o tirar a própria vida é “uma saída possível para o sentimento de desamparo” (*apud SILVA, s/d*); pensamento que explicaria o suicídio de Pavese a partir de questões internas como a falta da figura paterna, os conflitos constantes com a mãe e os amores mal-sucedidos.

Para os amigos mais próximos, a perda de Pavese foi inestimável. Segundo Natalia Ginzburg

[...] na minha opinião, depois do suicídio de Pavese, estávamos completamente perdidos. Porque ele na editora fazia tudo; tinha uma

extraordinária faculdade laboral, eu jamais vi uma pessoa trabalhar tanto assim, fazer tantas coisas. Na minha opinião, tinha na mão a editora; e, além da dor de tê-lo perdido, não sabíamos como seguir em frente⁸⁷ (1999, p. 99).

Assim, pode-se dizer que, além da postura que assumiu enquanto escritor diante da ideologia pregada pela da editora, é importante lembrar que Pavese teve extrema importância como editor para que a mesma pudesse crescer tanto no cenário literário italiano quanto naquele internacional. Era por suas mãos que passavam contratos, apresentação mensal de livros que seriam lançados no mercado editorial, a decisão de publicar ou não certos títulos e até mesmo a questão de pagamento e transferência de funcionários. Em resumo, nas palavras de Mondo, Pavese era “o autêntico faz tudo da editora”⁸⁸ (2006, p. 82), e, por isso, talvez seja que, com o seu suicídio, os colaboradores tenham ficado um pouco perdidos.

Após a tragédia, a figura de Pavese passou a ser muito estudada, seja por jovens estudantes como por curiosos ou ainda por aqueles que passaram a vê-lo como um mito. A partir de então, os amigos da Editora Einaudi ficaram responsáveis pelas publicações de suas cartas, as quais compreendem, em ordem sucessiva, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, poesia; *Letteratura americana e altri saggi*; *Il mestiere di vivere*, diário; *Notte di festa*, racconti (1953); *Poesie del disamore e altri “scarti”*, inserida no volume *Poesie edite e inedite* (1962); *Lettere*, volume 2 (1966); *Ciao Massimo*, romance jovem (1968); além do romance *Fuoco*

⁸⁷ “Dopo il suicidio di Pavese eravamo completamente persi, secondo me. Perché lui nella casa editrice faceva tutto; aveva una straordinaria facoltà lavorativa, io non ho mai visto una persona lavorare così tanto, fare tante cose. Secondo me aveva in mano la casa editrice; e oltre al grande dolore di averlo perduto, c’era questo senso di come avremmo fatto.”

⁸⁸ “L’autentico *faciòtum* della casa editrice.”

grande, o qual compôs com a amiga Bianca Garufi, todos eles com o mesmo estilo sóbrio, mas, ao mesmo tempo, provocativo, das obras publicadas em vida, onde temas importantes da sociedade italiana eram debatidos, de maneira não muito clara, a partir de um panorama literário que muitas vezes parecia inofensivo, sem nenhuma crítica feita por parte do autor, característica que talvez possa ser explicada como o resultado do momento vivido pela Itália, ou seja, como um reflexo da Era Mussolini.

3. SEGUNDO CAPÍTULO

Os intelectuais na Itália e o fascismo

3.1 A Era Mussolini

A Primeira Guerra Mundial terminou em 1918 e, logo em seguida, em 1919 (MUSSOLINI, 2010; TRENTO, 1986), iniciou-se uma nova fase da história conhecida como idade do fascismo. O período que, por mais de 20 anos, dominou a Itália, foi um dos piores vivido pela península, muito embora tenha contribuído para unir o país linguisticamente e também para garantir os primeiros direitos aos trabalhadores; como será possível observar no decorrer deste trabalho.

Pode-se dizer que o fascismo nasceu oficialmente em 23 de março de 1919⁸⁹, com a fundação do *Fascio di combattimento*, em Milão, por Benito Mussolini, um ex-dirigente do Partido Socialista Italiano e do jornal *Avanti!*, que partiu de posições sindicalistas revolucionárias e que mais tarde, após a primeira Guerra Mundial, foi expulso do partido por combater posições neutras e aproximar-se das posições nacionalistas apenas para tirar proveito político e se afirmar. Porém, o fascismo só apareceu como uma força de primeiro plano no ano seguinte. No início, tratava-se apenas de um simples movimento revolucionário, fato que é possível comprovar a partir das palavras do próprio Mussolini, no artigo sobre o fascismo, publicado na *Enciclopedia italiana* de 1932, onde é possível ler: “[...] não existia nenhum plano doutrinal específico no meu espírito. A minha doutrina

⁸⁹O fascismo se inicia em 1919 e perdura durante os governos de Benito Mussolini, que foram de 1922 até 1943 e de 1943 até 1945.

foi a doutrina da ação. O fascismo [...] nasceu da necessidade de ação e foi ação”⁹⁰ (*apud* CHABOD, 2002, p. 57). No entanto, é importante lembrar que por fascismo, até 1920, eram nomeadas apenas as ações mais violentas realizadas pelo *Fascio di combattimento*.

O então *Fascio di combattimento*, considerado por Mussolini como um “antipartido”⁹¹ (PAYNE, 2010, p. 103), já que não seguia a rígida estrutura dos partidos políticos daquela época, tinha um programa de nacionalismo e pregava o “ataque à classe liberal, republicanismo, anticlericalismo e anseios de renovação social” (TRENTO, p. 16, 1986), e isto fez com que os italianos acreditassem que, com o fascismo, a Itália poderia recobrar a paz existente antes da guerra, já que o pós-guerra, apesar da Itália ter saído vitoriosa, foi marcado por problemas sociais, políticos e econômicos, incluindo, neste último, segundo Trento, “a inflação causada, entre outras coisas, pela dívida externa contraída com os Estados Unidos durante a guerra” (1986, p. 5); entretanto, isto foi pura ilusão.

Inicialmente, o *Fascio di combattimento* não encontrou muitas facilidades. Foi apenas em 1920, com o abandono dos serviços democráticos, e transformando o movimento em organização paramilitar, que Mussolini conseguiu êxito. A nova fase foi possível, pois, “entre o final do ano 20 e os primeiros dias do 21 os *Fasci* mudaram toda a sua fisionomia, caráter, estrutura social, centros de ação, ideologia, por fim, os homens”⁹² (DE FELICE *apud* PAYNE,

⁹⁰ “[...] non c’era nessuno specifico piano dottrinale nel mio spirito. La mia dottrina (...) era stata la dottrina dell’azione. Il fascismo [...] nacque da un bisogno di azione e fu azione.”

⁹¹ “Antipartito”.

⁹² “Tra la fine del ’20 e i primi del ’21 i *Fasci* cambiarono del tutto sisionomia, carattere, struttura sociale, centri d’irradimento, ideologia, persino uomini”.

2010, p. 109). Assim, a Emília⁹³ foi conhecida como território de ação, já que contava com financiamento dos proprietários rurais da região, os quais foram obrigados a recuar diante do poder socialista que dominava a maioria dos territórios italianos. Assim, o movimento, cujo ponto inicial foi em Bolonha, espalhou-se em pouco tempo por todo o vale do Rio Pó, Toscana e Úmbria. Nesta época, o que mais auxiliou o crescimento do movimento fascista foi o apoio recebido junto aos poderes constituídos, já que grande parte dos liberais tinha como intenção utilizá-lo para enfraquecer os socialistas e os católicos.

O fascismo é um fenômeno muito complexo, que não se pode explicar com uma fórmula rígida. É certo nele o elemento 'luta de classe'; mas outros elementos aparecem que não são puramente e simplesmente reduzíveis àquele da luta de classe. Sobretudo, não é possível explicar o fascismo como simples expressão da grande indústria e da grande propriedade fundiária. Mesmo depois da marcha sobre Roma, quando terá em mãos o governo do estado, e no curso da sua sucessiva evolução até o princípio da segunda guerra mundial, o fascismo também então não poderá ser caracterizado unicamente levando em conta a questão das classes. Que o fascismo tenha tentado defender certos interesses é evidente, e isso os demonstram alguns de seus primeiros decretos⁹⁴ (CHABOD, 2002, p. 63 – 64).

⁹³ A região da Emília, que compreende as províncias de Piacenza, Parma, Reggio Emilia, Modena, Ferrara e parte da província de Bolonha, passa a ser chamada de Emilia-Romanha em 1860, após a unificação com a região da Romanha, que compreende as províncias de Ravenna, Rimini, Forlì-Cesena e a parte oriental da província de Bolonha.

⁹⁴ *“Il fascismo è un fenomeno molto complesso, che non si può spiegare con una formula rigida. Vi è, certo, in esso l'elemento 'lotta di classe'; ma altri elementi vi appaiono che non sono puramente e semplicemente riducibili a quello della lotta di classe. Soprattutto, non è possibile spiegare il fascismo come semplice espressione della grande industria e della grande proprietà fondiaria. Anche dopo la marcia su Roma, quando avrà in mano il governo dello stato, e nel corso della sua successiva evoluzione fino al principio della seconda guerra mondiale, anche allora il fascismo non potrà essere caratterizzato unicamente in base a*

Já 1921 foi marcado como o ano em que o Partido Nacional Fascista elegeu 35 parlamentares para a câmara de deputados, entre eles, Mussolini. Assim, o então deputado, para tirar proveito político de algumas situações que aconteciam na Itália, tais como a violência nas ruas, percebeu que seria necessário mudar um pouco a cara do movimento fascista e, para tal, estabeleceu melhores relações com o Vaticano e com a monarquia através do ataque ao Partido Popular Italiano⁹⁵, acusando, este último, de apresentar “tendências esquerdistas” (TRENTO, p. 18, 1986). Além disso, eliminou traços anticapitalistas e preferiu o liberalismo econômico para ganhar o apoio financeiro do mundo empresarial. Neste primeiro momento, segundo discurso feito no parlamento pelo próprio Mussolini, no decorrer de dezembro deste mesmo ano, “o programa fascista não é uma teoria de dogmas sobre os quais não é tolerada nenhuma discussão. O nosso programa está em elaboração e transformação continua”⁹⁶ (GENTILE *apud* PAYNE, 2010, p. 114). Assim, com receio de não controlar o movimento fascista, Mussolini transformou o mesmo em partido, fundando então o Partido Nacional Fascista, em 22 de outubro de 1922, que já em sua criação contava com mais de 200 mil filiados e agia no plano militar e nas instituições políticas.

Entretanto, o regime ditatorial fascista, ocorrido durante o governo Mussolini, entre 1922 e 1945, deve ser compreendido em seus

considerazine di classi. Che il fascismo abbia inteso difendere certi interessi di classe è evidente, e lo dimostrano alcuni dei suoi primi decreti.”

⁹⁵ O Partido Popular Italiano foi fundado em 1919 em oposição ao Partido Socialista Italiano, fundado em 1892. Enquanto o Partido Popular reivindica reformas importantes, tais como, o voto feminino, o Socialista insistia na revolução, dando pouca importância para as reformas. Apenas em 1921 surge o Partido Comunista Italiano, dirigido por Amedeo Bordiga e cujo programa era leninista.

⁹⁶ “*Il programma fascista non è una teoria di dogmi sui quali non è più tollerata discussione alcuna. Il nostro programma fascista è in elaborazione e trasformazione continua*”.

dois momentos distintos: o primeiro aquele entre novembro de 1922 e janeiro de 1925, e o segundo depois de três de janeiro de 1925. No primeiro período, Mussolini, que até então não tinha, de acordo com Chabod, escondido as suas preferências quanto à república, aceitou, em 20 de setembro de 1922, em Údine, a monarquia como regime e, além disso, concordou com a colaboração dos liberais e dos populares no governo. Desta maneira, entre os anos de 1922 e 1924, Mussolini governou de maneira conciliatória com o rei Vittorio Emanuele III, porém, nunca se sobrepondo a ele, fato que não agradou os filiados do Partido Nacional Fascista, que preferiam um governo ditatorial.

Assim, já como partido político, o até então movimento fascista, almejou governar a península e, assim, com um plano traçado em Nápoles, os esquadrões fascistas marcharam para a capital do país ocupando diferentes prédios públicos e as estações ferroviárias. Após a *marcha sobre Roma*, como ficou conhecida a manifestação fascista com caráter de golpe de Estado, que ocorreu em 28 de outubro de 1922, o Rei Vittorio Emanuele II, vendo aquela situação de ataque, convida Mussolini para ocupar o cargo de primeiro-ministro do país. Mesmo com Mussolini no poder, a Itália continuava como uma monarquia parlamentarista, a qual, gradativamente, foi substituída pelo regime ditatorial. Oficialmente participando do governo, Mussolini já anunciava que as coisas mudariam usando as palavras “eu me impus (...). Podia fechar o Parlamento e compor um governo exclusivamente de fascistas. Podia, mas, pelo menos nesse primeiro momento, não quis” (TRENTO, p. 21, 1986); evidenciando assim toda a sua autoridade.

Na segunda metade de 1924, depois das eleições de abril para a câmara dos deputados, existiu um momento de crise devido às supostas

fraudes quanto ao resultado da mesma, em favor dos fascistas, que conseguiram a maioria no parlamento. Esta crise gerou a revolta por parte dos anti-fascistas, que culpavam Mussolini pelo clima de violência pelo qual a Itália passava. Os fascistas viram nesta situação a oportunidade de pressionar o rei para pedir que o regime ditatorial passasse a comandar a península. Assim, em três de janeiro de 1925, Mussolini discursou na câmara e declarou encerrado o velho sistema monárquico, marcando o fim do primeiro período, chamado de transitório, pois, daquela data em diante, se teria a ditadura mussoliniana, a qual marcaria o segundo período da era fascista.

Pode-se dizer que de 1922 a 1925, a Itália vivenciou um período no qual as instituições do Estado Liberal foram gradativamente substituídas na intenção de criar um regime fascista. Assim, entre os anos de 1922 e 1923 foram constituídos o Grande Conselho do Fascismo e a Milícia Voluntária para Segurança Nacional. Enquanto o primeiro órgão tinha por função servir de elo entre governo e partido, embora cumprisse funções próprias do Parlamento, o segundo deveria atuar como um exército fascista, algo parecido com as Forças Armadas do país. Entretanto, além desta função, a Milícia Voluntária para Segurança Nacional permitia que Benito Mussolini controlasse as forças paramilitares formadas pelos chamados esquadristas, “tirando aquele caráter de autonomia (...) que podia representar uma ameaça para sua própria hegemonia dentro do fascismo” (TRENTO, p. 24, 1986).

Sendo assim, o fascismo não parecia um regime tão ruim. Houve sucesso na área da economia, territórios foram anexados à Itália e Mussolini tinha boa aceitação no exterior. O fascismo parecia ser apenas uma manifestação no território italiano, porém, nada que pudesse

preocupar toda uma nação. No entanto, como já dito, apesar de ter trazido algumas contribuições para a população italiana, nem tudo foi fácil para os moradores da península. Infelizmente, segundo Bertonha, “o fascismo não morreu no pós II Guerra Mundial (reelaborando-se e reorganizando-se como um vírus dentro da sociedade contemporânea) e sobrevive hoje nas franjas da sociedade” (2002, p. 112), claro que não em sua forma inicial, mas na própria Itália, por exemplo, ainda é possível verificar a sua presença.

Até o final da década de 20, o fascismo era encarado como mais uma manifestação pitoresca da Itália, não exportável para nações com profundas tradições políticas e liberais. Vinha-se assim afirmando, na classe dirigente nacional, a ideia de que as violências aconteciam contra a vontade de Mussolini. Na realidade, ele “atuava, por assim dizer em duas frentes: a da manobra política no seio das forças tradicionais e da violência ilegal, encorajando ora os intransigentes, ora os revisionistas (TRENTO, p. 25, 1986).

A ditadura, no entanto, começou a dar seus primeiros indícios em 10 de junho de 1924, quando os esquadristas comandados por um ajudante particular de Mussolini, raptaram e assassinaram o secretário do Partido Socialista Unitário, Giacomo Matteotti, como reação a um discurso pronunciado na Câmara contra o fascismo, no qual falava sobre a possível ilegalidade nas eleições de 1924. A partir de então, o fascismo passou por grave crise, perdeu seu espaço para outros partidos e os deputados antifascistas passaram a trabalhar separadamente, até que voltasse à legalidade e a milícia fosse dissolvida. Esperava-se com esta atitude a intervenção do rei, o que de fato não aconteceu. Neste meio tempo, Mussolini fechou a Câmara para ganhar tempo e a reabriu

apenas quando o momento mais crítico já tinha passado. Mussolini assumiu a culpa de tudo o que acontecera, dizendo que “declaro aqui que assumo, eu sozinho, a responsabilidade política, moral, histórica de tudo o que aconteceu”⁹⁷ (LYTTELTON *apud* PAYNE, 2010, p. 126), mas deixou no ar também uma ameaça: “quando dois elementos estão em luta e são irreductíveis, a solução está na força” (TRENTO, p. 29, 1986), sendo iniciada, nos meses subsequentes, a ditadura, nesta frase representada pela palavra força. É importante observar que Mussolini tinha o hábito de debater a situação ocorrida e de anunciar seus próximos passos com frases como a que foi relatada por Trento; ditas nas entrelinhas e que eram sempre cumpridas pelo ditador.

O ano de 1925 marcou oficialmente o início do segundo período do fascismo e se apresentou como um dos mais violentos vividos pelos habitantes da península. A repressão, por parte dos órgãos policiais e dos esquadrões, fez com que políticos e intelectuais tivessem que optar pelo exílio, a imprensa antifascista, apesar de clandestina, foi obrigada a interromper a publicação de seus jornais e, na esfera pública, funcionários não fascistas foram demitidos. Pode-se dizer que um dos objetivos do fascismo deste segundo período era doutrinar as pessoas e isto foi feito de diferentes maneiras. Para os que apresentavam idade entre os seis e os dezoito anos existiam os organismos que faziam parte da *Opera Nazionale Balilla*, de 1926, que mais tarde foi substituída pela *Gioventù Italiana del Littorio*. Já em nível universitário, apareciam os Grupos Universitários Fascistas. Entre outras coisas, estas organizações tinham como principal objetivo difundir a ideologia e os valores da

⁹⁷ “*Dichiaro qui che assumo, io solo, la responsabilità politica, morale, storica di tutto quanto è avvenuto*”

ditadura, além de inculcar nestas pessoas a doutrina do “crer, obedecer, combater” (TRENTO, p. 47, 1986) pregada pelo fascismo.

As escolas também foram alvo certo do regime, e sofreram com um rígido controle de livros, sobretudo, para o segundo grau e, da imposição de textos únicos e obrigatórios para o primeiro, garantindo sempre que a população seguisse todas as imposições ditadas pelo fascismo. O regime também contou com a *Opera Nazionale Dopolavoro*, que ajudou a doutrinar os trabalhadores junto ao fascismo. Ali, segundo Trento, eram oferecidas muitas vantagens, tais como: redução nas passagens de trem e nos espetáculos, passeios fora da cidade aos domingos e turismo nos finais de semana, realizados em trens populares, fato que ficou conhecido como o sábado fascista. Tal ação tentava fazer com que a população visse o fascismo de outro ângulo, mas tal pensamento não durou muito tempo. Não parece este ter sido o caso dos professores universitários, que logo foram intimados a realizar um juramento para que pudessem continuar lecionando. O juramento, extremamente em tom servil, que foi rejeitado por 12 importantes mestres, entre eles Mario Carrara e Gaetano de Santics, em nome dos ideais de liberdade e dignidade, foi promulgado em 28 de agosto de 1931 e dizia que

Juro ser fiel ao Rei, aos seus reais sucessores e ao Regime Fascista, de observar lealmente o Estatuto e as outras leis do Estado, de exercer o trabalho de professor e cumprir todos os deveres acadêmicos com o propósito de formar cidadãos trabalhadores, honestos e devotos a pátria e ao Regime Fascista. Juro que não pertenço e não pertencerei a associações ou a partidos, cuja

atividade não se concilie com os deveres do meu trabalho⁹⁸ (BOATTI, 2010, p. 11)

No entanto, foi o controle dos meios de comunicação de massa o principal responsável por difundir a imagem da ditadura. De início, tal controle foi exercido sobre a imprensa tanto na imposição de diretores, quanto na censura de algumas notícias divulgadas, ou, no espaço a elas destinado em determinados veículos de comunicação. A questão é tão forte que, em 1935, foi criado o Ministério da Propaganda, posteriormente chamado de Ministério da Cultura Popular; o qual passou a controlar quais publicações poderiam circular no território italiano. O cinema, chamado pelo nome *cinecittà*, não sofreu tanto os efeitos do fascismo, a não ser pela censura de alguns assuntos, mas, mesmo assim, era usado pelos fascistas para propagandas, já que, antes dos filmes, eram projetados os chamados cinejornais com informações sobre o regime. Quanto ao rádio, cujas transmissões eram submetidas à auditoria da *Accademia d'Italia*, pode-se dizer que este foi um aliado importante, pois, conseguia chegar até as camadas mais pobres e analfabetas que constituíam a população italiana. Vale dizer que, nesta época, muitas obras foram escritas e não publicadas, enquanto outras foram escritas não como foram pensadas, mas sim como o regime fascista permitia que fossem escritas. Pode-se dizer que “o fascismo se tornou regime, tinha abolido as liberdades constitucionais, também para os burgueses, também para os intelectuais; se apoderou da imprensa e

⁹⁸ “*Giuro di essere fedele al Re, ai suoi reali successori e al Regime fascista, di osservare lealmente lo Statuto e le altre leggi dello Stato, di esercitare l’ufficio di insegnante ed adempiere tutti i doveri accademici col proposito di formare cittadini operosi, probi e devoti alla patria e al Regime fascista. Giuro che non appartengo e non apparterrò ad associazioni o a partiti, la cui attività non si concili coi doveri del mio ufficio*”.

controlava livros e jornais”⁹⁹ (PETRONIO, 2000 a, p. 167 – 168). Segundo Pavese, “na cultura italiana o fascismo introduziu o medo do porvir”¹⁰⁰ (2010, p. 283) e esta parece ser uma frase que resume perfeitamente o período enfrentado pelos meios que proporcionavam cultura nesta época.

Como se as consequências de tudo o que acontecia na Itália não fosse proveniente de suas ordens, contrariamente ao que havia declarado anteriormente, Mussolini continuou fazendo de seu totalitarismo uma ditadura e, para isso, na esfera pública, impôs uniformes para os funcionários e o passo romano nos desfiles militares. Em 1939, aboliu o sistema eleitoral através da substituição da Câmara dos Deputados, por uma Câmara dos *fasce* e das corporações compostas, sobretudo, de funcionários. Para os meios de comunicação, disse que não deveriam mais divulgar vocábulos estrangeiros em suas transmissões ou em seus textos. Tal ordem tentava firmar ainda mais a questão do nacionalismo, na qual nada que fosse de fora do Estado italiano deveria ser permitido. Sobre esta questão, ainda hoje, é possível verificar que alguns países tentam proibir o uso de estrangeirismo, como fez o governo chinês, em 2010; o que remete ao pensamento de Bertonha exposto anteriormente.

Foi diante do clima de repreensão que no ano de 1926, segundo o *Arquivo Estado*, do Jornal brasileiro *O Estado*, datado de 7 abril de 2001, Mussolini sofreu três atentados. O primeiro deles ocorreu em 7 de abril, quando a irlandesa Violet Gibson, irmã do barão de Ashbourne, chanceler da Irlanda, aparentemente com problemas mentais, atirou

⁹⁹ “*Il fascismo era diventato regime, aveva abolito le libertà costituzionali, anche per i borghesi, anche per gli intellettuali; si era impadronito della stampa e controllava libri e giornali.*”

¹⁰⁰ “*Nella cultura italiana il fascismo introdusse la paura dell’indomani.*”

contra o ditador italiano atingindo a extremidade do nariz. O segundo foi em 11 de setembro, quando o anarquista Gino Lucetti tentou assassinar Mussolini atirando uma bomba em direção ao carro onde estava o chefe de governo. No entanto, Mussolini nada sofreu e a explosão feriu oito pessoas que passeavam pelas ruas de Roma. O terceiro foi em 31 de outubro, na cidade de Bolonha, por Anteo Zamboni, um antifascista de 15 anos de idade. Verifica-se que todos os atentados, embora aparentemente, não tenham relação entre si, apresentam a mesma motivação, sobretudo os dois últimos: a política e, conseqüentemente, a insatisfação quanto à figura do líder fascista. Com tais atentados, Mussolini decidiu terminar com qualquer tipo de democracia que ainda existia na Itália e, apoiado nas chamadas leis *facilíssimas*, elaboradas pelo professor de jurisprudência e então ministro da justiça Alfredo Rocco, tirou o poder dos Estados autoritários concentrando-os somente em suas mãos, além disso, tirou toda a autonomia do Partido Nacional Fascista e colocou Achille Starace, o qual presidiu o partido entre 1931 e 1939, como executor de suas ordens, atitude que enfraqueceu politicamente o partido. A partir de 1932, a filiação ao Partido Nacional Fascista tornou-se obrigatória para aqueles que pretendiam prestar concursos para cargos públicos. Esta medida, no entanto, não fez com que o partido voltasse a ter uma função efetiva. Com estas novas ordens, vê-se que Mussolini tentava cada vez mais concentrar o poder em suas próprias mãos ou colocá-lo com aqueles entendidos como aliados. É importante ressaltar também que Mussolini criava leis, as quais eram sempre a favor do governo ditatorial.

O que Mussolini não contava foi que justamente os jovens se rebelassem contra o regime ditatorial, pois a partir de 1937, embora ainda não apresentasse perigo, eles começaram a se manifestar de maneira mais intensa, formando um fascismo de esquerda (TRENTO, 1986), aproximando-se quase que do antifascismo. Foi apenas a partir de 1940 que estes jovens passaram a se envolver com o movimento da *Resistenza* apresentando, assim, algum perigo. A Itália, então, podia ser dividida, segundo Trento, em fascista, antifascista e não fascistas, e os não fascistas apresentavam-se em um número maior que os antifascistas. Quanto à Itália antifascista, pode-se dizer que era pequena, mas nunca desistiu de agir. Um exemplo disto foi que, em 1925, este grupo fundou seu primeiro jornal clandestino chamado *Non Mollare*, através do qual tentava fazer com que os demais enxergassem que o fascismo não seria um regime de curta duração, fato evidenciado pelo exílio de políticos e intelectuais, que ocorreu naquele mesmo ano. Vale lembrar que as ações do grupo antifascista podiam ser observadas através da revista *La Critica*, de Benedetto Croce, da nova fundação da *Confederazione Generale del Lavoro*, em 1944, cujo objetivo principal era garantir a liberdade política e da Liga italiana dos direitos dos homens já existente em 1922. As ações clandestinas eram, em geral, de ordem comunista e podiam ser vistas na revista *Lo Stato Operaio*, fundada em 1925, por Palmiro Togliatti, na infiltração de estrangeiros nas organizações fascistas juvenis e também nas articulações promovidas pelo movimento *Giustizia e Libertà*, cujo caráter era socialista. As ações deste movimento se davam a partir da conscientização política do povo e, entre os episódios mais significativos estava, de acordo com Trento, o

voo sobre Milão, em julho de 1930, do qual foram lançados de dentro de um avião folhetos antifascistas.

O afastamento de Mussolini aconteceu quando os italianos perceberam que o fascismo deixou para eles a fome, as dificuldades econômicas, o baixo nível de consumo, a greve operária de 1943, coisas antes nunca tão sentidas, nem mesmo durante a Primeira Guerra Mundial. A figura de Mussolini passou então a ter menor credibilidade em toda a Itália e, na Segunda Guerra Mundial, o grupo dos países Aliados (Antiga União Soviética, Estados Unidos, Império Britânico, China e França) foi superior aos do Eixo (Alemanha, Itália e Japão). Em 1943, depois de frequentes derrotas frente aos países aliados, Mussolini, após votação, foi deposto pelo Grande Conselho do Fascismo, um órgão pertencente ao Partido Nacional Fascista e, em seguida, demitido pelo Rei Vittorio Emanuele II.

Entretanto, em setembro de 1943, Mussolini foi libertado da prisão de Gran Sasso, pelos alemães, e fundou a *República Social Italiana* ou a *República de Salò*, como era mais conhecida, através da qual chefiou partes do território italiano que não eram comandadas pelos aliados. Com esta república, Mussolini tinha por objetivo continuar a guerra ao lado dos nazistas a partir de um programa semelhante ao que era utilizado no primeiro fascismo, no qual se viam traços republicanos, anticlericais e socializantes. A *República de Salò* foi subordinada ao nazismo tanto no campo militar quanto no político. Sendo assim, o novo fascismo não apresentou nenhuma base social, já que “as classes médias eram golpeadas pela economia de guerra e os empresários, que tinham abandonado o regime depois de terem aproveitado por vinte anos de sua política, constituíam o alvo principal da campanha antiburguesa”

(TRENTO, p. 73, 1986), ou seja, a história repetia-se mais uma vez. Neste mesmo período, os antifascistas, que não tinham participado da queda do fascismo, começaram a agir nos territórios ocupados pelos nazistas, o que gerou uma separação política entre o norte e o sul do país.

Assim, formou-se, no Norte da Itália, um movimento de luta contra os nazistas e fascistas, com características de massa, que recorria à sabotagem e à desobediência às ordens das autoridades, mas principalmente à luta armada, com grande apoio na cidade e no campo (...). O fenômeno da Resistência foi parcialmente espontâneo, sendo provocado, sobretudo, pela guerra, que instigou o povo a assumir atitudes contra o fascismo (TRENTO, p. 74 – 75, 1986).

Em 27 de abril de 1945, vendo a sua aparente derrota, Mussolini tentou fugir em comboio alemão para a Suíça, mas o grupo foi interceptado por *partigiani* italianos. Mussolini foi capturado e fuzilado próximo ao Lago de Como, na Lombardia, e o seu corpo foi trazido para Milão onde foi exposto em praça pública. Com este episódio, terminou “o mais trágico capítulo da história italiana” (TRENTO, p. 77, 1986) e aquele que nem mesmo o tempo conseguiu apagar da memória dos cidadãos da península.

A visão do historiador e político Gioacchino Volpe, por exemplo, consegue retratar bem a ideia de que o regime fascista tentou passar para o povo italiano que seria uma solução para que o país se reerguesse da Primeira Guerra, quando diz que

[...] naufragados e abandonados e descontentes de outros partidos e grupos, ou de gente de fora dos

partidos ou então nova na política [...]. Animava todos, essencialmente e centralmente, o pensamento da guerra combatida e vencida [...] e também se quisera o desejo de aventura, fascínio das rápidas e perigosas expedições punitivas em posição de guerra, amores juvenis de paradas e bandeiras e galhardetes ao vento [...]. Juntamos interesses de classe: cálculo de enriquecidos pela guerra ou de burgueses amedrontados, dispostos a dar dinheiro pelo sangue; solícitos, uma vez que incapazes a procurar-se em si mesmo, a invocar e aceitar a salvação dos outros, quem quer que seja [...]. Aos seguidores o fascismo pouco pediu no princípio, em se falando de ideias. Portas escancaradas, através das quais entrou quem quis: sem excluir, a nata do comunismo. Se tratava de agir, batalhar, demolir, fazer cair a organização dos *bolcheviques* italianos; e uma vez que se sentiu chamado a uma atividade de tal gênero, foi atraído e encontrou acolhimento no fascismo¹⁰¹ (VOLPE *apud* PETRONIO, 2000, p. 158 a).

Já Silvio Lanaro, professor de história da Universidade de Padova, vai além deste olhar e diz que o fascismo “foi o instrumento material com o qual um grupo proprietário intercorporativo recriou-se por um breve tempo com o objetivo de uma defesa geral de classe, atuou a contrarrevolução preventiva”¹⁰² (*apud* PETRONIO, 2000 a, p. 159). Assim, Lanaro descreve o fascismo como um bloco de forças diversas

¹⁰¹ “*Naufraghi e transfughi e scontenti di altri partiti e gruppi, oppure di gente estranea ai partiti o addirittura nuova alla politica [...]. Animava tutti, essenzialmente e centralmente, il pensiero della guerra combattuta e vinta [...] ed anche, se si vuole, desiderio di avventura, fascino delle rapide e perigliose spedizioni punitive in assetto di guerra, giovanile amore di parate e insegne e gagliardetti al vento [...]. Aggiungiamo interessi di classe: calcolo di arricchiti di guerra o di borghesi impauriti, disposti a dar denaro per sangue; solleciti, poiché incapaci a procurarsela da sé, ad invocare ed accettare la salvezza da altri, da chiunque [...]. Ai seguaci il fascismo poco chiese da principio, in fatto di idee. Porte spalancate, attraverso cui entrò chi volle: non escluso, fior di comunisti. Si trattava di agire, battagliaire, demolire, buttare a terra l'organizzazione dei bolscevizzanti italiani; e chiunque si sentiva chiamato ad una attività di tal genere, fu attirato e trovò accoglienza nel fascismo.*”

¹⁰² “*Fu lo strumento materiale con cui un blocco proprietario intercorporativo, ricreatosi per breve tempo ai fini di una difesa generale di classe, attuò la controrivoluzione preventiva.*”

unido por um tempo indefinido, porém breve, e pelo mesmo ideal. Aqui, os blocos podem ser entendidos como sendo os conservadores, ligados à monarquia e aos socialistas, que dominavam a *Confederazione Generale del Lavoro* e possuíam uma representação comunista, e o ideal comum o pensamento de parar o avanço das classes subalternas. Tal citação de Lanaro apresenta aspectos bastante significativos do movimento fascista que Volpe não identificou, pois este último via primeiramente o fascismo como um regime que veio para auxiliar a população italiana a sair das dificuldades deixadas pela Primeira Guerra Mundial, como já explicado anteriormente.

No entanto, lembrando que o regime fascista passou por períodos distintos, desde seu auge até sua decadência, pode-se entender o olhar que a população italiana tinha frente a toda esta situação quando Petronio coloca que “a geração nascida depois de 1890 era muito diferente daquela nascida na década anterior; entre as duas tinha existido a guerra, tinha vindo o fascismo; a Itália, também aquela da atividade literária, tinha mudado”¹⁰³ (2000a, p. 179). Atendo-se à geração de italianos que viveu os anos do regime ditatorial, é importante lembrar que as classes dos escritores, dos comunicadores e dos intelectuais, de maneira geral, precisou se adaptar às novas regras impostas pelo fascismo. Assim, mesmo que Mussolini incentivasse a cultura, a liberdade para escrever já não era a mesma de períodos anteriores, e isto atingia diretamente o trabalho deste grupo de pessoas.

Assim, se na Itália *ottocentesca* o escritor era condicionado pela força econômica dos instrumentos de impressão e difusão dos seus

¹⁰³ “La generazione nata dopo il 1890 era molto diversa da quella nata nel decennio precedente; in mezzo c’era stata la guerra, era venuto il fascismo; l’Italia, anche quella dell’attività letteraria, era cambiata.”

livros, agora, no regime totalitário, estavam a mercê do Estado. O Estado, ou melhor, o Partido-Estado, ditava as regras e aparecia como patrão de todos, inclusive da produção artística e literária da Itália daquele tempo. Tal Estado objetivava a difusão de suas próprias teses e, para isto, impunha que os intelectuais trabalhassem de acordo com as normas propostas, aplicavam a censura e as legislações severas contra os reacionários, além do tribunal especial para os casos de pena de morte. Desta maneira, é possível perceber que o regime fascista também provocou profundas mudanças no meio intelectual, pois era o Estado que dizia o que podia ou não ser escrito, o que podia ou não ser publicado e como deveria ser publicado. Vivia-se em um regime totalitário que definia normas para toda a sociedade, inclusive para a área literária. Era, então, segundo Petronio, a chamada “política que se alterna entre punir e premiar”¹⁰⁴ (PETRONIO, 2000a, p. 146).

Muitos dos nossos intelectuais, os literatos em especial, sofriam daquilo que eles sentiam como ‘perda do papel’, e estavam em busca de uma nova função, querendo ser como Carducci, ‘poeta de inspiração da Itália’, professor da vida, da política e de comportamento¹⁰⁵ (PETRONIO, 2000a, p. 146).

Mesmo com todo o controle exercido pelo Estado, existiram aqueles que, em tempo de guerra, não pararam de escrever. Escritores já renomados ou mesmo aqueles que mais tarde seriam famosos, como Pavese e Vittorini, contribuíram para o período da maneira que melhor

¹⁰⁴ “*Politica del bastone e della carota.*”

¹⁰⁵ “*Tanti dei nostri intellettuali, i letterati in particolare, soffrivano di quella che essi sentivano ‘perdita del ruolo’, ed erano alla ricerca di una nuova funzione, volendo essere come Carducci, ‘vati d’Italia’, maestri di vita, di politica e di costume.*”

sabiam fazer, ou seja, escrevendo sobre o fascismo, ainda que de maneira velada, marcando o seu papel na literatura durante os mais terríveis anos pelos quais passou a península.

3.2 As funções do intelectual na sociedade e seu papel na literatura durante o fascismo

Quem são os intelectuais, onde encontrá-los, como classificá-los, quais são os seus valores, qual o seu papel histórico e qual a sua atuação no cenário atual? Com tantas perguntas sem respostas absolutas, parece que definir o intelectual passa a ser uma tarefa bastante difícil.

Observando a etimologia e o significado da palavra intelectual, cuja origem deriva do latim (*intellectuale*), tem-se que a mesma se refere àquilo que “é relativo ao intelecto; que possui dotes de espírito, de inteligência; pessoa que tem gosto predominante ou inclinação pelas coisas do espírito, da inteligência” (AURÉLIO, *on-line*). Neste sentido, analisando apenas o significado deste vocábulo, é possível destacar como centro deste conceito a palavra intelecto, sem, contudo, conseguir verificar especificamente as funções que o chamado intelectual assumiu ao longo do tempo; fato que a história ajuda a responder.

Traçando esta linha histórica, segundo Francis Wolff (2006), Sócrates teria sido o primeiro intelectual, já que foi perseguido não por suas ideias, mas por exercer a função do pensamento livre. O filósofo grego representaria um “homem sozinho, munido apenas de seus valores, intransigente quanto a seus princípios, coerente e fiel a seus ideais até o fim, contra todos os poderes, o poder político, mas também os preconceitos de uma sociedade, de uma época” (2006, p. 49) e, por

isso, teria esta posição. Por outro lado, os primeiros intelectuais poderiam bem ter sido os sofistas, um grupo de oradores e pensadores, e não Sócrates, já que Sócrates era um herói solitário, enquanto que os sofistas faziam parte de um movimento histórico conhecido como *Movimento intelectual dos sofistas*, que se preocupa com a escolaridade clássica da sociedade grega. (PFEIFFER, s/d).

A palavra intelectual, em uma definição mais próxima dos dias atuais, em sentido estritamente temporal, surgiu a partir de 1894 durante a condenação injusta, por alta traição, de um oficial da artilharia do exército francês que era de religião judaica. O episódio, que ficou conhecido como caso Dreyfus (originário do nome do condenado Alfred Dreyfus), teve sua repercussão através do artigo *J'accuse...!* assinado por Émile Zola, em *L'Aurore* (14 de janeiro de 1898), no qual foi exigida a revisão do processo do acusado. Após a publicação do referido artigo, apareceu uma lista de apoio a esta iniciativa por parte de vários seguimentos da sociedade, tais como escritores, músicos, cientistas, professores, estudantes, arquitetos, advogados, médicos, entre outros, e que ficou conhecida como *Manifesto dos Intelectuais*¹⁰⁶. O termo intelectual foi então difundido e usado para definir os homens de letras e das ciências que se engajavam em causas ideológicas da sociedade. É possível verificar, portanto, que o caso Dreyfus foi importante por representar a atuação dos intelectuais em áreas que não conheciam

¹⁰⁶ No Manifesto dos Intelectuais, lia-se “os signatários, protestando contra a violação das formas jurídicas do processo de 1894 e contra os mistérios que envolveram o caso Esterhazy, persistem na demanda pela revisão”. (SCHILLING, 2002) Marie Charles Ferdinand Walsin Esterhazy, foi o oficial do exército francês que, na verdade, foi o culpado pelo crime de alta traição do qual o oficial Alfred Dreyfus, havia sido injustamente condenado. Esterhazy foi o autor do bordereau, documento usado para acusar Dreyfus. Esterhazy jamais foi condenado.

(SARTRE, 1994), fato que ajudou a afirmar a questão da liberdade de expressão desde aquela época por parte deste grupo de pessoas.

Analisando o intelectual estritamente quanto à questão dos valores que estes devem apresentar, chega-se aos estudos de Maurice Blanchot (2003) e de Francis Wolff, nos quais os teóricos acreditavam que a imagem do grupo de intelectuais deveria ser relacionada com os valores e ideais de verdade, justiça e liberdade. O crítico francês ainda completou que a classe estaria “tanto mais próximo da ação e do poder quanto mais não se mistura com a ação e com o poder político” (*apud* NOVAES, 2006, p. 13); tanto é que, para caracterizá-los, usou a frase “Antifascistas por amor à liberdade e por um sentido inato de justiça”¹⁰⁷ (BLANCHOT, 2003, p. 102), a qual deve ser associada a sua imagem pós 1960, ano em que elaborou o Manifesto dos 121¹⁰⁸ em favor da independência da Argélia. Os valores e ideais de verdade, justiça e liberdade podem ser identificados em alguns livros escritos por Pavese, tais como em *La luna e i falò*, quando Anguilla passa anos na América e retorna para sua terra natal depois da *Liberazione*, ou em *Il compagno*, no episódio da prisão de Pablo; representando respectivamente os valores de liberdade e de verdade, por exemplo.

Wolff ainda aprofundou um pouco mais a análise do perfil do intelectual e observou que este grupo procede de duas atividades, sendo estas chamadas de criação e de prática de mediação. No primeiro grupo, o autor incluiu os campos das artes, letras e ciências, enquanto que, no

¹⁰⁷ “Antifascistas por amor a la libertad y por un sentido innato de la justicia.”

¹⁰⁸ O Manifesto dos 121, publicado em 6 de setembro de 1960, foi elaborado por Dionys Mascolo, Jean Schuster e Maurice Blanchot e contava com a assinatura de intelectuais de esquerda que reconheciam a Guerra da Argélia como guerra legítima de independência e que contestavam a política da França sobre esta colônia africana. Antes desta data a figura de Blanchot podia ser claramente associada aos grupos nazistas.

segundo, apareceram os de informação e de educação. Para ele, no entanto, a existência de tais grupos dependeria de um maior grau de desenvolvimento econômico, social e cultural; além da diferenciação das tarefas por eles realizadas. Wolff acrescentou que o intelectual é aquele que tem uma consciência social, que age pelo coletivo e nunca por seu bem particular. Neste sentido, poder-se-ia pensar Pavese como um intelectual, que escrevia sobre o período difícil que a Itália passava, apresentando uma consciência social e agindo pelo coletivo, já que através de suas obras conseguia formar opiniões sobre o regime fascista; como o fez em *La luna e i falò* ao retratar o assassinato de Santina, pelos *partigiani*, através das palavras de Nuto. Porém, Wolff lembrou que o intelectual

[...] só pode intervir se há um espaço público onde possa fazer isso, ou seja, uma liberdade de expressão suficiente (nas ditaduras, os intelectuais são, na maioria das vezes, presos, expulsos, reduzidos ao silêncio ou ao exílio), uma circulação da informação por toda a sociedade (seja um fórum, uma imprensa ou meios de comunicação) e um regime político sensível à opinião pública seja ela nacional ou internacional) (WOLFF, 2006, p. 48).

Já Antonio Gramsci, em *Os intelectuais e a organização da cultura* (1982), diferentemente de Wolff, caracterizou os intelectuais de acordo com a mutabilidade de suas tarefas; dividindo-os em tradicionais e orgânicos. O autor colocou o primeiro grupo como aquele que age de maneira idêntica, mesmo com o passar de muitos anos, e confiou ao segundo o papel de estar diretamente ligado aos cargos que detém o poder mais de perto, ou seja, o grupo representado pelas classes

dominantes. Para Gramsci, os tradicionais eram, portanto, imutáveis, enquanto que os orgânicos tinham a postura inversa. Era papel dos tradicionais agir contra as injustiças e conscientizar o público quanto às situações impostas por uma minoria que tinha o poder nas mãos, o que dá a liberdade que este intervenha também em âmbito político. Desta maneira, na visão de Said, para Gramsci, “hoje em dia, todo aquele que trabalhe num qualquer campo, quer ligado à produção quer à distribuição de conhecimento, é um intelectual” (2000, p. 26 – 27). O pensamento de Said pode ser confirmado nas palavras do próprio Gramsci quando este relatou que “todos os homens são intelectuais, (...) mas nem todos os homens desempenham na sociedade a função de intelectuais” (GRAMSCI, 1982, p. 7). A partir deste pensamento, verifica-se que, apesar de todas as pessoas serem dotadas de função intelectual, nem todas se apresentam como intelectuais na sociedade, já que não problematizam ou intervêm a favor ou contra uma causa.

Gramsci procura mostrar que aqueles que desempenham, de fato, a função de intelectual na sociedade podem ser divididos em dois tipos: primeiro, os intelectuais tradicionais tais como os professores, os eclesiásticos e os administradores, que fazem o mesmo, geração após geração, e, segundo, os intelectuais orgânicos, que, segundo Gramsci, estavam diretamente ligados às classes ou empreendimentos que utilizavam mais controle. (...) Gramsci acreditava que os intelectuais orgânicos estão envolvidos, de forma ativa, na sociedade, isto é, numa luta constante para mudar as mentalidades e expandir os mercados; ao contrário dos professores e dos eclesiásticos, que permanecem mais ou menos imutáveis, desenvolvendo o mesmo tipo de trabalho ano após ano, os intelectuais orgânicos

estão sempre em movimento, à caça do lucro (SAID, 2000, p. 23 - 24).

Mas, diferente de Wolff e Gramsci, em *Os intelectuais e o poder* (1997), Norberto Bobbio preferiu utilizar os termos ideólogos e expertos para traçar a questão do intelectual. O autor dizia que “por ideólogos entendo aqueles que fornecem princípios-guias, e, por expertos, aqueles que fornecem conhecimentos-meios”, completando que

[...] os ideólogos são aqueles que elaboram os princípios com base nos quais uma ação é justificada e, portanto, aceita – em sentido forte, a ação é legitimada -, pelo fato de estar conforme os valores acolhidos como guia da ação; os expertos são aqueles que, indicando os conhecimentos mais adequados para o alcance de um determinado fim, fazem que a ação que a ele se conforma possa ser chamada de racional segundo o objetivo (BOBBIO, 1997, p. 73 - 74).

Mas o mesmo Bobbio, em determinado momento de sua obra, referiu-se ao intelectual de duas outras formas: como sendo do tipo revolucionário, ou seja, contra o poder constituído em nome de uma nova classe e pela instauração de uma nova sociedade, ou do tipo puro, isto é, contra o poder como tal, em nome da verdade e da justiça; em resumo, de valores absolutos já mencionados por Blanchot e Wolff.

Ambos os tipos, o intelectual revolucionário e o intelectual puro, têm em comum a consciência da importância do próprio papel na sociedade e da própria missão na história, donde seria possível falar – como se fala frequentemente, bem pesadas as coisas – do eterno iluminismo dos intelectuais,

do seu inconsciente idealismo: para o primeiro vale o princípio de que não se faz revolução sem uma teoria revolucionária e, em consequência, a revolução deve ocorrer antes nas ideias do que nos fatos; para o segundo, vale o princípio oposto de que a razão de Estado ou, o que é o mesmo, a razão de partido, de nação ou mesmo de classe não deve jamais prevalecer sobre as razões imprescritíveis da verdade e da justiça. (...) Para o primeiro vale, é verdade, aquilo que serve à revolução, ao passo que, para o segundo, a verdade é por si mesma revolucionária (BOBBIO, 1997, p. 124 – 125).

Assim, observando os valores de verdade e justiça que prevalecem para o intelectual puro, vale falar um pouco mais sobre a figura do intelectual do ponto de vista ético, a partir da fala de Bobbio, quando este dizia que boa parte da ética dos intelectuais move-se entre os termos trair e desertar, sendo que “trair significa passar ao inimigo; desertar significa abandonar o amigo” (1997, p. 77) ou ainda “trair significa escolher o lado errado, desertar significa não escolher o lado justo; se você se alia ao inimigo, trai; se abandona o amigo, deserta” (1997, p. 134 - 135), talvez um pensamento que deva ser visto também como perfil do intelectual puro, já que este age em nome da verdade e da justiça, como dito anteriormente.

Especificamente sobre o intelectual do pós-guerra, Blanchot o descreve de maneira diferente daquele do século das luzes, pois, para ele, o primeiro abandonou a razão, típica dos iluministas, e chegou a caminhos irracionais tentando achar uma saída para os problemas da sociedade, pensamento, talvez, baseado em sua própria vivência antes do Manifesto dos 121. No entanto, vale lembrar que, agindo desta

maneira, de acordo com o autor, eles estarão sob pena de desaparecer diante dos últimos acontecimentos.

O intelectual tratando de juízo, o intelectual, cujo papel não se põe simplesmente em dúvida, mas que se questiona, é o intelectual que abandonou os caminhos percorridos da razão do Século das Luzes que tinham desembocado no irracional século XX e se tem introduzido em caminhos irracionais com a esperança de encontrar através deles uma sociedade razoável e um mundo mais habitável. (...) Tem sido o século XX, o século por excelência político, que os intelectuais se têm posto em questão. Embora possa ser mais preciso dizer que eles foram ameaçados por acontecimentos a ser questionados, sob pena de extinção¹⁰⁹ (BLANCHOT, 2003, p. 24 e 26).

Neste sentido, como tratar do tema o “silêncio dos intelectuais” (para utilizar o termo que surgiu na França em 1983, dois anos depois que a esquerda, esperança dos intelectuais franceses desde várias décadas, conquista o poder)? Segundo Marilena Chauí, este silêncio, também chamado de retraimento do intelectual engajado, é resultado da “ausência de um pensamento capaz de desvendar e interpretar as condições que movem o presente” (2006, p. 9), referindo-se ao “amargo abandono das utopias revolucionárias, a rejeição da política e um ceticismo desencantado” citados por Pierre Bourdieu (*apud* CHAÚÍ, 2006, p. 9), representado o totalitarismo de alguns países. Além disso, a

¹⁰⁹ “El intelectual en tela de juicio, el intelectual cuyo papel no se pone en duda simplemente, sino que se cuestiona, es el intelectual que ha abandonado los trillados caminos de la razón del siglo de las luces que habían desembocado en el irracional siglo xx, y se ha internado en sendas irracionales con la esperanza de encontrar a través de ellas una sociedad razonable y un mundo más habitable. (...) Ha sido en el siglo xx, el siglo político por excelencia, cuando los intelectuales se han puesto en cuestión. Aunque tal vez fuera más exactamente decir que se han visto conminados por los acontecimientos a ponerse en cuestión, so pena de desaparecer.”

autora cita “o encolhimento do espaço público e o alargamento do espaço privado sob os imperativos da nova forma de acumulação do capital, conhecida como neoliberalismo” (CHAUÍ, 2006, p. 10), o que significa dizer que através do encolhimento do espaço público houve a substituição da figura do intelectual engajado pelo especialista e a “nova forma de inserção do saber tecnológico no modo de produção capitalista” (CHAUÍ, 2006, p. 11), ou seja, tem-se uma mudança quanto ao papel dos pensadores na sociedade, já que estes teriam se tornado “agentes econômicos” (CHAUÍ, 2006, p. 10) e o poder capitalista estaria investindo no “monopólio do conhecimento e da informação” (CHAUÍ, 2006, p. 10) como causas para este silêncio. Em resumo, poder-se-ia dizer que este silêncio é causado por um tempo de incertezas representado pelo futuro.

Mas, então, como se deve pensar na tarefa do intelectual? Como ele faz para romper este silêncio e agir? Maurice Blanchot expressou que tal grupo só toma consciência da palavra quando a situação vivenciada vai contra os valores de justiça e liberdade; por ele e por Wolff, já citados anteriormente.

O intelectual toma a palavra só quando se atenta contra a justiça e a liberdade ou se encontram ameaçadas por “instâncias superiores” e que não toma a palavra para manifestar seu apoio, seu respaldo, seu acordo a esse tempo já passado¹¹⁰ (BLANCHOT, 2003, p. 28 – 29).

¹¹⁰ “El intelectual toma la palabra sólo cuando se atenta contra la justicia y la libertad, o se encuentran amenazadas por instancias superiores e que no toma la palabra para manifestar su apoyo, su respaldo, su acuerdo, ese tiempo ha pasado.

Neste sentido, passando ao campo das comparações entre intelectuais e outros segmentos da sociedade, o autor italiano Norberto Bobbio comparou a função do intelectual com a do político, parecendo ter deixado a cargo do primeiro a luta por determinada causa e do segundo apenas as decisões. Assim, para Bobbio

[...] a tarefa do intelectual é a de agitar ideias, levantar problemas, elaborar programas ou apenas teorias gerais; a tarefa do político é a de tomar decisões. (...) O intelectual é aquele que pode dar-se ao luxo de exercer a própria paciência e o próprio engenho para desfazê-los. Mas o político é obrigado algumas vezes a cortá-los. (...) A tarefa do criador (ou manipulador) de ideias é a de persuadir ou dissuadir, de encorajar ou desencorajar, de exprimir juízos, de dar conselhos, de fazer propostas, de induzir as pessoas às quais se dirige a adquirirem uma opinião sobre as coisas. O político tem a tarefa de extrair desse universo de estímulos diversos, às vezes opostos e contraditórios, uma linha de ação (BOBBIO, 1997, p. 82 – 83).

Porém, esta não é a única forma de comparação entre intelectuais e outra classe de trabalhadores. Qual poderia ser a explicação para juntar, por exemplo, os termos intelectual e escritor? É, segundo Bobbio, Matteuccio e Pasquino (1998) um campo de caráter sociológico atual, onde estas classes se juntam e pela qual os escritores passam a ser conhecidos como escritores engajados¹¹¹; sendo que, desta mesma maneira, o termo se aplicaria também a outros seguimentos que, a partir da cultura, tenham o poder de influenciar nos debates públicos.

¹¹¹ O termo engajado será explicado posteriormente.

Aqui, é interessante analisar o significado da palavra engajado e de que maneira este novo grupo se posiciona frente a algumas situações vividas pela sociedade. Partindo da análise do substantivo engajado, tem-se que o mesmo refere-se a “aquele que é contratado para certos serviços; aquele que se engajou no serviço militar ou aquele que se engajou; se filiou a uma linha política, filosófica, etc.” (AURÉLIO, *online*). Os significados citados refletem em parte o pensamento de Bobbio, Matteuccio e Pasquino quanto à atitude tomada por este novo grupo de intelectuais quando se trata de assuntos de cunho político, pois, para os três estudiosos,

[...] ainda hoje, de fato, indicar uma pessoa como Intelectual não designa somente uma condição social ou profissional, mas subentende a opção polêmica de uma posição ou alinhamento ideológico, a insatisfação por uma cultura que não sabe se tornar política ou por uma política que não quer entender as razões da cultura. (1998, p. 637).

O mesmo Bobbio ainda explicou que a junção entre intelectual e escritor apareceu com mais força quando “após a invenção da imprensa, a figura típica do intelectual passa a ser o escritor, o autor de livros, de libelos, e depois de artigos para revistas e jornais, de volantes, de manifestos, de cartas públicas” (BOBBIO, 1997, p. 120). Seria o chamado escritor-intelectual cujo perfil Peterle (2009, p. 137) diz que “tem questionamentos e preocupações que transcendem a esfera pessoal, dirigindo-se para aquela relacionada à sociedade em que está inserido; assim sendo, sua produção literária, de algum modo, retrata tais inquietações”. Assim, vale lembrar que os escritores-intelectuais ditos engajados do período do pós-guerra italiano, tais como Norberto

Bobbio, Carlo Bernari, Corrado Alvaro, Ignazio Silone, Elio Vittorini e Cesare Pavese, através de publicações em revistas e periódicos como *La stampa*, *Letteratura*, *L'unità* e *Il Politecnico*, apresentaram um papel importante no que se refere à reconstrução da sociedade, uma vez que eles próprios acreditavam que era preciso mudar os rumos daquela nação que durante tanto tempo sofreu, entendendo que, com o término da guerra, terminava uma parte dolorosa da história daquele país e que precisava ser iniciada outra fase. Segundo Peterle,

[...] todos esses, de algum modo, souberam construir e perfilar espaços, sejam eles miméticos ou alegóricos, marcados pelas tensões e pelo emaranhado das existências humanas vivenciadas durante o período fascista. É a vivência e a leitura, com uma lente mais atenta, dos episódios vivenciados que proporcionam à produção uma ressemantização e reconstrução que pode ser também simbólica (2009, p. 136).

Já sobre o posicionamento dos escritores engajados, especificamente diante do regime fascista, pode-se refletir se esta posição viria ou não da linha de pensamento dos intelectuais envolvidos no caso Dreyfus quando “de uma luta cultural e civil contra o nacionalismo, o antissemitismo e o militarismo, tornava possível o encontro e o diálogo entre o ponto de vista liberal e o marxista” (BOBBIO, MATTEUCCIO E PASQUINO, 1998, p. 640), pensando ainda que, neste caso, “os intelectuais se tornam uma das categorias constitutivas da frente unida antifascista, representando a pequena burguesia revolucionária e os elementos mais avançados que esta tem” (BOBBIO, MATTEUCCIO E PASQUINO, 1998, p. 640). Vale ressaltar que, nesta possível linha do tempo entre o caso Dreyfus e os intelectuais

da ditadura, a atenção deve ser dada ao fato da distância temporal que existe entre os eventos, ou seja, lembrando sempre das transformações pelas quais o conceito de engajado passou.

Foi, portanto, durante este período, que muitos intelectuais aderiram ao comunismo, na tentativa de fugir dos anos de terror vividos na Itália fascista, fato que faz pensar que estes mesmos intelectuais viram no comunismo a chance de libertar-se a partir de sistemas que, diferentemente do fascismo, davam estas condições. No entanto, segundo Siena, é importante lembrar que “não se pode definir com certeza quem o fez por chamado ideológico e quem o fez por sujeição utilitária”¹¹² (2011, s/p), questão que ainda divide a opinião dos críticos e dos historiadores. O que se sabe é que muitos intelectuais

[...] vêm para o comunismo, quase a desfazer um voto formado na estreita destes anos terríveis, isto significa que muitos entre eles encontravam, sobretudo ali, uma condição de liberdade, um início de experiências e criações que os outros sistemas não consentem ou não prometem a mesma riqueza¹¹³ (PAVESE, 2010, p. 207).

O Partido Comunista Italiano foi de fato o único entre os partidos da península que lançou uma política de unidade nacional contra o fascismo, e tal fato só foi possível porque o partido tinha ideais semelhantes aos da nova classe trabalhadora italiana, ou ainda, para usar as palavras de Pavese, proferidas em abril de 1946, deve-se dizer que “o

¹¹² “Non si può definir con certezza chi lo fece per richiamo ideologico e chi per asservimento utilitaristico.”

¹¹³ “Vengono al comunismo, quasi a sciogliere un voto formulato nella stretta di questi anni terribili, ciò significa che molti tra loro ci trovano soprattutto una condizione di libertà, un avvio a esperienze e creazioni che gli altri sistemi non consentono o non promettono altrettanto ricche.”

Partido Comunista é a vanguarda organizada da classe operária”¹¹⁴ (PAVESE, 2010, p. 210). O partido passou então a ter um caráter mais democrático, diferenciado do fascismo, entre outras coisas, porque “é povo”¹¹⁵ (PAVESE, 2010, p. 215) e não porque “se vai até o povo”¹¹⁶ (PAVESE, 2010, p. 215) como fazia o fascismo. Sendo povo, o intelectual, em tese, garantiria que a parte indefesa deste grupo de pessoas tivesse alguém que os conduzisse em busca de seus objetivos e que os defendesse frente aos piores problemas pelos quais passava a sociedade.

Com relação à acusação de que o comunismo tende a uma sociedade perfeita e esteja então disposto a instaurá-la com a falta de escrúpulos e aquele fanatismo que compete aos perfeitos, nós respondemos que é a velha sociedade, em todo caso, que se considera perfeita, autorizada a conservar as suas mais decadentes posições e os seus mais antigos pré-julgamentos. A liberdade não consiste em permitir a alguém de ser sempre aquilo que foi um dia, mas sim supor que todos os vivos tenham a capacidade de determinar e construir a sua nova realidade¹¹⁷ (PAVESE, 2010, p. 212).

Assim, o Partido Comunista Italiano passa a ser a base comum de um grupo de intelectuais ligados à cultura na tentativa de reestruturar a sociedade italiana. Entretanto, é válido ressaltar que nomes importantes,

¹¹⁴ “*Il Partito Comunista è l'avanguardia organizzata della classe operaia.*”

¹¹⁵ “*Si è popolo.*”

¹¹⁶ “*Si va verso il popolo.*”

¹¹⁷ “*Quanto all'accusa che il comunismo miri a una società perfetta e sia quindi disposto a instaurarla con quell'assenza di scrupoli e quel fanatismo che compete ai perfetti, noi rispondiamo che è la vecchia società, se mai, a ritenersi perfetta, autorizzata a conservare le sue più scadute posizioni e i suoi più vietati pregiudizi. La libertà non consiste nel permettere a qualcuno di esser sempre ciò che un giorno è stato, ma nel porre tutti i vivi in grado di determinare e costituire la loro nuova realtà.*”

como o de Elio Vittorini, abandonaram o partido no período pós-fascista. No caso específico do escritor siciliano, a questão perpassa pela polêmica nas páginas da revista *Il Politecnico*, da qual foi o fundador, com o secretário do partido Palmiro Togliatti. Assim,

[...] os dois projetos, aquele do Partido e aquele de Vittorini, juntos em um momento cuja excepcionalidade da situação dada, distinguir não parecia possível, nem conveniente, na verdade coincidiam apenas por um ponto, a necessidade de uma convergência entre intelectuais e classes subalternas. Mas seja a forma que a matéria desta relação divergia nos dois projetos em conformidade ao diferente objetivo final: o Partido pedia aos intelectuais uma transmissão de conteúdos culturais às classes subalternas em uma relação que era e deveria permanecer rigidamente pedagógica, sendo o objetivo a renovação e a democratização dos institutos e a eliminação dos elementos do fascismo das classes médias. A “cultura nova” que o Partido projetava era então uma cultura ampliada no que diz respeito aos limites impostos pelo regime fascista, que fazia parte, porém, da tradição nacional, cujas aberturas aos movimentos culturais europeus e americanos fizeram, mas com extrema cautela, e endereçada sem dúvida a uma mais ampla camada social, em um processo que, de qualquer forma, se limitava a ser de uma sua rápida aculturação. Vittorini que, ao invés, continuava a olhar as classes subalternas como “algo fora de si”, artífice e objeto a um tempo da transformação das relações da vida humana, via a política reconduzida a um papel de normalidade, no qual eram previsíveis transformações somente do tipo “quantitativo”, dirigido novamente, sobretudo sobre a cultura, como possibilidade de projetar e junto representar uma diversa organização social na qual o homem

pudesse se realizar na sua totalidade¹¹⁸
(ZANCAN, 1973, p. 1010).

Voltando ao grupo de intelectuais que fazia parte do Partido Comunista Italiano, é importante dizer que a relação deles com o comunismo passou a ser tão “intensa” que Cesare Pavese, por exemplo, foi convidado, em novembro de 1947, pela direção do partido, junto com outros escritores e homens de cultura inscritos no partido, para responder, através de um texto, à pergunta “por que sou comunista”¹¹⁹ (PAVESE, 2010, p. 215), fato que evidencia também a tendência do partido em fazer uso da figura dos intelectuais para apresentar uma imagem positiva de si mesmo. A partir de seu texto, foi possível perceber que o escritor via que, na época da ditadura, o comunismo já oferecia às pessoas a liberdade que o regime fascista não havia oferecido. Pavese ainda ressaltou que “a maior das coisas até ontem proibidas, é sem dúvida, a capacidade de trabalhar livremente e falar

¹¹⁸ “I due progetti, quello del Partito e quello di Vittorini, confluiti in un momento in cui, data la eccezionalità della contingenza, distinguere non pareva possibile né conveniente, in realtà coincidevano solo per un punto, la necessità di una convergenza tra intellettuali e classe subalterne. Ma sia la forma che la materia di questo rapporto divergevano nei due progetti in conformità al diverso obiettivo finale: il Partito richiedeva agli intellettuali una trasmissione di contenuti culturale alle classi subalterne in un rapporto che era e doveva rimanere rigidamente pedagogico essendo l’obiettivo il rinnovamento e la democratizzazione degli istituti e la eliminazione degli elementi di fascismo dai ceti medi. La “cultura nuova” che il Partito progettava era cioè una cultura ampliata rispetto ai limiti posti dal regime fascista, tutta interna però alla tradizione nazionale, in cui le aperture ai movimenti culturali europei e america andavano fatte, ma con estrema cautela, e rivolta indubbiamente ad un più ampio strato sociale, in un processo comunque che si limitava ad essere di una loro rapida acculturazione. Vittorini invece che, pur continuando a guardare alle classi subalterne come “all’altro da sé”, artefice e oggetto ad un tempo della trasformazione dei rapporti in vita umana, vedeva la politica ricondotta ad un ruolo di normalità in cui erano prevedibili mutamenti solo di tipo “quantitativo”, puntava nuovamente soprattutto sulla cultura, come possibilità di progettare e insieme di prefigurare una diversa organizzazione sociale in cui l’uomo potesse realizzarsi nella sua totalità.”

¹¹⁹ “Perché sono comunista.”

para os outros, para o próximo, para o companheiro homem”¹²⁰ (PAVESE, 2010, p. 217). Vale lembrar que artigos deste tipo vão na contramão de textos do tipo “por que deixei o PCI”, que passam a ser escritos e publicados no mesmo período.

Agora, de todas as realidades que preenchem as nossas jornadas, a mais consequente, a mais concreta e libertadora nos parece, e não de hoje, a luta engajada pelo Partido Comunista Italiano. (...) A nossa liberdade é a liberdade de quem trabalha - de quem tem de fazer os contos com o opaco material, com a sua firmeza e dureza¹²¹ (PAVESE, 2010, p. 215 - 216).

No entanto, no que diz respeito aos assuntos políticos, Pavese falava que “era anárquico, luciferino e auto-suficiente”¹²² (PAVESE, 2010, p. 221), pois o excesso de ordem e a hierarquia geravam o anarquismo. Pavese ressaltou que, diante dos novos leitores, sentia um único dever literário, o de “ensinar-lhes a ler e, para que ler não seja tempo perdido, dar-lhes para ler o melhor, o mais rico, o mais justo que alguém saiba escrever”¹²³ (PAVESE, 2010, p. 222), pensamento que reafirma que a única intenção de Pavese era seguir apenas em seu espaço literário.

Que cada um de nós - também o escritor - esteja enraizado em uma determinada situação, em uma

¹²⁰ “*La più grossa delle cose fino a ieri proibite è senza dubbio la capacità di liberamente lavorare e parlare per gli altri, per il prossimo, per il compagno uomo.*”

¹²¹ “*Ora, di tutte le realtà che riempiono le nostre giornate, la più conseguente, la più concreta e liberatrice ci pare, e non da oggi, la lotta ingaggiata dal Partito Comunista Italiano. (...) La nostra libertà è la libertà di chi lavora - di chi ha da fare i conti con l'opaco materiale, con la sua compattezza e durezza.*”

¹²² “*Ero anarchico, luciferesco e autosufficiente.*”

¹²³ “*Insegnar loro a leggere e, affinché leggere non sia tempo perduto, dargli da leggere quanto di meglio, di più ricco, di più giusto si sa scrivere.*”

classe, em um conflito histórico inevitável, é verdade. Mas é verdade igualmente que, quando se pega em mãos a caneta para narrar seriamente, tudo já aconteceu, se fecham os olhos e se escuta uma voz que é fora do tempo¹²⁴ (PAVESE, 2010, p. 251 - 252).

Vê-se com tais palavras que aquilo que Pavese mais almejava era a liberdade de comunicar-se com o seu público. O objetivo não era estar de fato envolvido com a política ou com aquilo que dela poderia vir, mesmo sendo praticamente refém de um regime ditatorial que deixou marcas intensas em toda uma nação, mas sim ser livre para expressar suas ideias, mesmo àquelas referentes a assuntos políticos, e prestar contas apenas ao seu público leitor, fato que fazia através de sua atividade de escrita. Assim, é possível perceber que o papel social do escritor é muito amplo. Nesta função, ele participa de transformações culturais e propicia momentos de reflexão também em outras áreas de atuação que fogem do seu espaço mais consagrado, que é aquele literário. Através do seu ofício, faz-se como um elo entre a literatura e o dia-a-dia de cada leitor; chegando a exemplificar a junção dos termos intelectual e escritor propostos por Bobbio, como citado anteriormente.

Tal conceito se solidifica nas palavras utilizadas pelo próprio Pavese, em entrevista para uma rádio, falando em terceira pessoa, quando coloca que “a sua tarefa é compreender e construir estes eventos segundo um ritmo intelectual que os transforme em símbolos de uma

¹²⁴ “*Che ciascuno di noi – anche lo scrittore – sia radicato in una data situazione, in una classe, in uno storico conflitto inevitabile, è vero. Ma è vero altrettanto che, quando si prende in mano la penna per narrare sul serio, tutto è già accaduto, si chiudono gli occhi e si ascolta una voce che è fuori dal tempo.*”

determinada realidade”¹²⁵ (*apud* TELLINI, 1998, p. 356), fato que é possível verificar em *Il carcere*, por exemplo, quando Pavese deixa a esfera puramente literária¹²⁶ para retratar, ainda que de forma bastante controlada, as inquietudes da Itália fascista, neste caso, por exemplo, a questão da prisão enfrentada pela personagem principal.

Mas, mesmo Pavese negando um envolvimento mais sério com a política, ao dizer que “o meu único desinteresse - *ab aeterno* e falo com a mão no coração – é a literatura política”¹²⁷ (BINETTI, 1998, p. 22) Pavese, contraditoriamente, passa a relatar, em sua atividade jornalística e de escritor, fatos ocorridos, por exemplo, durante o período fascista, e dissemina suas ideias, ainda que de forma velada, como uma maneira de reconstruir, mesmo que em menor escala quando comparado a escritores como Silone, Moravia, Vittorini, e Fenoglio, a Itália que havia passado pelas guerras mundiais, pelo regime fascista e pela *Resistenza*.

Retomando a análise sobre o posicionamento dos escritores engajados a partir de Wolff, por exemplo, tem-se que este grupo “não se engaja ‘em todas as direções’, mas somente no domínio que é seu, que fala a partir do lugar que ocupa e não em lugar dos outros” (WOLFF, 2006, p. 62). É uma visão bastante simplificada, mas, ao mesmo tempo, coerente e que, de certa maneira, parece deixar incluir Pavese no grupo dos intelectuais engajados. É a partir do pensamento de Wolff que se pode concluir que, necessariamente, o engajamento de Pavese não precisa ser aquele político, mas sim um engajamento no papel de um

¹²⁵ “*Il suo compito sta nell’afferrare e costruire questi eventi secondo un ritmo intellettuale che li trasformi in simboli di una data realtà.*”

¹²⁶ Esfera puramente literária pode ser entendida como dedicar-se ao campo unicamente literário, sem entrar em assuntos de outra ordem, como os históricos ou os políticos; como acontece em *Il compagno* (1947).

¹²⁷ “*Unico mio disinteresse - ab aeterno e parlo colla mano sul cuore – la letteratura politica.*”

“operador cultural em um clima histórico-político”¹²⁸ (BINETTI, 1998, p. 19), quando, a partir do seu ofício, serve à sociedade em que vive. Assim, ainda que suas obras apresentassem um misto entre fatos históricos e sua fuga interior, o seu papel como “operador cultural” era indispensável para o momento histórico que a Itália vivia.

A posição de Pavese é sintomática da condição comum a alguns intelectuais – cuja corrente existencialista se fazia por certos versos porta voz – que, naquele período, procuravam, com enormes dificuldades, conciliar o que era necessário para fazer valer a própria individualidade com todo o peso das incertezas identitárias a essa relacionadas, dentro de um sistema político-cultural que impunha, ao invés, empenho constante e absoluto, e irremovível coerência ideológica¹²⁹ (BINETTI, 1998, p. 15).

No entanto, o que se vê também é que muitos críticos não analisam Pavese pela contribuição que as suas obras trouxeram, mas sim por fatos que diziam respeito apenas a sua vida particular, fato comprovado quando Gian Carlo Pajetta diz “então o definia como um covarde, hoje o considero como um homem que fugiu, um desertor”¹³⁰ (*apud* BINETTI, 1998, p. 141), não propriamente no sentido que Gramsci deu a esta palavra, mas restritamente no sentido de fugir de alguma situação, de algum assunto, de algo que incomoda. Diferente disto, Natalia Ginzburg, que conheceu não apenas as virtudes

¹²⁸ “*Operatore culturale in un clima storico-politico.*”

¹²⁹ “*La posizione di Pavese è sintomatica di un disagio comune ad alcuni intellettuali – di cui la corrente esistencialista si faceva per certi versi porta voce – che in quel periodo cercavano con enormi difficoltà di conciliare il bisogno di far valere la propria individualità, con tutto il peso delle incertezze identitarie ad essa connesse, all'interno di un sistema politico-culturale che imponeva invece impegno costante ed assoluto ed irremovibile compattezza ideologica.*”

¹³⁰ “*Allora lo definivo un vigliacco, oggi lo considero come uno che è scappato, un disertore.*”

intelectuais de Pavese, mas também as suas fraquezas de homem, reflete que

Chamá-lo de fascista é pura loucura. Quem o conheceu vivo, quem tem a capacidade de evocar a figura, os gestos, o comportamento, o sentido da sua existência, sabe bem como ele era o contrário daquilo que o fascismo foi. Tudo que formava o espírito do fascismo não fazia parte da sua pessoa¹³¹ (*apud* BINETTI, 1998, p. 142).

Neste sentido, verificando a comunicação entre Cesare Pavese e alguns amigos, é possível perceber o conflito interior que marcou a vida do autor e que não deixava espaço para que ele próprio afirmasse sua opinião e sua posição diante de assuntos de natureza política, mas que permitiam, ainda assim, que algumas palavras fossem ditas, como ocorreu na carta enviada a Maria Grazia Pinelli, onde diz que “eu, no final das contas, pouco me importo com a política, mas diante de certas enormidades não me retiro”¹³² (*apud* BINNETI, 1998, p. 69). Observa-se então, um afastamento, uma espécie de negação do mundo político que, em geral, aparecia em momentos durante os quais o escritor estava passando por crises.

Por outro lado, contrariando a ideia de Bobbio, Matteuccio e Pasquino, Tomás Maldonado (1995) questiona se ainda hoje é possível creditar todo o valor que antes era dado ao escritor engajado. Para o autor.

¹³¹ “Chiamarlo fascista è una follia pura. Chi l’ha conosciuto vivo, chi è in grado di evocarne la figura, i gesti, il comportamento, il senso della sua esistenza, sa bene come egli fosse contrario di quello che il fascismo è stato. Tutto quanto formava lo spirito del fascismo era assente della sua persona.”

¹³² “Io, tutto sommato, della politica me ne infischio, ma davanti a certe enormità non mi tengo.”

[...] não se pode, na verdade, negar que, já há um tempo, se verifica um progressivo enfraquecimento do tradicional papel profético do intelectual, do papel do intelectual como consciência moral da nação, como juiz supremo dos desenvolvimentos históricos, como zelador guardião dos direitos civis e humanos¹³³ (MALDONADO, 1995, p. 52).

Assim, fazendo uma reflexão da visão exposta por Maldonado, deve-se tentar compreender que o papel do intelectual também passou por transformações, isto é, talvez não tenha ocorrido um enfraquecimento do papel do intelectual, mas sim uma mudança no seu agir, fato que ocorreu em função da mudança da própria sociedade.

Quanto aos escritores-intelectuais, para recuperar a expressão utilizada por Peterle, os então chamados engajados do período do pós-guerra italiano, é preciso lembrar que estes oportunizaram, a partir de suas obras, momentos de reflexão das situações pela qual a península passava. Foi desta maneira que autores como Pavese fizeram de suas obras um grande diálogo que ao seu tempo contou, a sua maneira, episódios específicos vivenciados por toda uma nação: a guerra, a *Resistenza* e o fascismo.

¹³³ “Non si può, infatti, negare che, già da un pezzo, si sta verificando un progressivo indebolimento del tradizionale ruolo oracolare dell’intellettuale, del ruolo dell’intellettuale come coscienza morale della nazione, come giudice supremo degli sviluppi storici, come zelante guardiano dei diritti civili e umani.”

4. Terceiro capítulo

Il compagno: o romance que retrata o regime fascista

4.1 *Il compagno* e o diálogo com outras obras pavesianas

Il compagno, escrito entre 04 de outubro e 27 de dezembro de 1946, e publicado no ano seguinte, em Turim, pela Einaudi, foi, ao lado de *Dialoghi con Leucò*, um dos dois livros escritos por Pavese logo após a Segunda Guerra Mundial. Embora estes romances tenham sido escritos e publicados na mesma época apresentam temas, em sua essência, completamente diferentes, como já citado no primeiro capítulo. Nas palavras de Canetta, “encontramos dois livros, distintos um do outro e diametralmente opostos, que parecem quase ser escritos por dois autores”¹³⁴ (2003). No entanto, se *Il compagno* e *Dialoghi con Leucò* apresentam-se diferentes em suas essências, o mesmo não se pode dizer entre o romance de 47 e os títulos *Il carcere* e *La luna e i falò*, escritos logo na sequência de *Il compagno*, cujo viés político pode ser considerado uma das características que os tornam obras semelhantes.

Além do viés político que caracteriza estas três obras, outros aspectos tais como, os cenários, as personagens principais e a convivência com os amigos, o possível processo de transformação dos protagonistas, o papel da mulher no contexto de cada uma destas narrativas, a possível prisão e o desfecho dado pelo autor quanto à luta da personagem principal diante do fato histórico ao que as obras retratam, não necessariamente apresentados nos romances nesta ordem,

¹³⁴ “*Troviamo due libri, distanti l'uno dall'altro e diametralmente opposti, che sembrano quasi scritti da due autori.*”

podem proporcionar uma reflexão crítica maior sobre a escrita de Cesare Pavese.

Em *Il compagno*, por exemplo, Pavese, através da personagem principal, Pablo, reconta o período ditatorial fascista a partir de situações vividas por este jovem protagonista nas cidades de Turim e Roma, onde a trama se desenvolve. O romance tem como tema principal o processo de conscientização de Pablo, que, no final da narrativa, se mostra identificado com assuntos antifascistas que dão ao romance o aspecto político que a obra se propõe. Nesse processo, como será visto posteriormente, outra personagem terá um papel muito importante: Amelio.

Já *Il carcere*¹³⁵, escrito entre 27 de novembro de 1938 e 16 de abril de 1939, e publicado em 1948, oito anos após Pavese sair da prisão de Bancalione Calabro, tem 1936 como o ano de início de sua escritura. A obra, narrada em terceira pessoa, é o resultado da experiência de reclusão vivida pelo autor italiano quando este tenta proteger a mulher amada, Battistina Pizzardo, militante do Partido Comunista Italiano, recebendo cartas comprometedoras em seu endereço, como foi colocado mais detalhadamente no primeiro capítulo. O romance, que se passa sempre na cidade onde o próprio autor esteve preso, ainda que no final apenas indique a volta da personagem principal Stefano, para sua casa em uma cidade não identificada e, provavelmente, no Piemonte, não

¹³⁵ Este romance é escrito antes mesmo da publicação de *Paese tuoi* (1941), primeiro romance publicado de Cesare Pavese. A princípio, o título era *Memorie di due stagioni*, sendo que alguns críticos costumam dividir o texto em partes e consideram que a primeira delas poderia ser reconhecida já na poesia *Terra d'esilio*, de 1936. A partir de 1950, *Il carcere* é publicado junto com o romance *La casa in collina* (1949), sob o título de *Prima che il gallo canti* (1949). Este título é uma referência à resposta de Cristo a Pedro e, portanto, pode ser interpretada como as traições políticas por Pavese sofridas.

pode ser considerado um diário autobiográfico do que aconteceu a Pavese nos anos de confinamento, embora os fatos sejam relatados pelo escritor, que jamais entendeu o motivo de sua prisão, na ordem cronológica na qual sucederam.

Por outro lado, *La luna e i falò*¹³⁶, último trabalho de Pavese publicado em vida, foi escrito entre setembro e novembro do ano de 1949, e originalmente publicado em abril de 1950, dedicado à atriz americana Constance Downling, sua última paixão. Embora não faça uma divisão formal no romance, Pavese trabalha relatando o passado e o presente da personagem principal conhecido apenas como Anguilla, a qual, com cerca de 40 anos de idade, retorna da América para sua terra natal, uma cidadezinha do Belbo não identificada pelo autor. Em esquema de *flash-back*, a história, narrada toda em primeira pessoa, tem o passado retratado a partir da observação de toda a trajetória de Anguilla, um bastardo deixado nas escadas da igreja de Alba e acolhido pela família de Padrino e Virgilia, ainda recém-nascido, no hospital de Alessandria, por conta das cinco liras dadas como mesada àqueles que adotassem os que ali estavam abandonados, e que cresce junto de Angiolina e Giulia, filhas biológicas do casal.

Se cresci nesta cidadezinha, devo dar graças a Virgilia, a Padrino, gente que não existe mais, mesmo se me pegaram e me criaram só porque o hospital de Alessandria lhes dava uma mesada. Por estas colinas, há quarenta anos existiam uns miseráveis que para ver um escudo de prata carregavam um bastardo do hospital, além dos filhos que já tinham. Existia quem pretendesse

¹³⁶ *La luna e i falò* teria inspirado a segunda parte do filme *Dalla nube alla Resistenza*, de 1979.

uma menina para depois ter uma criadinha e comandá-la melhor; Virgilia preferiu a mim porque já tinha duas filhas, e quando eu fosse um pouco mais crescido esperavam poder arranjar uma propriedade maior onde pudéssemos trabalhar todos juntos e estar bem¹³⁷ (PAVESE, 2000, p. 781 – 782).

No entanto, por não saber ao certo se nasceu realmente naquela região, sente que nada ali lhe pertence e, assim, pensa que deve se afastar e conhecer o resto do mundo, pois, por muito tempo, pensou que o lugar no qual nascera “fosse o mundo inteiro”¹³⁸ (PAVESE, 2000, p. 783). Nesta primeira parte, a narrativa trata do período da infância de Anguilla, com todas as ilusões do menino pobre que desejava ter uma vida melhor, das recordações dos tempos de adolescente onde trabalha como criado na Mora e constroi alguns laços de amizades, até sua passagem pela América, enquanto que, na segunda, retrata fatos presentes, que aconteciam naquele momento da narrativa.

Assim, este lugar onde não nasci, acreditei por muito tempo que fosse o mundo inteiro. Agora que vi o mundo de verdade e sei que é feito de muitos pequenos lugares, não sei se de garoto estava muito enganado. Um passeio pelo mar e pela terra, como os jovens dos meus tempos iam para as festas nas cidades em volta e dançavam, bebiam, batiam uns nos outros, levavam para a casa a bandeira e os punhos quebrados. Colhe-se a uva e a vende em Canelli; recolhem-se as trufas e

¹³⁷ “*Se sono cresciuto in questo paese, devo dir grazie alla Virgilia, a Padrino, tutta gente che non c’è più, anche se loro mi hanno preso e allevato soltanto perché l’ospedale di Alessandria gli passava la mesata. Su queste colline quarant’anni fa c’erano dei dannati che per vedere uno scudo d’argento si caricavano un bastardo dell’ospedale, oltre ai figli che avevano già. C’era chi pretendeva una bambina per averci poi la servetta e comandarla meglio; la Virgilia volle me perché di figlie ne aveva già due, e quando fossi un pò cresciuto speravano di aggiustarsi in una grossa cascina e lavorare tutti quanti e star bene.*”

¹³⁸ “*Fosse tutto il mondo.*”

as levam para Alba. Nuto, meu amigo do Salto, que fornece barris e prensas para todo o vale até Camo. O que quer dizer? É preciso ter um lugar, nem que seja pelo gosto de ir embora. Um lugar quer dizer não estar sozinho, saber que na pessoa, nas plantas, na terra existe algo de teu, que, mesmo quando tu não estás, fica te esperando. Mas não é fácil ficar nele tranquilo. (...) Será possível que aos quarenta anos, e tendo visto o mundo inteiro, não saiba ainda o que é o meu lugar? Existe algo que não sou capaz de entender. Aqui todos têm em mente que eu retornei para comprar uma casa, e me chamam o Americano, me fazem ver as filhas. Para alguém que partiu sem nem ao menos ter um nome, eu deveria gostar disso, e de fato gosto. Mas não basta. Também gosto de Gênova, gosto de saber que o mundo é redondo e de ter um pé no passadiço dos navios. Desde o tempo em que, garoto, no portão da Mora, eu me apoiava na pá e escutava as conversas dos desocupados que passavam pela estrada, para mim as colinas de Canelli se tornaram a porta do mundo¹³⁹ (PAVESE, 2000, p. 783 – 784).

Vale lembrar que *La luna e i falò*, cujo título místico faz referência às estações do ano, tem, na palavra *luna*¹⁴⁰ o elemento que

¹³⁹ “Così questo paese, dove non sono nato, ho creduto per molto tempo che fosse tutto il mondo. Adesso che il mondo l’ho visto davvero e so che è fatto di tanti piccoli paesi, non so se da ragazzo mi sbagliavo poi di molto. Un giro per mare e per terra, come i giovanotti dei miei tempi andavano sulle feste dei paesi intorno, e ballavano, bevevano si picchiavano, portavano a casa la bandiera e i pugni rotti. Si fa l’uva e la si vende a Canelli; si raccolgono i tartufi e si portano in Alba. C’è Nuto, il mio amico del Salto, che provvede di bigonze e di torchi tutta la valle fino a Camo. Che cosa vuol dire? Un paese ci vuole, non fosse che per il gusto di andarsene via. Un paese vuol dire non essere soli, sapere che nella gente, nelle piante, nella terra c’è qualcosa di tuo, che anche quando non ci sei resta ad aspettarti. Ma non è facile starci tranquillo. (...) Possibile che a quarant’anni, e con tutto il mondo che ho visto, non sappia ancora che cos’è il mio paese? C’è qualcosa che non mi capacita. Qui tutti hanno in mente che sono tornato per comprarmi una casa, e mi chiamano l’Americano, mi fanno vedere le figlie. Per uno che è partito senza nemmeno averci un nome, dovrebbe piacermi, e infatti mi piace. Ma non basta. Mi piace anche Genova, mi piace sapere che il mondo è rotondo e avere un piede sulle passarelle. Da quando, ragazzo, al cancello della Mora mi appoggiavo al badile e ascoltavo le chiacchiere dei perdigiorni di passaggio sullo stradone, per me le collinette di Canelli sono la porta del mondo.”

¹⁴⁰ Lua.

dita o ritmo dos acontecimentos que sucedem com as personagens e que aparece como ligação entre o que acontece na terra e abaixo do céu, marcando, assim, o destino do homem em cada ciclo no decorrer do romance, pode ser considerada como uma das que Pavese mais inseriu dados autobiográficos, fato que pode ser visto já na figura de Nuto¹⁴¹, personagem real, cujo nome é Pinolo Scaglione, que fez parte da vida do escritor, e pelo hotel Angelo, que realmente existiu em Santo Stefano Belbo, apesar de talvez nunca ter tido Pavese como um de seus hóspedes. Pode-se dizer que durante a escrita desta obra o autor voltou às suas origens nos arredores de Belbo, revisitou os tempos difíceis da sua própria infância, o mito da América e algumas situações vividas depois de adulto neste mesmo cenário através da história que é narrada pelo protagonista.

Iniciando a análise dos aspectos que podem ser comuns entre estas três obras, além do chamado viés político, deve-se destacar a escolha dos cenários que Pavese usou para compor cada um dos três romances. Assim, diferentemente de *Il compagno*, tanto *Il carcere* quanto *La luna e i falò* têm suas histórias contadas em apenas um cenário.

Pavese preferiu, no romance de 47, confrontar as duas cidades nas quais viveu e trabalhou, respectivamente, Turim e Roma, enquanto que, no romance de 48, descreveu somente a cidade onde esteve recluso, Brancaleone Calabro, e, no de 50, procurou se ater ainda mais a uma especificidade local, uma cidade de Belbo, provavelmente, Santo Stefano Belbo, muito embora não venha indicado no decorrer da

¹⁴¹ Rever a página 14 deste trabalho para saber mais informações sobre quem foi Nuto.

narrativa, não se expandindo, assim, para além de suas fronteiras, como já havia feito em obras anteriores.

A escolha de Turim e Roma, para compor *Il compagno*, que será tratada no decorrer deste capítulo, não pode ser considerada tão simples quanto aquela de Brancaloneo Calabro. O fato de utilizar as capitais das regiões do Piemonte e Lazio, respectivamente, como cenários tem quase o mesmo objetivo de eleger uma pequena localidade do Belbo para compor o romance de 50. A escolha das Langhe para o cenário da infância e da juventude do protagonista de *La luna e i falò* não foi por acaso, já que foi nesta região que ocorreu a *Resistenza*, o confronto para libertar a Itália dos nazifascistas, um fato histórico que está inserido no período fascista que é retratado em *Il compagno*. É pela importância que o fato histórico teve para a península que o autor deixa de representar a América, ainda que ela seja um símbolo de esperança para tantos italianos que quiseram fugir da península ditatorial, e a qual Anguilla viveu por mais de 20 anos.

Já no que se refere à prisão, ao contrário do que aconteceu na narrativa de 47, tem-se que em *Il carcere*, o engenheiro Stefano, assim como o próprio Pavese, também não consegue reconhecer que teria sido vítima da ação fascista e culpa a si mesmo pela situação pela qual passara, como é possível verificar quando o narrador da história conta que “Stefano aceitou desde o início, sem esforço, este fechamento de horizonte que é o confinamento”¹⁴² (PAVESE, 1990, p. 3). Como não são revelados detalhes do período em que a personagem esteve detida, é possível supor que não tenha ocorrido nenhum tipo de tortura, diferentemente daquilo que aconteceu com Pablo em *Il compagno*.

¹⁴² “Stefano accettò fin dall’inizio senza sforzo questa chiusura d’orizzonte che è il confino.”

Apesar do protagonista da narrativa de 47 não demonstrar ansiedade no momento em que foi levado para o cárcere, a tortura aparece durante o interrogatório ao qual a personagem é submetida.

Fiz uma cara e os olhei.

- Não estavas melhor em Turim?

Os olhei.

- Quem te deu aquele livro?

- Não é meu.

- Te deu o Maggiore?

- Não sabia que o tinha.

Então alguém me pegou por um dos ombros. Me deu um soco na orelha¹⁴³ (PAVESE, 2001, p. 139).

Assim, pelo diálogo acima, que ocorre na segunda metade do romance, é possível perceber que Pablo já apresenta uma postura madura, capaz de não se deixar abater por aquilo que falam para ele, dialogando com o seu interlocutor sem entregar os amigos pertencentes ao grupo antifascista, fato que pode ser atribuído ao processo de conscientização que será visto ainda neste capítulo.

Um fato importante a ser verificado sobre a questão do cárcere é no que diz respeito às diferenças de postura entre Pablo e Stefano no momento em que ganham a liberdade. Enquanto Pablo é obrigado a retornar para Turim, como poderá ser visto mais adiante, Stefano, que é um homem extremamente inquieto e só, mesmo já fora da prisão, continua sempre a se sentir como se estivesse preso em paredes invisíveis, vendo a vida como monótona e indiferente, o que realmente

¹⁴³ “*Feci una faccia e li guardai. - Non ci stavi più bene a Torino? Li guardai. - Chi ti ha dato quel libro? - Non è mio. - Te l’ha dato il Maggiore? - Non sapevo de averlo. Allora un tale mi pigliò per una spalla. Mi arrivò un pugno sull’orecchio.*”

não ocorreu em *Il compagno*. Isso significa dizer que a questão a ser ressaltada em *Il carcere* é que a reclusão vai além das grades de ferro, pois o engenheiro se coloca em uma prisão psicológica, criada por ele próprio, fato constatado quando o narrador da história fala sobre a imagem que o mar trazia para a personagem principal. Assim, para o engenheiro,

indo até ele, o imaginava como a quarta parede da sua prisão, uma vasta parede de cores e de frieza, dentro da qual teria podido adentrar e esquecer a cela¹⁴⁴ (PAVESE, 1990, p. 3)

O sentimento da prisão psicológica, carregado por Stefano durante boa parte do romance, parece ser bastante ambíguo, já que, mesmo imaginando o mar como a quarta parede da sua prisão, o usa também como um espaço de liberdade para esquecer o cárcere físico. Pode-se dizer, então, que o próprio Stefano era a quarta parede desta prisão, fato que fazia do protagonista um homem amargurado e infeliz, ou como ele mesmo pensa sobre este assunto, “aquele cárcere voluntário era pior que aquele outro”¹⁴⁵ (PAVESE, 1990, p. 18). Toda esta trama de acontecimentos ajuda a pensar mais uma vez que Pavese teria colocado em Stefano o sentimento de solidão que assombrava a sua própria vida. Assim, na obra de 48, o autor descreve claramente as dores do seu período de reclusão em Brancaleone Calabro e, com isso, o tom de angústia passa a perfilar, durante as páginas protagonizadas pelo engenheiro.

¹⁴⁴ “*Venendoci, lo immaginava come la quarta parete della sua prigionia, una vasta parete di colori e di frescura, dentro dentro la quale avrebbe potuto inoltrarsi e scordare la cela.*”

¹⁴⁵ “*Quel carcere volontario era peggio dell'altro.*”

Já em *La luna e i falò*, romance que inicia justamente no dia do desembarque de Anguilla, um homem sem mulher e sem filhos, em Belbo, um dia depois da *Liberazione*, em 26 de abril de 1945, a questão do cárcere não é retratada. Nesta obra, na primeira parte, sempre no Belbo, são lembradas as cenas de quando o protagonista começou a trabalhar para o senhor Matteo, em Mora, após a morte de Virgilia, e as restrições econômicas pela qual a família passara. Neste lugar, vive diversas aventuras junto de Irene, Silvia e Santina, as filhas do patrão, permanecendo ali até próximo dos vinte anos de idade, quando decide emigrar para a América.

Sob a lua e as colinas negras, Nuto uma noite me perguntou como tinha sido embarcar para ir à América, se, rerepresentando-se a ocasião e os vinte anos ainda o teria feito. Eu lhe disse que não tinha sido tanto a América quanto a raiva de não ser ninguém, a vontade, mais que ir, de retornar um belo dia, depois que me tivessem dado como morto de fome. No povoado nunca chegaria a ser mais que um criado (...) e então tanto valia tentar, satisfazer minha vontade, depois de ter atravessado a Bormida, atravessar o mar também. “Mas não é fácil embarcar” - disse Nuto. - “Você teve coragem.” Não tinha sido coragem, eu lhe disse, eu fugira. Afinal, era melhor contar a ele¹⁴⁶ (PAVESE, 2000, p. 871).

¹⁴⁶ “Sotto la luna e le colline nere Nuto una sera mi domandò com’era stato imbarcarmi per andare in America, se ripresentandosi l’occasione e i vent’anni l’avrei fatto ancora. Gli dissi che non tanto era stata l’America quanto la rabbia di non essere nessuno, la smania, più che di andare, di tornare un bel giorno, dopo che tutti mi avessero dato per morto di fame. In paese non sarei stato mai altro che un servitore (...) e allora tanto valeva provare, levarmi la voglia, dopo che avevo passata la Bormida, di passare anche il mare. – Ma non è facile imbarcarsi, - dissi Nuto. – Hai avuto il coraggio. Non era stato coraggio, gli dissi, ero scapato. Tanto valeva raccontargliela.”

Ainda nesta fase, são contados também o tipo de vida que estas três irmãs apresentam e o final trágico de cada uma delas: o tifo e o péssimo casamento de Irene, o aborto que Silvia fez escondida de seus parentes, e a morte de Santina por parte dos *partigiani*, por servir de espiã para os fascistas.

Assim, segundo o narrador,

Irene não morreu de tifo naquele inverno. (...) Irene o aceitou para ir embora, para não ver mais o Nido na colina, para não ouvir a madrastra resmungar e fazer cenas. Casou-se com ele em novembro, no ano seguinte a morte de Silvia, e não fizeram uma grande festa por causa do luto e porque seu Matteo quase não falava mais¹⁴⁷ (PAVESE, 2010, p. 887 – 896).

E ainda

Silvia fora até uma parteira em Costiglione e fez um aborto. Não disse nada a ninguém. Soube-se dois dias depois onde tinha estado, porque o bilhete do trem ficara em seu bolso. Voltou com os olhos fundos e com a cara de morta – enfiou-se na cama e a encheu de sangue. Morreu sem dizer uma palavra nem ao padre nem aos outros, chamava somente “papai”, baixinho¹⁴⁸ (PAVESE, 2010, p. 883).

E também

¹⁴⁷ “*Irene non morì del tifo quell’inverno. (...) Irene lò accetò per andarsene, per non vedere più il Nido sulla collina, per non sentire la matrigna brontolare e far scene. Lo sposò in novembre, l’anno dopo che Silvia era morta, e non fecero una gran festa per via del lutto e che il sor Matteo non parlava quasi più.*”

¹⁴⁸ “*Silvia era andata da una levatrice di Costiglione e s’era fatta ripulire. Non disse niente a nessuno. Si seppi poi due giorni dopo dov’era stata perchè le rimasse in tasca il biglietto del treno. Tornò con gli occhoi cerchiati e con la faccia di una morta – si mise a letto e lo riempì di sangue. Morì senza dire una parola nè al prete nè agli altri, chiamava soltanto “papà” a voce bassa.*”

Conduziram Santina para fora. Na porta voltou-se, olhou-me e fez uma careta como as crianças... Mas fora tentou escapar. Ouvimos um grito, ouvimos correr e uma rajada de metralhadora que não acabava mais. Saímos nós também, estava estendida naquela relva diante das esponjeiras¹⁴⁹ (PAVESE, 2010, p. 896).

Já a segunda parte da obra, também no mesmo cenário, retrata o presente a partir do homem Anguilla, que retornou da América após fazer fortuna, cena bastante comum entre os últimos anos do século XIX e os primeiros anos do século XX, quando um grande número de italianos preferiu deixar a península em busca de melhores condições de vida.

Por outro lado, se as comparações sobre o cárcere aparecem de maneira diferente em *Il compagno e Il carcere*, o mesmo já não se pode dizer quanto à presença feminina nestas narrativas, exceto, pelo fato da figura da mulher ajudar no processo de conscientização de Pablo, situação que não ocorre com Stefano.

Desta maneira, enquanto na narrativa de 47, Linda estampou sozinha toda a primeira parte do romance, Gina figurará, nos 11 últimos capítulos, e representará, como será visto posteriormente, um dos ícones do processo de conscientização do protagonista da história. Já na obra de 48, Elena e Concia atuam simultaneamente durante o desenrolar da trama, mas o fato de nenhuma das duas se apresentar como engajada contribuiu para que não houvesse a tomada de conscientização do já pacato Stefano. Elena, filha da proprietária da casa onde Stefano vive, é

¹⁴⁹ “Santina la condussero fuori. Lei sulla porta si volto, mi guardo e feceuna smorfia come i bambini... Ma fuori cercò di scappare. Sentimmo un urlo, sentimmo correre, e una scarica di mitra che non finiva più. Uscimmo anche noi, era distesa in quell’erba davanti alle gaggie.”

a primeira mulher com quem o engenheiro se envolve. Apesar de amá-lo incondicionalmente, ela é constantemente por ele desprezada, pois apresenta um lado maternal que o desagrada. O oposto de Elena aparece na personagem Concia, mulher forte e quase selvagem, mas perversa e infiel, entretanto que o faz sentir mais vivo. Toda esta descrição pode ser confirmada quando Elena diz a Stefano “sou a tua mãezinha”¹⁵⁰ (PAVESE, 1990, p. 21) ou quando o próprio protagonista refere-se a Concia dizendo que ela “é bela como uma cabra”¹⁵¹ (PAVESE, 1990, p. 25). Ou seja, neste romance aparece a típica cena do triângulo amoroso, no qual Stefano se divide entre Elena e Concia sem, contudo, firmar um compromisso sério com nenhuma delas. É importante lembrar que Pavese reproduz quase que fielmente as personagens Gina e Linda de *Il compagno* em Elena e Concia, respectivamente, como será tratado ainda neste capítulo. A temática da presença feminina, tão importante na obra de 47 pela questão do processo de conscientização de Pablo, já não é retratada no romance de 50.

Sobre este processo de conscientização da personagem principal, pode-se dizer que, enquanto Pablo passa por uma completa transformação, Stefano parece não ter vontade de entender o que aconteceu consigo, como dito anteriormente, e Anguilla apresenta-se quase como o protagonista do romance *Il compagno*, ainda que sua posição no início de *La luna e i falò*, seja diferente daquela de Pablo no romance de 47.

Assim, a saída da prisão, que é um dos pontos importantes para a conscientização de Pablo na obra de 47, já não pode ser considerada na

¹⁵⁰ “Sono la tua mamma.”

¹⁵¹ “É bella come una capra.”

narrativa de 48, onde o estar recluso é o primeiro fato do romance e, portanto, não aparece como a consequência após todo o enredo, mas sim como o início de uma nova vida para o protagonista da história. Ainda assim, deve-se dizer que o fato de ter sido preso não faz a menor diferença na vida do engenheiro que, após ser libertado, continua o passar dos dias da mesma maneira de quando esteve recluso, sem, nem ao menos, apresentar alguma revolta diante dos fatos que o colocaram no cárcere. Já Anguilla, que não tem a experiência de ser um prisioneiro político, passa por um processo de conscientização que se inicia na América, mas que é amadurecido e concretizado em seu retorno à sua terra natal quando reencontra um de seus amigos de infância, Nuto, peça fundamental para entender toda a transformação do protagonista.

Assim, Nuto, que jamais se afastou das terras da colina, nos tempos de infância, era visto como o exemplo de pessoa a ser seguido, como aquele que tinha as palavras certas e que tudo sabia. Nuto é “o representante ideal, o campeão daquele mundo agrícola sonhado pelo maduro e desiludido Anguilla”¹⁵² (CANNETO, 2007, p. 118 – 119). É com Nuto que Anguilla, em uma posição de aprendiz, sempre mantém o diálogo que o faz reviver as situações que aconteceram antes de sua partida para América, é com este amigo que faz caminhadas por toda a região, no intuito de saber como está o lugar. Vale lembrar que, mais tarde, ao longo da história escrita em *La luna e i falò*, Anguilla servirá de exemplo a Cinto, um jovem manco que mal consegue se mover, no qual o protagonista facilmente consegue se reconhecer. Anguilla faz neste momento o papel que antes foi desempenhado por Nuto,

¹⁵² “Il rappresentante ideale, il campione di quel mondo contadino vagheggiato dal maturo e desilluso Anguilla.”

aparecendo como o homem experiente que pode passar o que sabe, enquanto Cinto ocupava o lugar de aprendiz vivido pela personagem principal. Anguilla é aquele que hoje dava a Cinto a solidariedade que não encontrou durante os anos em que passou na Califórnia e no deserto do Novo México, fato que o fazia observar Cinto muito de perto já antes do incêndio que vitimou seus parentes. Aqui, o protagonista conseguia finalmente traçar um paralelo entre o sentimento vivido longe de seu país, de não mais pertencer àquela pátria, e a importância da pessoa ter um ponto de referência que dê sentido à existência de sua própria vida. Ainda no decorrer desta narrativa, o autor de Santo Stefano Belbo apresenta toda uma crítica política à guerra *partigiana* e ao antifascismo, ainda que de maneira velada, a qual se pode perceber através do diálogo entre Anguilla e Nuto durante todo o decorrer da narrativa.

Nuto aparece então como o marxista que conhece com clareza a situação vivida pela população depois da guerra, é ele quem ajuda Anguilla nas reflexões sobre os fatos, é ele quem sabe que superar os limites é quase impossível, é ele quem acredita que, na noite de *San Giovanni*, a magia de cada uma das fogueiras acesas pode mudar a vida de todo o povoado.

No entanto, é importante entender que tanto Amelio quanto Nuto, vistos como mestres pelas personagens principais de *Il compagno* e *La luna e i falò*, respectivamente, tem seus papéis minimizados por Pavese, para que os protagonistas possam se sobressair no decorrer dos romances.

O romance termina com as palavras de Nuto sobre o assassinato de Santina, descoberta pelos *partigiani* como uma espiã dos fascistas, quando ele diz que ela não poderia ser sepultada ali, mas que fora

queimada e que “no outro ano existia ainda o sinal, como a marca de uma fogueira”¹⁵³ (PAVESE, 2000, p. 896); referindo-se metaforicamente à perda de ilusão vivida pelo protagonista ainda na sua infância. Anguilla retorna à América por conta de sua atividade clandestina em um grupo de oposição ao regime fascista.

Neste ponto, é interessante observar a importância e as consequências de cada uma das viagens feitas pelas personagens protagonistas Anguilla e Pablo durante as narrativas de Pavese. Os dois saem de suas cidades e depois de algum tempo retornam a elas com outra postura, no entanto, esta volta não pode ser compreendida da mesma maneira: enquanto Anguilla teve vontade de retornar e reencontrar a sua cidade natal para saber o que tinha acontecido naquele local, Pablo foi obrigado a retornar de Roma para Turim depois de ter sido libertado da prisão. A volta de Anguilla ao Belbo é um momento de reflexão muito intensa sobre o período da *Resistenza* naquele local, fato que não é possível verificar com a mesma intensidade nas observações feitas por Pablo sobre Turim. Em uma das passagens, Anguilla coloca que “as alegrias, as tragédias, as promessas às margens do Belbo”¹⁵⁴ (PAVESE, 2000, p. 785) eram as mesmas. Já a sua viagem de regresso à América acontece depois que ele percebe que é impossível voltar a sua antiga vida simples e primitiva, diferente daquela tecnológica e industrial presenciada na América. Além disso, todos os amigos, exceto Nuto, não tiveram destinos felizes, e passar a morar em Belbo seria reviver os tempos difíceis pelos quais todos eles passaram. Este fato faz pensar que a angústia de Anguilla, quando não se sentia mais inserido

¹⁵³ “L'altr'anno c'era il segno, come il letto di un falò.”

¹⁵⁴ “Le allegrie, le tragedie, le promesse in riva a Belbo.”

em sua terra natal, era a mesma do escritor Cesare Pavese, sobretudo, em seus últimos dias de vida.

Toda a análise dos aspectos tratados nas narrativas de 47, 48 e 50, permite dizer que Pavese vai além do descrever as cidades nas quais as tramas acontecem, do processo de conscientização do jovem torinense em *Il compagno*, da prisão do engenheiro Stefano em *Il carcere* ou de apresentar a dura vida no campo ou o desequilíbrio de Valino, pai de Cinto e o então proprietário da casa que Anguilla viveu antes de seguir para a América, que, em um ato de fúria, incendeia sua casa e bate em quem nela está, representando assim um ato extremo daqueles que vivem na mais completa miséria em *La luna e i falò*.

Assim, o autor piemontês, por trás de todas estas histórias, retratou com maestria tempos de dor e incerteza, como já falado anteriormente, ao escrever em seus livros questões políticas ligadas ao fascismo e à *Resistenza*, que quase sempre coincidiam com algumas situações que ocorriam em sua própria vida. Tal relação é possível verificar, por exemplo, quando em *Il compagno* Pablo questiona se é possível trabalhar sem a carteira e o momento em que Pavese teve que optar por se filiar ou não ao mesmo partido para obter esta mesma carteira para poder lecionar em escolas públicas da cidade onde residia, ou quando, em *Il carcere*, Stefano é preso, sem saber exatamente o motivo pelo qual isso acontecera, e a prisão de Pavese, que ocorreu mais ou menos nos mesmos moldes, ou ainda quando, em *La luna e i falò*, Anguilla apresenta, junto de Nuto, o vale do Belbo, que o autor piemontês tanto conhecia.

Observa-se, então, após o jogo de análise e comparação das obras *Il compagno*, *Il carcere* e *La luna e i falò*, que Pavese tenta manter uma

escrita consoante com aquilo que a sociedade italiana viveu e com aquilo que aconteceu com ele próprio. Entretanto, o escritor não faz de suas obras um completo romance autobiográfico, mas sim, insere pontos de contato que levam o leitor a esta percepção.

Pavese parece, portanto, com todas as obras que escreveu, ter completado o ciclo histórico de seu tempo, como ele mesmo registrou, em segunda pessoa, em *Il mestiere di vivere*, no dia 17 de novembro de 1949, quando disse:

Tu concluíste o ciclo histórico do teu tempo: *Carcere* (antifascismo confinamento), *Compagno* (antifascismo clandestino), *Casa in collina* (resistência), *Luna e i falò* (pós-resistência). Fatos laterais: guerra '15-18, guerra da Espanha, guerra da Líbia, A saga é completa. Dois jovens (*Carcere* e *Compagno*), dois com quarenta anos (*Carcere* e *Compagno*). Dois populares (*Compagno* e *Luna e falò*) dois intelectuais (*Carcere* e *Casa in collina*)¹⁵⁵ (PAVESE, 2006, p. 375).

Verifica-se com este ciclo que Pavese retratou sempre temas de bastante importância para a história da península, tais como: o antifascismo, a resistência, a pós-resistência, a reclusão e as guerras. Além disso, não esqueceu, entre seus protagonistas, de mesclar juventude e experiência, populares e intelectuais que, juntos, a partir da escrita pavesiana, proporcionaram que o povo, como o autor mesmo relatou, pudesse ler a própria história.

¹⁵⁵ “*Hai concluso il ciclo storico del tuo tempo: Carcere (antifascismo confinario), Compagno (antifascismo clandestino), Casa in collina (resistenza), Luna e i falò (post-resistenza). Fatti laterali: guerra '15-18, guerra di Spagna, guerra di Libia. La saga è completa. Due giovani (Carcere e Compagno) due quarantenne (Casa in coll. e Luna e falò). Due popolari (Compagno e Luna e falò) due intellettuali (Carcere e Casa in collina).*”

Neste ponto, torna-se importante lembrar-se das palavras de Italo Calvino no prefácio de *Il sentiero dei nidi di ragno* quando ele diz, sobre as obras que sua geração escreveu, que “saídos de uma experiência – guerra, guerra civil – que não havia poupado ninguém, estabelecia uma imediata comunicação entre o escritor e o seu público”¹⁵⁶ (CALVINO, 2006, p. VI), palavras que reafirmam não apenas a necessidade que estes autores tem em falar sobre essas experiências, mas, também, a importância do papel do escritor para a manutenção do diálogo entre o leitor e a história da qual eles próprios participaram, como fez Cesare Pavese em *Il compagno*, quando registrou o período fascista, na trama que se desenvolveu em duas cidades que fizeram parte de sua vida: Turim e Roma.

4.2 Turim e Roma: as duas cidades de Pavese

No romance *Il compagno* que, segundo Gigliucci, apresenta “o costumeiro estilo rápido, todo de ação e condensado, aponta para um realismo engajado, com ato voluntário de empenho”¹⁵⁷ (2001, p. 55), aparece a alma do escritor que não participou da luta armada, que caminhou pela história pensando e repensando na atmosfera que precedeu a *Resistenza* e nos diversos sentimentos que rondavam aquela época, os quais, possivelmente, poderiam ser resumidos em medo e apreensão¹⁵⁸. A obra seria, portanto, sucesso certo do neorealismo

¹⁵⁶ “Essere usciti da un’esperienza – guerra, guerra civile – che non aveva risparmiato nessuno, stabiliva un’immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico.”

¹⁵⁷ “Il consueto stile rapido, tutto azione e condensazione, punta a un realismo engagé, con atto volontaristico di impegno.”

¹⁵⁸ O romance escrito depois da Guerra Espanhola, da Segunda Guerra Mundial e do Fascismo mostra como o protagonista Pablo, um jovem burguês, que vive em Turim, sofre de uma crise existencial causada pela própria condição vivida pela sociedade italiana. Após sua passagem

italiano por apresentar um tema atual do período em que foi escrito, fato que foi comprovado um ano após sua publicação, em 1948, quando o romance foi vencedor do prêmio Salento.

Em *Il compagno*, narrado pela personagem principal Pablo, um jovem burguês, crescido na tabacaria da família, Pavese coloca frente a frente duas das cidades que verdadeiramente fizeram parte de sua vida: Turim, na qual viveu, e Roma, onde trabalhou pela editora Einaudi. No entanto, representar estas duas cidades é muito mais que uma simples escolha do autor, já que a cidade de Roma, por exemplo, foi a sede do governo ditatorial de Mussolini, período retratado pelo escritor nesta narrativa.

A presença das duas cidades, na composição desta obra, representa uma espécie de marcação não formal, dividindo o romance em duas partes, durante as quais é possível perceber o processo de transformação, amadurecimento e até mesmo de formação de Pablo, o qual será visto ainda no decorrer deste capítulo. Assim, o espaço narrativo inicial corresponde aos 11 primeiros capítulos, que tem como cenário a cidade de Turim, fria, nebulosa, caracterizada pelos seus eventos comuns, pelas colinas e pelo rio Pó. O segundo cenário, já correspondente aos 11 capítulos finais, é caracterizado pela rápida, agitada, quente e receptiva metrópole romana.

É interessante destacar que, tanto a Turim quanto a Roma descritas por Pavese em *Il compagno*, apresentam lugares reais e bem conhecidos pelo escritor, algumas vezes, apresentando a mesma veracidade de situações vividas por ele: a ansiedade, a nostalgia e a

por Roma, retorna à terra natal mais motivado e mais empenhado. Tal comportamento pode ser comparado com a própria história de Pavese, fato que será estudado mais adiante.

angústia tantas vezes relatadas em sua vida a partir da solidão que impôs a si mesmo, dos amores mal resolvidos e do reconhecimento algumas vezes tardio, de suas obras. Assim, em diversos momentos, Turim era, em um ato de saudosismo, retratada em Roma com o olhar de quem estava longe da terra natal.

Às vezes atravessando a ponte Milvio, tinha aquela colina sobre o Tevere e aqueles bosques longínquos, que pareciam os bosques do Pó e a superfície inclinada de Sassi”. Todos os lugarejos vistos abaixo de uma colina são iguais. Gostava mais daquela parte que dos edifícios de Roma. Tinha uma ruazinha de plátanos na saída da ponte que me parecia o Valentino ou Stupinigi. As mesmas meditações retornam no final do romance: “sobre a ponte Milvio parei olhando as colinas. Era também sempre a mesma Roma. A água corria devagar, devagar sob o céu. Daquela parte que parecia Sassi, se viam as vigas da ponte em obra, e cada coisa era límpida, quente. Em Turim se retira a névoa nesta hora, - dizia, - entre as colinas e a montanha. Devagar, devagar, me movi. Sabia bem que um prazer dura pouco”¹⁵⁹ (LORIZIO, 2012, p. 7).

E ainda

¹⁵⁹ “A volte, traversando ponte Milvio, c’era quel salto di collina sopra il Tevere e quei boschi lontani, che sembravano i boschi del Po e la scarpata di Sassi. Tutti i paesi visti sotto una collina sono uguali. Mi piaceva più quel pezzo che i palazzi di Roma. C’era un viale di platani allo sbocco del ponte che mi pareva il Valentino o Stupinigi. Le medesime meditazioni ritornano sul finire del romanzo: “Sul ponte Milvio mi ferma guardando i colli. Era sempre la stessa anche Roma. L’acqua correva piano piano sotto il cielo. Da quella parte che pareva Sassi, si vedevano i travi del ponte in cantiere, e ogni cosa era limpida, calda. ‘A Torino si leva la nebbia a quest’ora, - dicevo, - tra la collina e la montagna’. Piano piano mi mossi. Sapevo bene che un piacere dura poco.”

[...] é que Roma nivelou as campanhas e as colinas, e está no meio de um deserto¹⁶⁰ (PAVESE, 2001, p. 88).

Mesmo com as muitas lembranças de Turim, o romance de 47 é um dos que Pavese mais inseriu o espaço romano. O autor deixa transparecer a localização de bairros, ruas e locais que um morador de Roma reconheceria facilmente. Muito deste fato decorre em função do escritor piemontês ter tido algumas passagens pela capital do país. O vínculo Pavese-Roma se inicia na prisão do escritor, em junho de 1935, quando o mesmo é transferido do Carcere Nuove, em Turim, para Regina Coeli, em Roma, onde permaneceu por um pequeno período de tempo até ir para Brancaleone Calabro, no sul da Itália. A segunda passagem de Pavese pela capital italiana foi em 1943, quando o escritor foi transferido para a sede romana da Einaudi, já que a de Turim havia sido invadida, em novembro de 1942, e tornava-se inseguro trabalhar naquele lugar. Pavese retorna a Turim pouco tempo depois, após um bombardeamento em Roma, no ano de 1943. Já a terceira ida de Pavese a Roma foi em agosto de 1945, quando a editora se subdividiu em três sedes: Turim, Roma e Milão. Depois disso, apenas algumas viagens rápidas pela capital da região Lazio, entre elas uma em 1950, para receber o prêmio Strega com o livro *La bella estate*.

Assim, nesta obra, de acordo com Lorizio:

Il compagno, na parte ambientada em Roma, (capítulos XII – XXII) oferece referências bastante precisas no que diz respeito aos lugares onde se desenvolve a trama: não faltam indicações de nomes, as representações do contexto urbano,

¹⁶⁰ “[...] è che Roma ha spianato le campagne e le colline, e sta in mezzo a un deserto.”

as descrições climáticas ou paisagísticas. O cenário que prevalece é o da zona norte da Capital: Ponte Milvio, Rua Cassia, Rua Aurelia, Rua Salaria, a colina del Pincio, os bairros Trionfale e Flaminio, o Estádio Nazionale. Pavese mostra conhecer bem tais ambientes da cidade: evidentemente os tinha frequentado durante a estada na capital. Outras citações dizem respeito ao centro histórico: San Pietro, os bairros do Trastevere, Rua do Tritone, O teatro Argentina, as escadarias de Trinità dei Monti, Rua del Corso (com o “histórico” Hotel Plaza). No romance, é citada muitas vezes a praia de Ostia. Os Castelos Romani e Rocca di Papa são associados aos alegres banquetes (“se ria e se comia”) e as abundantes libações (“não mais que vinho”). Entre as cidades da província, é mencionada Sant’Oreste (cidadezinha ao norte de Roma). A Lungara é a rua mais recorrente no romance: ela é sinônimo de cárcere, já que dali surgem as prisões de Regina Coeli, nunca explicitamente mencionadas: uma omissão provavelmente devida às tristes recordações que o nome evocava¹⁶¹ (LORIZIO, 2012, p. 7).

É possível perceber que Pavese apresenta, em *Il compagno*, uma Roma nem sempre grandiosa, diferente daquela conhecida nos tempos do Império Romano, e a qual o fascismo tentou recuperar. Assim, na

¹⁶¹ “*Il compagno, nella parte ambientata a Roma (capitoli XII-XXII), offre dei riferimenti abbastanza precisi riguardo ai luoghi in cui si svolge la vicenda: non mancano le indicazioni toponomastiche, le rappresentazioni del contesto urbano, le descrizioni climatiche o paesaggistiche. Lo scenario prevalente è la zona nord della Capitale: Ponte Milvio, Via Cassia, Via Aurelia, Via Salaria, il colle del Pincio, i quartieri Trionfale e Flaminio, lo Stadio Nazionale. Pavese mostra di conoscere bene tali ambiti cittadini: evidentemente li aveva frequentati durante il soggiorno capitolino. Altre citazioni riguardano il centro storico: San Pietro, il rione di Trastevere, Via del Tritone, il teatro Argentina, la scalinata di Trinità dei Monti, Via del Corso (con lo “storico” Hotel Plaza). Nel romanzo è nominata più volte la spiaggia di Ostia. I Castelli Romani e Rocca di Papa sono associati agli allegri banchetti (“si rideva e si mangiava”) e alle abbondanti libagioni (“non hanno che vino”). Tra i comuni della provincia è menzionato Sant’Oreste (paese a nord di Roma). La Lungara è la via più ricorrente nel romanzo: essa è sinonimo di carcere, giacché vi sorgono le prigioni di Regina Coeli, mai esplicitamente menzionate: un’omissione dovuta probabilmente ai tristi ricordi che il nome evocava.”*

única passagem dedicada à magnitude da capital italiana, Pavese cita, durante um diálogo entre Pablo e Carletto, já na segunda parte do romance, o Palazzo Venezia, no qual Mussolini fazia os seus discursos:

Também em Roma trabalham, - me disse Carletto. – O empresário está no palazzo Venezia. Quem faz dinheiro ninguém sabe. Além das torres, das pontes, dos gabinetes. Não importa que coisa¹⁶² (PAVESE, 2001, p. 83).

No entanto, é importante ressaltar que as diferenças entre Turim e Roma vão além daquelas geográficas e do tipo de construção que Pavese descreve no romance. O autor piemontês difere as duas cidades também pelas diferentes ações que Pablo apresenta em cada um dos cenários escolhidos para a trama.

Assim, enquanto a pacata Turim representa os dias de ócio da personagem principal, cujo perfil pode ser considerado aquele de uma pessoa desiludida, a agitada Roma é caracterizada por um Pablo mais maduro e consciente não apenas de suas próprias ações, mas daquilo que acontece ao seu redor e que luta pelos seus ideais.

Muito desta desilusão do protagonista, vivida na capital do Piemonte, aparece também pelo fato de a personagem principal se sentir solitária, sem amigos, sobretudo, após o acidente de Amélio, e sem o verdadeiro amor de uma mulher, já que Linda, a figura feminina que aparece neste primeiro cenário, não passou de uma aventura que resultou em um momento de crise vivido por Pablo. Já o amadurecimento quase imediato em terras romanas aparece como uma

¹⁶² “-Anche a Roma lavorano,-mi disse Carletto. -L’impresario è a palazzo Venezia. Chi si fa i soldi non lo sa nessuno. Tiran su delle torri, dei ponti, dei cessi. Non importa che cosa.”

consequência obrigatória da aproximação do protagonista do romance com o grupo antifascista, amigo de Carletto, quando Pablo encontrará Gina, o perfeito oposto de Linda.

Assim, é importante refletir que, ao sugerir a mudança de ação de Pablo e sua consequente tomada de consciência, como será possível verificar no decorrer deste capítulo, Pavese se preocupa não apenas em trazer o protagonista para Roma, ou seja, para perto do centro do regime ditatorial, mas também em inserir, na segunda parte da narrativa, personagens que até então não tinham aparecido na história ou que tiveram pouco espaço para mostrar seu envolvimento na trama.

A prova desta mudança está na repetição da frase “estava cansado daquela vida”¹⁶³ (PAVESE, 2001), que é entoada por Pablo no decorrer dos vinte e dois capítulos do romance, a qual de fato não apresenta apenas uma marca estilística¹⁶⁴ de Pavese, mas também a tomada de consciência por parte do protagonista que não aparece como o herói da história, mas sim como a típica personagem pavesiana: “‘fugido de casa’, com pouca vontade de trabalhar, só e não empenhado”¹⁶⁵ (FIORETI, 2009, p. 22), assim como tantas outras personagens de Cesare Pavese, e que em Roma completou o processo de conscientização que é o pano de fundo para contar um dos mais sofridos períodos vividos pelos italianos.

¹⁶³ “*Ero stufo di quella vita.*”

¹⁶⁴ Pavese tem a característica de usar este tipo de marca estilística. Seus romances apresentam quase sempre frases repetidas no decorrer da narrativa. Estas são, em geral, ditas pelo protagonista da história.

¹⁶⁵ “‘*Scappato di casa*’” *con poca voglia di lavorare, solo e disimpegnato.*”

4.3 O processo de conscientização de Pablo

As escolhas das cidades de Turim e Roma para composição do cenário de *Il compagno* aparecem no texto não apenas pelos aspectos citados anteriormente, mas também como uma marcação não formal para distinguir o perfil do protagonista em cada uma das cidades.

Assim, na Turim do primeiro espaço narrativo, Pablo é um jovem boêmio, sem muitas aspirações e sem preocupações com a vida, que está sempre rodeado pelos amigos que saem para cantar e tocar e que divide o seu tempo entre “tavernas, estabelecimentos comerciais e violão”¹⁶⁶ (PAVESE, 2001, p. 7).

O violão, que o acompanha sempre, exceto no período em que está preso, nesta fase, é visto como símbolo maior do divertimento, do desinteresse e do descomprometimento, fato que fica claro quando o protagonista é indagado do motivo pelo qual não toca profissionalmente e responde deixando claro que não se trata de um trabalho:

-Por que não tocas em uma orquestra? (...)
Eu não tinha jamais pensado nisso. O meu violão estava bom nas *osterias* ao final da rua. Não era um trabalho¹⁶⁷ (PAVESE, 2001, p. 13)

Nesta primeira etapa, seu único amigo é Amelio, personagem que é apresentado de forma diversa da dele. Aqui, Amelio, mesmo tendo uma relação de amizade com o protagonista do romance, se diferencia porque mostra ter outros interesses que realmente vão muito além da

¹⁶⁶ “*Osterie, negozio e chitarra.*”

¹⁶⁷ “*Perché non suoni in un'orchestra? (...) Io non ci avevo mai pensato. La mia chitarra andava bene all'osteria, in fondo al corso. Non era un lavoro.*”

música e do violão, tais como a leitura dos jornais da região de Turim, através dos quais se mantém informado sobre as ações do regime fascista, fato que se pode comprovar no diálogo entre Amelio, Linda e Pablo, quando eles se encontram no quarto de Amélio, dias depois do acidente por ele sofrido.

Linda recolheu um jornal do chão e disse: - Lês todos os jornais?
 Depois me disse: Todos os jornais de Turim são seus.
 Eu a olhei sem dizer nada.
 - Ao invés disso Pablo é como eu: Não os lê, os jornais¹⁶⁸ (PAVESE, 2001, p. 18).

O acidente acima citado é o primeiro fato narrado na trama. Amélio andava de moto, a noite, na estrada de Avigliana, uma cidade da região do Piemonte, acompanhado de Linda, sua namorada. Neste episódio, o amigo de Pablo fica paralisado, enquanto Linda, não sofre um único arranhão.

A moto que, até então, podia ser vista como o objeto que representava a independência de Amelio e despertava o desejo de Pablo para tornar-se parecido com o amigo, passa a ser vista como algo perigoso e que o protagonista passa a rejeitar.

Fomos ver a moto que ainda estava no fosso, contra o guardirreio. Estava partida no guidom, voou a roda, por milagre não tinha incendiado. Sangue no chão não tinha, mas gasolina. Vieram então buscá-la com um guincho. Eu jamais gostei

¹⁶⁸ “Linda raccolse un giornale da terra e disse: - Leggi tutti i giornali? Poi disse a me: Tutti i giornali di Torino sono i suoi. Io la guardai senza dir nulla. - Invece Pablo è come me. Non li legge, i giornali.”

de motos, mas era como um violão quebrado¹⁶⁹
(PAVESE, 2001, p. 7).

Pablo, que nutre forte admiração por Amelio, no intuito de se tornar parecido com ele, depois do acidente, começa a trabalhar para o chefe do amigo, tinha o mesmo emprego e a mesma namorada que um dia pertencera a Amelio. O romance entre Pablo e Linda, que talvez seja a escolha que mais assusta na ideia da personagem principal em se tornar o novo Amelio, acontece logo nas primeiras páginas da obra e se estende até a metade da trama quando a vida do protagonista toma novos rumos. Este fato faz recordar, em certo aspecto, a história real de abandono que Pavese viveu quando Battistina Pizzardo o trocou por outro homem no momento em que mais precisava de sua companhia: na hora de sua saída do cárcere, como já relatado no primeiro capítulo desta dissertação.

Em seguida começamos a nos beijar, quando abaixaram a luz. Linda dançava muito junto, muito junto e procurava a minha boca. Sabia já de um tempo que deveria terminar, mas com Linda era tudo diferente. Não parecia uma coisa proibida. Estar junto dela e não tocá-la, não podia¹⁷⁰ (PAVESE, 2001, p. 20).

É assim que a figura de Amelio, tão admirada pelo protagonista, tem no decorrer do romance seu espaço diminuído pelo autor, a fim de

¹⁶⁹ “*Andammo a vedere la moto ch’era ancora nel fosso, contro um paracarro. S’era spaccata la forcella, saltata la ruota, per miracolo non s’era incendiata. Sangue per terra non ce n’era ma benzina. Vennero poi a prenderla com un carreto. Non mi sono mai piacute le moto, ma era come una chitarra fracassata.*”

¹⁷⁰ “*Poi cominciamo a darci baci, quando abbassavano la luce. Linda ballava stretta stretta e mi cercava lei la bocca. Lo sapevo da un pezzo che doveva finire così, ma con Linda era tutto diverso. Non sembrava una cosa proibita. Starle vicino e non toccarla, non potevo.*”

fazer com que Pablo tome o papel de destaque que, aparentemente, pertenceria ao amigo que, desde o início da trama, se mostrou bastante envolvido com as questões políticas.

É, neste sentido, que se em um primeiro momento, o que se tem é o ócio como característica dominante dos dias em Turim, já em Roma, o perfil do protagonista apresentará uma mudança, a qual será marcada pelo fato de Pablo se interrogar a todo o instante sobre as situações que acontecem ao seu redor.

Estava pouco no estabelecimento comercial naqueles dias. Saia sem companhia e andava até o Pó. Sentava sobre um eixo e olhava a gente e os barcos. Era um prazer estar sob o sol da manhã. Queria entender porque estivesse cansado e porque justo agora que me sentia como um cão, não gostasse mais de saber dos outros¹⁷¹ (PAVESE, 2001, p. 8).

É então, apenas na capital da península, onde as forças do poder, com as suas próprias leis e ditando as suas ordens, passam a perfilar a nova atmosfera, que o discurso e as atitudes ociosas de Pablo passarão a dar espaço para os seus questionamentos e para a busca de seus ideais. Será nesta fase que o violão parece ser trocado, aos poucos, pelos livros e pelos jornais de caráter antifascista marcando, talvez, uma parte da transformação do jovem boêmio para o homem mais consciente que passa a refletir sobre as questões que ocorrem em sua volta, fato comprovado quando Pablo pergunta a Carletto, em uma viagem de trem, ainda em seus primeiros dias em terras romanas o “por que não me deste

¹⁷¹ “*Stavo poco in negozio quei giorni. Uscivo senza compagnia e andavo a Po. Mi sedevo su un asse e guardavo la gente e le barche. Era un piacere stare al sole la mattina. Volevo capire perché fossi stufo e perché proprio adesso che mi sentivo come un cane, non volessi più saperne degli altri.*”

um jornal para ler? Gostaria de saber que coisa escrevem aqueles tais”¹⁷² (PAVESE, 2001, p. 90), referindo-se aos fascistas.

No entanto, pode-se dizer que o processo de conscientização vivido por Pablo ocorre já na sua decisão em ir para Roma; fato que acontece depois de um comportamento estranho de Linda e, mais tarde, do encontro com o ator cômico chamado Carletto, ambos na primeira metade do romance. Sobre o comportamento estranho de sua namorada, Pablo dizia que “tantas mentiras tínhamos contado um ao outro, tantas coisas tínhamos deixado em silêncio, que também desta vez eu disse: - Nada.”¹⁷³ (PAVESE, 2001, p. 68), que parecia ter realmente chegado ao fim o romance entre os dois.

O processo de conscientização de Pablo continua quando ele se aproxima de um grupo antifascista amigo do casal Carletto e Dorina formado por Luciano, Fabrizio, Giulianella e Gina. Este grupo vivencia o clima e o empenho político da capital da península que é considerada o ponto de ação principal do regime mussoliniano, situação que não era sentida com tanta intensidade em Turim.

No entanto, é importante lembrar que este processo de conscientização da personagem principal, que faz com que ela própria se perceba e veja, de outra forma, as pessoas e o que acontece à sua volta, tem a ver também com o relacionamento amoroso que assume com Gina. É, na verdade, um envolvimento que, com o tempo, assume características maternas, como dito anteriormente, as quais, de certa maneira, desagradam Pablo. Ainda assim, Gina aparece para Pablo como um norte e uma espécie de compensação para a infidelidade de

¹⁷² “*Perché non me l’hai data una stampa da leggere? Voglio sapere cosa scrivono quei tali.*”

¹⁷³ “*Tante bugie c’eravamo raccontate, tante cose avevamo taciuto, che anche stavolta dissi: - Niente.*”

Linda, ocorrida ainda em Turim, pois é a partir da sua presença que ele encontra um rumo para sua vida: inclinar-se para a ação clandestina antifascista.

É, portanto, nesta perspectiva, que se pode propor uma análise mais atenta do romance *Il compagno*, o qual assinala o período ditatorial fascista a partir do ponto de vista de um observador que não participou da ação propriamente dita. Nesta obra, o próprio título já é bastante significativo: quais as acepções que o vocábulo *compagno* pode ter em um momento cultural como aquele do final da década de 40? Observando o significado da palavra companheiro, traduzida da palavra italiana *compagno*, tem-se que a mesma se refere a “aquele que acompanha, camarada, colega ou uma forma amistosa de tratamento; amigo” (AURÉLIO, *on-line*). Mas, no cenário político, a palavra companheiro assume uma conotação muito forte. Segundo Sampaio, a palavra companheiro, adaptada do vocábulo camarada, cuja origem foi durante a Revolução Francesa,

aparece num momento revolucionário, popular, de pessoas que partilhavam de um ideário político, com um traço de reconhecimento, de identidade, se você partilha das mesmas ideias políticas, então você é um camarada (s/d, s/p).

Assim, a partir da definição acima, é possível pensar que o chamado intelectual pode ter a sua imagem relacionada à figura do chamado companheiro, podendo ter seus papéis ligados quando se verifica que determinado grupo de intelectuais compartilham uma mesma causa.

No entanto, a linha de pensamento de Sampaio para a definição da palavra *companheiro* não é a única. David Kertzer, por exemplo, fala do uso desta palavra associada ao Partido Comunista Italiano. Para ele,

provavelmente, o mais simples, embora poderoso, dispositivo ritual empregado pelos comunistas (...) tem sido o uso do termo *companheiro* (*compagno*). De fato, quanto mais ameaçada a solidariedade do Partido, mais insistente torna-se o uso do termo *companheiro*. Todos que discursam como membros do Partido são obrigados a começar seus discursos com “*care compagne e cari compagni*” (*companheiras e companheiros*), para assim estabelecer a solidariedade entre o discursante e a audiência (Kertzer, 2001, p. 21).

É possível observar então que são duas definições diferentes em conteúdo final, uma mais e outra menos abrangente, porém, com a mesma essência: a política para explicar o significado de uma mesma palavra.

Neste sentido, a partir do significado da palavra *compagno*, seja ele sem a conotação política, como na definição dada pelo dicionário eletrônico Aurélio, ou com este viés, como apresentam as definições de Sampaio e Kertzer, é possível remeter-se à obra pavesiana para interrogar-se se a palavra *compagno* poderia ser uma simples referência a todos os amigos de Pablo, o protagonista, ou somente a Amelio, seu principal amigo no início da trama, ou a Carletto, Luciano, Fabrizio, Giulianella e Gina, que viram a perseguição fascista mais de perto, da metade para o fim do texto. Por outro lado, é possível pensar que Pavese tenha pretendido fazer uma crítica ao Partido Fascista Italiano, já que as

regras impostas pelo mesmo apareciam, segundo o escritor piemontês, de maneira mais severa que a filosofia do Partido Comunista Italiano.

Se o motivo da escolha do título do romance pode deixar dúvidas, o mesmo já não se pode dizer quanto ao conteúdo que, ao seu tempo, apresenta diversos vocábulos fascistas nos diálogos que acontecem entre Pablo e seus amigos, no intuito de, mesmo depois do regime mussoliniano ter terminado, mostrar a verdadeira face da ditadura.

Assim, todas estas passagens que remetem ao regime fascista, exceto um pequeno diálogo entre Pablo e Linda, sobre Carletto, apresentam-se a partir do final do décimo capítulo do romance, quando se pode encontrar repetidamente as palavras *fascio*, fascismo ou fascista escritas de maneira explícita. A primeira vez que isto acontece é no diálogo entre Pablo e Milo, o mecânico, quando o protagonista pergunta “somente os fascistas comem?”¹⁷⁴ (PAVESE, 2001, p. 73) e quando o trabalhador responde que “é a cozinha que é fascista [...]. Não existe a necessidade de vestir a camisa”¹⁷⁵ (PAVESE, 2001, p. 73). Ainda é possível ver a ideia fascista quando existe a interrogação “podes trabalhar se não tens o documento?”¹⁷⁶ (PAVESE, 2001, p. 73). A presença do fascismo torna-se ainda mais evidente no livro quando, na conversa entre Pablo e Carletto, eles se interrogam “como tinham feito os fascistas?”¹⁷⁷ (PAVESE, 2001, p. 89).

Todas estas frases caracterizam o protagonista que, até então, vivia entre os negócios da família e a boêmia e não havia, ainda, passado pelo processo completo de conscientização da situação que

¹⁷⁴ “*Solo i fascisti mangiano?*”

¹⁷⁵ “*È la cucina che è fascista [...]. Non c'è bisogno di portare la camicia*”

¹⁷⁶ “*Puoi lavorare se non hai la carta?*”

¹⁷⁷ “*Com'era che avevano fatto i fascisti?*”

estava a sua volta. Um olhar mais detalhado, por parte de Pablo, sobre a situação fascista, ocorre mais adiante quando Linda conversa com ele sobre a prisão de Amelio. Para Linda, o antigo namorado “fazia o ‘vermelho’, o comunista, e caiu”¹⁷⁸ (PAVESE, 2001, p. 114) e, diante de uma frase de cunho fascista, pela primeira vez, Pablo respondeu de maneira veemente, com outra pergunta, sobre esta situação: “quem te disse que era com os ‘vermelhos’?”¹⁷⁹ (PAVESE, 2001, p. 114).

Entretanto, para além da transformação vivida pela personagem principal, outro ponto importante do romance são os livros pertencentes a Luciano, que chegam até Pablo, e resultam na conseqüente prisão¹⁸⁰ do protagonista em um domingo pela manhã, quando ele pensava em visitar Aurelia: “não tive tempo, infelizmente. Prenderam-me antes do dia nascer, tirando-me da cama”¹⁸¹ (PAVESE, 2001, p. 134).

Um dia coloquei as mãos sobre o pacote de livros. Não os tinha jogado no Tevere. Eram velhos e lambuzados. Os guardei por passatempo e disse a Gina: - Se alguém te pedir, isto é coisa do Biondo - Tinha livros escritos em francês e outras línguas. Os jogou da ponte no outro dia. Mas, aqueles escritos em italiano guardou para mim. Contavam como foi a guerra de 15 e a história do Fascio e a marcha sobre Roma. Participavam os soldados e todos os outros, agricultores, operários, metalúrgicos, grupos de ação. Os fascistas os tinham procurado e batido, matado os melhores e incendiado as casas do povo [...]. Todas as noites lia outro pedaço, com o coração acelerado quando um passo parava na porta, e entendia que um livro

¹⁷⁸ “*Faceva il rosso, il comunista, e c'è cascato.*”

¹⁷⁹ “*Chi ti disse che fosse coi rossi.*”

¹⁸⁰ Durante todo o romance Pablo aparece ao lado de sua guitarra, exceto, nos dias em que esteve preso.

¹⁸¹ “*Non ebbi il tempo, per fortuna. Mi arrestarono primi di giorno, pigliandomi a letto.*”

assim não podia jogar fora¹⁸² (PAVESE, 2001, p. 103).

Neste ponto, vale lembrar que a prisão de Pablo não ocorreu somente pelo fato de ter sido descoberto com os livros escritos em italiano, que contavam como tinha sido a guerra de 15, a história do *Fascio* e a marcha sobre Roma, os quais foram proibidos pelo governo de Mussolini, mas sim pela proximidade dele com o grupo de antifascistas formado pelo grupo de amigos de Carletto.

No entanto, Pablo logo saiu da prisão, devendo retornar junto de Gina para Turim. Aqui, é importante notar que o fato de ter sido preso não trouxe para Pablo nenhum crescimento, pois ele saiu do cárcere exatamente igual como entrou, a não ser pela imagem dele perante a sociedade, a qual, agora, era a de um verdadeiro antifascista.

Quando em Roma, foi preso, veio saber que também Amelio, “vermelho”, comunista, sofreu imediatamente o mesmo destino, o percurso foi concluído: Pablo se saiu como um verdadeiro homem antifascista e a imagem de Amelio completou o papel maiêutico¹⁸³ (GIGLIUCCI, 2001, p. 53).

¹⁸² “Un giorno misi le mani su pacco di libri. Non li avevo buttati nel Tevere. Erano vecchi e bisunti. Me li guardai per passatempo e dissi a Gina: - Se qualcuno ti chiede, quest’è roba del Biondo - Ce n’era di scritti in francesi e altre lingue. Li fece fuori l’indomani giù dal ponte. Ma quelli scritti in italiano me li tenni. Raccontavano come era andata la guerra del ‘15 e la storia del Fascio e la marcia su Roma. C’erano dentro i socialisti e tutti quanti, contadini, operai, metallurgici, squadre d’azione. I fascisti li avevano cercati e picchiati, ammazzato i più in gamba, e incendiate le case del popolo. (...) Tutte le sere ne leggevo un altro pezzo, col batticuore quando un passo si fermava sulla porta, e capivo che un libro così non potevo buttarlo via.”

¹⁸³ “Quando a Roma, arrestato, viene a sapere che anche Amelio, “rosso”, comunista, ha subito la stessa sorte, il percorso si è concluso: Pablo è venuto fuori vero uomo antifascista e l’immagine di Amelio ha compiuto il ruolo maieutico.”

Neste sentido, de acordo com as palavras de Gigliucci, pode-se verificar, de certa maneira, que o Amelio que Pavese minimizou no decorrer da trama, tem algumas de suas características descritas no agora Pablo consciente, como se o autor piemontês fizesse resurgir a figura de Amelio no jovem protagonista.

Assim, segundo Lorizio,

[...] a figura de Amelio – diretor oculto dos acontecimentos – catalisa os acontecimentos: a sua imobilidade corporal corresponde a uma inflexível firmeza interior; a maneira dos antigos sábios orientais – “iluminados” ou “despertados” – move os acontecimentos sem ser movido, age sem agir. A sua figura – fixa e saliente, e “convidado de pedra” – testemunha estoicamente a absoluta fidelidade à ideia comunista; ele consegue o triunfo mais alto na aparente queda da prisão: o fruto do seu sacrifício gera homens novos, dispostos também estes a abnegar em nome do mesmo ideal. Tal processo de maturação vem por mérito, não sem obstáculos e contradições. Inicialmente o silencioso aviso do enfermo Amelio a abandonar uma existência dolorosa, cai no vazio; prevalece em Pablo e na sua tomada de consciência uma demência feita de embriaguez, vagabundagem, locais noturnos, bailes, relações epidêmicas, traições. Turim é o centro referencial de tal vazio interior. Em Roma se completa a metamorfose que faz de Pablo “um companheiro” decidido, capaz de afrontar o cárcere e as torturas sem hesitação. Pavese retorna a muitos lugares comuns de Roma e Turim¹⁸⁴ (LORIZIO, 2012, p. 6).

¹⁸⁴ “*La figura di Amelio – regista occulto della vicenda – catalizza gli accadimenti: alla sua immobilità corporale corrisponde un’inflessibile fermezza interiore; a guisa degli antichi sapienti orientali – “illuminati” o “risvegliati” – muove gli avvenimenti senza esserne mosso, agisce senza agire. La sua figura – fissa e silente, da “convitato di pietra” – testimonia stoicamente l’assoluta fedeltà all’idea comunista; egli consegue il trionfo più alto nell’apparente disfatta della prigione: il seme del suo sacrificio genera uomini nuovi, disposti anch’essi all’abnegazione in nome dello stesso ideale. Tale processo di maturazione avviene*

Desta maneira, trazendo para o romance os fatos que aconteceram na península, é possível perceber que o escritor faz do seu ofício um elo entre a literatura e os problemas pelos quais a sociedade contemporânea passa ou passou, como tido anteriormente, participando de transformações culturais e propiciando momentos de reflexão. Tal relação entre ficção e realidade pode ser identificada pela linguagem, pelos tons e pelos temas escolhidos pelos autores e, segundo Teré e Gallegati, “portanto, a escritura dos romances deve se adequar aos problemas de quem lê, deve ser o reflexo na linguagem, nos tons, nos temas, da sociedade contemporânea”¹⁸⁵ (1992, p. 1158).

No entanto, nem todos os amigos de Pavese pensavam que os escritores deveriam apresentar esse papel social. Tullio Pinelli, o roteirista que fazia parte do grupo jovem *Strabarriera*, ao lado do autor de Santo Stefano Belbo, por exemplo, acreditava que falar sobre o fascismo e sobre a resistência não era o papel de um escritor. Para ele “o trabalho de um escritor é descobrir corajosamente um mundo literário, sem se preocupar por nada com os companheiros e com os seus problemas linguísticos e sociais”¹⁸⁶ (*apud* MONDO 2008, p. 147).

No entanto, este não era o perfil de Pavese. A partir da leitura do seu diário íntimo, nota-se que o autor ofereceu um caminho de reflexão a partir da realidade retratada e escrita entre as linhas de seus poemas e

per gradi, non senza inciampi e contraddizioni. Inizialmente il tacito monito dell'infermo Amelio ad abbandonare un'esistenza anodina, cade nel vuoto; prevale in Pablo e nella sua cerchia di conoscenti una ebetudine fatta di sbronze, vagabondaggi, locali notturni, balli, relazioni epidermiche, tradimenti. Torino è il centro focale di siffatto vuoto interiore. A Roma si compie la metamorfosi che fa di Pablo "un compagno" risoluto, capace di affrontare il carcere e le torture senza tentennamenti. Pavese rovescia molti luoghi comuni su Roma e Torino.”

¹⁸⁵ “Dunque pure la scrittura dei romanzi deve adeguarsi ai problemi di chi legge, deve essere il riflesso nel linguaggio, nei toni, nei temi, della società contemporanea.”^{185”}

¹⁸⁶ “Il compito di uno scrittore è scoprire coraggiosamente un mondo letterario, senza preoccuparsi per niente dei compagni e dei loro problemi linguistici e sociale.”

romances, sendo esta e, apenas esta, para ele, a sua parte política para o crescimento do que ele próprio chama de povo.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um pouco mais sobre Cesare Pavese e o seu jeito de escrever a Itália

Ao iniciar a escrita da dissertação *Revivendo o período fascista*: o significado das escolhas de Cesare Pavese em *Il compagno*, não era possível imaginar os diferentes caminhos que poderiam ser tomados para identificar e analisar os posicionamentos de Pavese enquanto cidadão, escritor e intelectual, frente ao regime ditatorial fascista, um dos episódios vividos na península.

Assim, o trabalho de dissertação não se restringiria apenas à análise de uma obra pavesiana, mas sim ao estudo de uma história que se iniciou em 1908, ano do nascimento de Cesare Pavese, para que fosse possível perceber o amadurecimento do perfil intelectual do autor que, provavelmente, apareceria na escrita da obra escolhida como objeto de estudo.

Desta maneira, a divisão do desenvolvimento do trabalho em três capítulos bastante distintos entre si, deixou clara a linha de estudo em cada uma das partes: a análise da vida pessoal e pública no primeiro capítulo, a sociedade do período fascista e ação dos intelectuais no segundo capítulo e o papel do escritor como agente social na escrita de uma obra que retrata o período fascista após o seu término no terceiro capítulo.

Assim, no primeiro capítulo, a história de vida de Cesare Pavese, fez ver que a solidão e a angústia que ele carregou até o final dos seus dias começaram ainda criança e foram insuperáveis, apesar de alguns momentos de felicidade por ele mencionados. Foi uma vida de altos e baixos na qual o êxito com algumas obras literárias confrontavam-se

com as duradouras desilusões amorosas, as quais influenciavam no seu trabalho como escritor. Além disso, foi uma trajetória, na opinião de alguns críticos, como colocado ao longo do desenvolvimento, com muitas contradições, sendo, a maior delas, o fato de ter se filiado ao Partido Comunista Italiano e ao Partido Fascista Italiano.

Analisando esta questão, com base nas inúmeras declarações dadas pelo escritor piemontês, tem-se a impressão de que as suas escolhas partidárias realmente não eram relacionadas ao fato de se identificar com a ideologia por elas pregadas, mas sim para garantir que o seu trabalho como escritor ou como funcionário público pudesse estar assegurado. No entanto, com base nestas mesmas declarações, é possível dizer que o escritor se identificava mais com o Partido Comunista Italiano, pelo fato deste ter dado à classe dos escritores a liberdade de trabalhar. Vale pensar, no entanto, até que ponto a filiação nos grupos clandestinos e nos partidos políticos teve a sugestão de Maria Pavese, pois, segundo Olivia Trioschi, como comentado no decorrer da dissertação, teria sido ela quem aconselhou o irmão a se filiar ao Partido Fascista Italiano, fato que o autor mostrou total arrependimento.

Toda esta questão se tornou mais fácil de entender quando, no segundo capítulo, foi retratada a sociedade italiana da Era Mussolini. Foram mais de 20 anos sob o controle do ditador, sendo que, nos primeiros anos, o então movimento revolucionário, não parecia ser tão ruim para quem acabara de sair da Segunda Guerra Mundial, que havia deixado o país completamente destruído. No entanto, depois de 25 de janeiro de 1925, o que era somente um movimento, passou a ser uma

severa ditadura, quando a população italiana passou a viver, entre outras coisas, o sentimento de medo e de apreensão.

Este mesmo capítulo seguiu com a análise do chamado intelectual e dos papéis que eles assumem na sociedade, inclusive, naquela fascista. Nesta parte, verificou-se a tendência que a crítica tem em definir os intelectuais por grupos, de acordo com algumas características, que tornam as pessoas, que deles fazem parte, semelhantes. Entre estes grupos, estavam os das atividades de criação e de prática de mediação de Francis Wolff, os tradicionais e os orgânicos de Antonio Gramsci, os ideólogos e os expertos ou os revolucionários e puros de Norberto Bobbio, os quais se confrontam com a ideia individual de valores que os intelectuais devem apresentar, pensamento assinado por Francis Wolff e Maurice Blanchot. O capítulo que tinha como um dos objetivos traçar o perfil intelectual de Cesare Pavese apresentou também o resultado das junções dos termos intelectual e político por Norberto Bobbio e intelectual e escritor segundo Bobbio, Matteuccio e Pasquino, além de falar sobre o chamado “silêncio dos intelectuais”, provável resultado do abandono das utopias ou mesmo da mudança do espaço público onde este grupo de pessoas age, e de como esta situação pode ser revertida.

No entanto, inserir o autor piemontês em um ou outro grupo de intelectuais nem sempre foi fácil, pois, por diversas vezes, as definições dadas pelos teóricos se confundiam e chegavam a ser antagônicas, o que não permitia incluí-lo nas categorias pré-estabelecidas por eles, sendo o mais fácil, apenas, analisá-lo pelos ideais que carregava consigo.

Ainda assim, parece aceitável que Pavese seja considerado um intelectual que faz parte do grupo das atividades de criação, onde Wolff incluiu os campos das artes, letras e ciências. Por outro lado, classificá-

lo segundo a visão de Gramsci e de Bobbio não é impossível, mas não assumiria a característica completa que estes dois críticos idealizaram para os seus grupos, pois Pavese, apesar de apresentar as características ideológicas necessárias, nunca foi parte integrante do clérigo e nem mesmo militar para ser considerado um intelectual tradicional e nunca foi um militante antifascista que realmente quisesse se mostrar contra o poder para ser considerado do tipo puro.

Mas é desta maneira, com as características que o inserem total ou parcialmente em grupos de intelectuais, que se vê o resultado da junção entre os termos intelectual e escritor em seus trabalhos. Sim, pode-se dizer que Cesare Pavese assume a característica de escritor engajado quando se pensa no engajar apenas no domínio que é seu, citado por Wolff, ou no papel de operador cultural, de Vincenzo Binetti ou ainda pelo fato de oportunizar, a partir de suas obras, momentos de reflexão das situações pela qual a Itália passava, como citado por Patricia Peterle.

Foi, com o perfil intelectual de Cesare Pavese mais ou menos traçado, que se iniciou o terceiro capítulo do desenvolvimento, no qual o romance *Il compagno*, escrito em 1947, revelaria as escolhas do autor italiano para compor uma obra que retratava o período fascista recém terminado na península. Para tal, era necessário observar se Pavese mantinha o mesmo tipo de escrita em todas as suas obras ou, pelo menos, naquelas escritas mais ou menos no mesmo período.

Para tal comparação foram escolhidas, apesar de não serem o *corpus* deste trabalho, as obras *Il carcere*, de 1948 e *La luna e i falò*, de 1950. Depois desta primeira análise, foi possível perceber que *Il compagno*, o romance menos apreciado pela crítica, mas, ao mesmo

tempo, aquele cujo rótulo foi de mais “politicamente engajado”, segue o mesmo tipo de composição que Pavese utilizou nas outras duas situações. O autor italiano lança, na ficção, a situação histórica depois que ela já foi vivida pela sociedade italiana, escolhe como cenário o lugar real ou muito próximo de onde as ações aconteceram e joga, como pano de fundo, o amadurecimento da personagem principal, a partir da reflexão dos fatos que ocorrem durante a trama.

Foi assim que, no romance de 1947, escolheu os cenários autobiográficos de Turim e Roma, sobretudo, o da capital italiana, pois era lá o centro de ação do já finalizado regime ditatorial fascista de Benito Mussolini e que explorou os temas da censura, das perseguições e das prisões que traziam pânico aos italianos, para mostrar o processo de conscientização do jovem torinense Pablo que, no início do romance, foi apresentado por Pavese como uma pessoa sem ambição, sem rumo, boêmia e que tinha como o símbolo maior de divertimento tocar o seu violão.

Deve-se ressaltar ainda que alguns pontos de contato entre a vida de Cesare Pavese e as tramas que são contadas em suas obras são facilmente identificados, fato que não tornam seus romances e poemas em um amontoado autobiográfico, mas que chamam a atenção daqueles que se propõem a analisar os seus escritos.

Para finalizar, é importante dizer que pelo o que foi registrado durante o desenvolvimento deste trabalho, Pavese, ao seu modo, contribuiu para a tomada de consciência da população da península utilizando apenas o seu trabalho como escritor e que, até o final de sua vida, mesmo com todos os problemas particulares que o atormentavam, seguiu firme neste único propósito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

De Cesare Pavese

PAVESE, Cesare. **A lua e as fogueiras**. Liliana Laganá (Trad.) São Paulo: Berlandis & Vertecchia, 2003.

_____. **Entre mujeres solas**. Esther Benítez (Trad.). Barcelona: Debolsillo, 2010.

_____. **Il carcere**. Torino: Einaudi Tascabili, 1990.

_____. **Il compagno**. Torino: Einaudi Tascabili, 2001.

_____. **Il compagno**. Milano: Oscar Mondadori, 1972.

_____. **Il mestiere di vivere**. Torino: Einaudi, 2006.

_____. In giro per l'America. **L'unità**, Torino, 3 ago. 1947.

_____. **La letteratura americana e altri saggi**. Torino: Einaudi, 2010.

_____. **La literatura norteamericana y otros ensayos**. Fiori, Elcio (Trad.). Barcelona: Debolsillo, 2010.

_____. **Mulheres sós**. Julia Marchetti Polinesio (Trad.). São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

_____. **Officina Einaudi**: Lettere editoriali 1940 - 1950. Silvia Savioli (Org.). Torino: Einaudi, 2008.

_____. Ritorno all'uomo. **L'Unità**, Torino, 20 maio 1945.

_____. **Trabalhar cansa**. Mauricio Santana Dias (Trad. e introd.). São Paulo: Cosac Naify, 2009. Coleção Ás de colete, nº 19.

_____. **Tutti i racconti**. Mariarosa Masoero (Org.). Torino: Einaudi, 2002.

_____. **Tutti i romanzi**. Marziano Giuglielminetti (Org.). Torino: Einaudi, 2000.

_____. Una giornata di azzurro carico. **La Repubblica**, Roma, 27 jan. 2008, p. 38 - 39.

Demais referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Vinícius Nikastro Honesko (Trad.). Chapecó: Argos, 2009.

AMED, Fernando J. Desvaneios de um intelectual solitário. **Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP**, São Paulo, nº 12, 1º semestre de 2004.

ASOR ROSA, Alberto. L'influenza della resistenza nella letteratura italiana contemporanea. In: BIANCHINI, Andrea; LOLLI, Francesca (Org.). **Letteratura e resistenza**. Bologna: Cooperativa Libraia Universitaria Editrice, 1997.

ASOR ROSA, Alberto. **Scrittori e popolo**: il populismo nella letteratura italiana contemporanea. Torino: Einaudi, 1988.

AUGUSTONI, Prisca. L'incontro mancato: note sulla poesia di Cesare Pavese. **Mosaico italiano**, Rio de Janeiro, nº 62, ano VII, fev. 2009, p. 8 - 9.

BARBELLA, Olivia. **I ricercati di solaria**. (s/d).

BERTONHA, João Fábio. A questão da "Internacional Fascista" no mundo das relações internacionais: a extrema direita entre solidariedade ideológica e rivalidade nacionalista. **Revista Brasileira de Política Internacional**, Brasília, vº 43, nº 1, jan. / jun. 2000.

BIRMAN, Joel. O mal-estar na modernidade e a psicanálise: a psicanálise à prova do social. **Phisys: Revista Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, nº 15, 2005, p. 203 - 224.

BONCINELLI, Edoardo. **II neorealismo**: cinema & letteratura. Documento eletrônico. Disponível em

<http://doc.studenti.it/download/neorealismo-cinema-letteratura_1.html>. Acesso em 22 mar. 2012.

BRETAS, Isabella de Farias. **O papel dos intelectuais ao longo da história.** (s/d).

BINETTI, Vincenzo. **Cesare Pavese: una vita imperfetta.** La crisi dell'intellettuale del dopoguerra. Ravenna: Longo Editore Ravenna, 1998.

BLANCHOT, Maurice. **Los intelectuales em cuestión** – esbozo de una reflexión. Madrid: Editorial Tecnoa, 2003.

BOATTI, Giorgio. **Preferirei di no:** le storie dei dodoci professori che si opposero a Mussolini. Torino: Einaudi, 2010.

BOBBIO, Norberto. **Os intelectuais e o poder.** São Paulo: Editora UNESP, 1997.

BONFIGLIO, Anna Maria. **La donna e la morte in Pavese.** Documento eletrônico. Disponível em: http://www.stilos.it/bonfiglio_anna_maria_la_donna_e_la_morte_in_paves.html. Acesso em 12 dez. 2011.

BRUZZESI, Lanfranco. **Cesare Pavese.** Documento eletrônico. Disponível em <http://www.psicolinea.it/p_p/cesare_pavese.htm>. Acesso em 12 dez. 2011.

CALABRÒ, Chiara. **Il neorealismo.** Milano, 2003 / 2004. 35 p. Istituto di Istruzione Superiore, Liceo Scientifico Bertrand Russell.

CALVINO, Italo. **Il sentiero dei nidi di ragno.** Mondadori, 2006.

CANCIAN, Renato. **Pensadores e classes sociais.** UOL educação. Documento eletrônico. Disponível em <<http://educacao.uol.com.br/sociologia/intelectuais-2-pensadores-e-classes-sociais.jhtm>>. Acesso em 27 fev. 2012.

CANETTA, Massimo. **Cesare Pavese: Nel mondo così visse la solitudine.** Saggio di Massimo Canetta (3ª parte), 2003. Documento eletrônico. Disponível em

<<http://www.dadamag.it/default.asp?scheda=249>>. Acesso em 25 abr. 2010.

CANNETO, Salvatore. **Vittorini, Pavese, Fenoglio**: guida alla lettura. Milano: Alpha Test, 2007.

CAVALIERE, Sandra. **Gli scritti giovanili di Cesare Pavese**. Bologna, 2007. 174 p. Tese (Doutorado em Italianística) - Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli studi di Bologna.

CENTRO Studi Cesare Pavese. Documento eletrônico. Disponível em <<http://www.centrostudipavese.it>>. Acesso em 21 out. 2009.

CESARE Pavese e i luoghi della sua ispirazione. Documento eletrônico. Disponível em <<<http://www.santostefanobelbo.it/portale/cesare-pavese/luoghi-ispirazione-cesare-pavese>>>. Acesso em 21 abr. 2011.

CHABOT, Federico. **L'Italia contemporanea (1918 – 1948)**. Torino: Einaudi, 2002.

CHAUÍ, Marilena. Intelectual engajado: uma figura em extinção. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O silêncio dos intelectuais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CHIACCHIARARELLI, Marialaura. Il mio posto nel mondo: Torino, le langhe e la campagna di Cesare Pavese. **TriceVersa**, Assis, vº 3, nº1, maio / out. 2009.

CONCOLINO, Christopher. Pavese, Steinbeck e il paesaggio. **Mosaico italiano**, Rio de Janeiro, nº 62, ano VII, fev. 2009, p. 3 - 5.

CRAICI, Laura. **Letteratura Italiana**: il novecento. Milano: Avallardi, 2010.

DE CAPRIO, Vincenzo; GIOVANARDI, Stefano. **I testi della letteratura italiana**: Il novecento. Milano: Einaudi Scuola, 1994.

DURKHEIM, Èmile. **O suicídio**: estudo sociológico. Luz Cary, Margarida Garrido, Vasconcelos Esteves (Trads.). Lisboa: Editorial Presença, 3ª ed., 1982.

EDITORA Einaudi. Documento eletrônico. Disponível em <<http://www.einaudi.it>>. Acesso em 31 out. 2009.

ESPOSITO, Vittoriano. **Poetica e poesia di Cesare Pavese**. Foggia: Bastogi, 2001.

FABIANO, Anna Maria. **Il carcere**. 2001. Documento eletrônico. Disponível em < http://www.italialibri.net/opere/carcere.html#Top_of_Page>. Acesso em 20 dez. 2011.

FALCETTO, Bruno. Neorealismo e scrittura documentaria. In: BIANCHINI, Andrea; LOLLI, Francesca (Org.). **Letteratura e resistenza**. Bologna: Editora CLUEB, 1997.

FASANO, Pino. **Il mito americano di Cesare Pavese**. Documento eletrônico. Disponível em <http://findarticles.com/p/articles/mi_hb1432/is_2-3_85/ai_n31847460/>. Acesso em 30 maio 2011.

FERREIRA, Adegmar José. Reflexão sobre o papel dos intelectuais na organização da cultura. **Educativa**, Goiânia, vº 12, nº 2, jul. / dez. 2009, p. 309 - 322.

FIEDLER, Leslie. **Vacanze romane**. Samuele F. S. Pardini (Org.). Roma: Donzelli editore, 2004.

FIORETTI, Daniele. Pavese e l'engagement postbellico: dai Dialoghi col compagno a La casa in collina. **Mosaico italiano**, Rio de Janeiro, nº 62, ano VII, fev. 2009, p. 19 - 23.

FONDAZIONE Italiani. Documento eletrônico. Disponível em <<http://www.fondazioneitaliani.it>>. Acesso em 22 maio 2011.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Roberto Machado (Trad. e Org.). Rio de Janeiro: Edições Graal, 18ª ed., 2003.

GALAVERNI, Roberto. Prima che il gallo canti: la guerra di liberazione. In: BIANCHINI, Andrea; LOLLI, Francesca (Org.). **Letteratura e resistenza**. CLUEB, 1997.

GERNETTI, Giorgina Busca . Itinerario verso il 27 agosto 1950: Cesare Pavese nel centenario della nascita. **Annali del Centro Pannunzio**, Torino, ano XXXIX, 2009, p. 282-297. Documento eletrônico disponível em

<http://www.literary.it/dati/literary/busca_gernetti/itinerario_verso_il_27_agosto_19.html>. Acesso em 22 maio 2011.

GIGLIUCCI, Roberto. **Cesare Pavese**. Milano: Bruno Mondadori, 2001.

GINZBURG, Natalia. **È difficile parlare di sé**. Cesare Garboli e Lisa Ginzburg (Orgs.). Torino: Einaudi, 1999.

_____. Retrato de um amigo. Maria Betânia Amoroso (Trad.). **Ficções**, Rio de Janeiro, n° 5, jun. 2000.

GIOVANARDI, Stefano . La luna e i falò di Cesare Pavese . In: **Letteratura italiana Einaudi**. ASOR ROSA, Alberto (Org.). Einaudi: Torino, 1996.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e organização da cultura**. Carlos Nelson Coutinho (Trad.). Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1982.

GUIDUCCI, Armanda. **Il mito Pavese**. Firenze: Vallecchi, 1967.

IMBERTY, Claude. I mari del Sud et Il signor Pietro: lectures parallèles de deux textes de Pavese. **Chroniques italiennes**, Paris, n° 73 / 74, fev. / mar. 2004, p. 111 - 130.

KERTZER, David Rituais políticos e a transformação do partido comunista italiano. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 7, n° 15, p. 15 - 36, jul. 2001.

LAJOLO, Davide. **Il "vizio assurdo"**. Storia di Cesare Pavese. Milano: Il Saggiatore, 1960.

_____. **Pavese e Fenoglio**. Firenze: Vallecchi editore, 1970.

LORIZIO, Franco. Pavese a Roma. **Le colline di Pavese**, Santo Stefano Belbo, Anno 35, n° 133, 2012, p. 4 - 8.

LUZI, Mario. **L'enciclopedia della letteratura**. Novara: De Agostini, 2001.

MALDONADO, Tomás. **Che cos'è un intellettuale?** Avventure e disavventure di un ruolo. Milano: Feltrinelli, 1995.

MANACORDA, Giuliano. **Storia della letteratura italiana contemporanea (1900 - 1940)**. Roma: Editori Riuniti, 1999.

MATUCCI, Andrea. **Dalla Resistenza agli anni del Centro-Sinistra: i fili del romanzo**. Documento eletrônico. Disponível em <<http://www.liceosansepulcro.it/Convegno_Fanfani/Matucci.htm>>. Acesso em 31 abr. 2011.

MONDO, Lorenzo. **Quell'antigo ragazzo: vita di Cesare Pavese**. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 2008.

MUSSI, Daniela Xavier Haj. **Política e literatura nos cadernos do cárcere de Antonio Gramsci**. Campinas, 2011. 155 p. Dissertação (Mestrado em Ciência política) - Programa de Pós-graduação em Ciência política.

MUSSOLINI, Benito. **Nascita del fascismo**. Editora Digital Franco Savarino, 2010. Documento eletrônico. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/82128391/Mussolini-Benito-Nascita-Del-Fascismo-1919>>. Acesso em 23 fev. 2012.

MUSSOLINI escapa de três atentados. **Arquivo Estado**. São Paulo, 2001. Documento eletrônico. Disponível em <<http://blogs.estadao.com.br/arquivo/2011/04/07/mussolini-escapa-de-tres-atentados/>>. Acesso em 25 fev. 2012.

NEVES, Rita Ciotta. Pavese: mito e história. **Revista Línguas e culturas**, (s/d), p. 135 - 138.

NOVAES, Adauto. Intelectuais em tempo de incerteza. In: _____ (Org.). **O silêncio dos intelectuais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PAYNE, Stanley G. **Il fascismo**: origini, storia e declínio delle dittature che si sono imposte tra le due guerre. Monica Tamburi (Trad.). Roma: Newton Compton editori, 2010.

PETERLE, PATRICIA. A experiência bélica e imaginário literário em Elio Vittorini. In: Alai Gracia Diniz (Org.). **Imaginários Bélicos - NELOOL - IV Simpósio Roa Bastos de Literatura**. Florianópolis: NELOOL, 2010.

_____. A experiência italiana de Cesare Pavese: questões de tradução literária e literatura comparada. **Graphos**, João Pessoa, vº 11, nº 2, dez. 2009.

_____. América de Pavese e Vittorini: confluências entre a tradução literária e a literatura comparada. **Cadernos de tradução**, Florianópolis, vº 1, nº 23, 2009.

_____. Il ruolo dell'intellettuale negli scritti di Silone e Vittorini. In: **Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia**, Volume XLIV, nuova serie XXX. Università degli Studi di Perugia, 2006 / 2007.

_____. Literatura e poder na Itália fascista: as experiências de ressemantização de Ignazio Silone e Elio Vittorini. **TriceVersa**, Assis, maio / out. 2009, vº 3, nº 1, p. 133 - 143.

_____. Ofício de Escrever. **Diário Catarinense**, Florianópolis, 15 ago. 2009. Caderno Cultura.

_____. Riflessioni su il compagno. **Mosaico italiano**, Rio de Janeiro, nº 62, ano VII, fev. 2009, p. 14 - 18.

PETRONIO, Giuseppe. **Racconto del novecento letterario in Italia (1890 - 1940)**. Milano: Oscar Mondadori, 2000 a.

_____. **Racconto del novecento letterario in Italia (1940 - 1990)**. Milano: Oscar Mondadori, 2000 b.

PFEIFFER, Rudolf. **Os sofistas, seus contemporâneos e alunos nos séculos V e VI**. (s/d).

PIERANGELI, Fabio. **Pavese a teatro**. Roma: Nuova Cultura, 2008.

PIGHETTI, Anna. **Cesare Pavese**. 2008. Documento eletrônico. Disponível em <<http://www.tellusfolio.it/index.php?prec=&cmd=v&id=5192>>. Acesso em 1 mar. 2012.

PINTOR, Giaime; D'Amico, Filomena. **C'era la guerra**: epistolário 1940 – 1943. Torino: Einaudi, 2000.

REZENDE, Jorge. Movimento Científico e ascensão do fascismo. Origem e desenvolvimento do Movimento Científico no século XX. **O militante**, Lisboa, jan. / fev. 2006, n° 280.

RODRIGUES, Marta M. Assumpção. Suicídio e sociedade: um estudo comparativo de Durkheim e Marx. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, São Paulo, v° 12, n° 4, 2009, p. 698 - 713.

ROMANELLI, Giovanna. **Omaggio a Cesare Pavese**. Roma: Aracne, 2008.

_____. La parola nuova nella ricerca letteraria di Cesare Pavese. **Chroniques italiennes**, Paris, 2002, p. 89 - 102.

ROUANET, Sergio Paulo. A crise dos universais. In: NOVAES, Aduino (Org.). **O silêncio dos intelectuais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SAID, Edward. **Representações do intelectual**: as palestras de Reith de 1993. Lisboa: Edições Colibri, 2000.

_____. O papel público de escritores e intelectuais. In: NOVAES, Aduino. (Org.). **Combates e utopias** – os intelectuais num mundo em crise. Rio de Janeiro: Record, 2004.

SAMBUGAR, Carmelo; *et al.* **Percorsi modulari di letteratura e di lavoro**. Firenze: La Nuova Italia, 1997.

SAMBUGAR; ERMINI. **Antologia italiana per il bienio**. Firenze: La Nuova Italia, 1990.

SAMPAIO, Maria Cristina Hennes. **Semântica enunciativa-discursiva na perspectiva Bakhtiniana**. São Paulo.

SARTRE, Jean-Paul. **Em defesa dos intelectuais**. São Paulo: Ática, 1994.

SCHILLING, Voltaire. **História por Voltaire Schilling**. Documento eletrônico. Disponível em <<http://educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/intelectuais2.htm>>. Acesso em 26 jul. 2010.

SIENA, Fabio Antonio. Gli intellettuali italiani nel regime fascista. **Notizia alternativa**. Documento eletrônico. Disponível em <<http://notizialternativa.com/2011/06/29/gli-intellettuali-italiani-nel-regime-fascista/>>. Acesso em 1 mar. 2012.

SILVA, Ana Paula Barcelos Ribeiro da. (Des)qualificação, exclusão, diálogos intelectuais, reconhecimento e legitimidade: Reflexões sobre a latinoamericanidade em Gilberto Freyre. **Revista Ágora**, Vitória, nº 9, 2009, p.1 - 22.

SILVA, Thaísa Vilhena. Considerações sobre o suicídio em tempos pós-moderno. In: _____. **Admirável mundo novo**: Os impactos das modernidades e a questão do suicídio. Pouso Alegre, 7 p. Trabalho de conclusão de curso - Universidade do Vale do Sapucaí.

TELLINI, Gino. **Il romanzo italiano dell'ottocento e novecento**. Milano: Bruno Mondadori, 1998.

TORSELLI, Vilma. **Strapaese**. 2007. Documento eletrônico. Disponível em <<http://www.artonweb.it/artemoderna/artedueguerre/articolo3.htm>>. Acesso em 23 maio 2011.

TRENTO, Angelo. **Fascismo italiano**. São Paulo: Ática, 1986.

TRERÉ, Sante; GALLEGATI, Graziella. **Nuovi itinerari nella comunicazione letteraria**. Firenze: Editore Bulgarini, 13ª ed., 1992.

TRIOSCHI, Olivia. **Cesare Pavese e la ricerca della realtà simbolica**. Documento eletrônico. Disponível em

<<http://www.club.it/autori/grandi/cesare.pavese/articolo.html>>. Acesso em 12 dez. 2011.

VICENTINI, Marzia terenzi. **Neorrealismo italiano**. Curitiba: Segesta Editora, 2010.

WOLFF, Francis. Dilema dos intelectuais. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O silêncio dos intelectuais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ZANCAN, Marina. Il Politecnico e il PCI tra resistenza e dopoguerra. **Il Ponte**, Firenze, ano XXIX, n° 7 / 8, jul. / ago. 1973, p. 994 - 1010.

ANEXOS

Anexo 1- Cesare Pavese nel ricordo della sorella Maria: dieci domande a Maria Pavese.

Anexo 2-Tradução Cesare Pavese nel ricordo della sorella Maria: dieci domande a Maria Pavese.

Anexo 3-Reprodução do bilhete deixado por Cesare Pavese na capa do livro *Dialogo con Leucò* na ocasião de seu suicídio.

Anexo 1

A entrevista de Maria Pavese, concedida a Vittoriano Esposito, para a revista *Oggi e Domani* de 1978, tem por objetivo esclarecer pontos importantes da vida de Cesare Pavese. Maria conta com detalhes aspectos da infância, da juventude e da idade adulta de Pavese. Fala ao entrevistador sobre as escolhas pelos grupos *Strabarriera* e *Giustizia e Libertá* e também sobre as filiações no Partido Fascista e no Partido Comunista. Maria Pavese esclarece ainda o fato do suicídio cometido pelo irmão em 1950.

Cesare Pavese nel ricordo della sorella Maria:
dieci domande a Maria Pavese

D. Ricorda qualche particolare significativo della prima infanzia di Suo fratello? Oltre alla morte di vostro padre, ci fu qualche altro avvenimento triste o doloroso fuori del comune?

R. Oltre alla morte di nostro padre, non ci furono altri avvenimenti di rilievo; in generale ricordo soltanto il carattere molto scontroso di Cesare e la sua testardaggine nell'obbedire, specialmente alla madre.

D. Alcuni biografi hanno insistito sui difficili rapporti di Suo fratello con la mamma. Che cosa c'è di vero in tutto questo?

R. I rapporti con la mamma erano un po' difficili solo perché lei esigeva obbedienza assoluta e lui invece, come ho già detto, si incaponiva nel disobbedire.

D. Lei crede di aver esercitato personalmente qualche influenza sulla formazione del carattere di Suo fratello? Si confidava con Lei? Le chiedeva consigli sulle sue faccende private?

R. Mio fratello mi voleva bene come sorella, ma non aveva confidenza con noi e non chiedeva mai consigli; a mala pena qualche volta li accettava da me perché glieli davo con molta discrezione, con pazienza e tatto.

D. Si è tanto parlato e sparato della presenza grigia delle donne nella vita di Suo fratello; si è detto perfino che egli le odiasse a causa di una sua presunta debolezza fisiologica. Io credo che si sia esagerato, anche sulla scorta di qualche pagina del Diario; ma Lei che cosa può dirmi al riguardo?

R. La palese rivolta di mio fratello verso le donne penso fosse dovuta al tradimento della donna dalla voce rauca; non si tratta dunque di una debolezza fisiologica, ma forse di blocco psicologico, data la sua natura sensibilissima e nervosa.

D. I contatti con il gruppo giovanile di “Strabarriera” e poi col movimento clandestino di “Giustizia e Libertà” sono stati oggetto di controverse interpretazioni: chi dice che Suo fratello non avesse alcun interesse politico, chi dice invece che partecipasse attivamente ai problemi della società, sia pure sul piano dell’impegno intellettuale. Che cosa ne pensava, in privato, della politica? Ricorda qualche suo giudizio su fatti e figure della storia di quegli anni?

R. Che io sappia, in quel tempo non si interessava assolutamente di politica, ma era decisamente antifascista.

D. L’iscrizione al Partito Fascista fu determinata da ragioni di ordine contingente, quali l’assegnazione di qualche cattedra nelle scuole

statali e la direzione responsabile della rivista La Cultura, oppure da una sia pur momentanea adesione all'opinione dominante?

R. L'iscrizione al Partito Fascista fu fatta appunto per l'assegnazione di qualche cattedra, perché altrimenti non poteva insegnare in nessuna scuola; non assolutamente per sua adesione al regime.

D. E il confino fu davvero accettato per amore di una donna?

R. Il confino lo ebbe proprio per aver accettato di ricevere lettere di un antifascista in prigione fidanzato della donna da lui stesso amata e che, quando lui tornò dal confino, aveva sposato un altro.

D. Negli anni 1943-44, Suo fratello ebbe una grave crisi politica e perfino religiosa. A quel tempo, egli si trovava con Lei a Serralunga, nel Monferrato; ricorda qualcuna delle ragioni che lo tormentavano?

R. Negli anni che fu con me nel Monferrato (e precisamente a Serralunga) era tormentato dal pensiero degli amici combattenti e partigiani, mentre lui, perseguitato dalla polizia e non essendo tipo di combattente anche per la sua malferma salute, doveva starsene nascosto e lontano da tutti.

D. Subito dopo la Liberazione, Suo fratello si iscrisse al P.C.I. e, sotto qualche aspetto, fu un militante attivo ed entusiasta; ma si sa che negli ultimi tempi della sua vita fu molto addolorato dal sentirsi definire "un cattivo compagno" . Parlò mai, in famiglia, dei suoi rapporti col Partito?

R. Si iscrisse al Partito Comunista in quel periodo, pensando e sperando che fosse meglio di quello Fascista, ma non ne fu affatto militante. Si limitò a qualche articolo, spinto da Lajolo. In famiglia non dava spiegazioni dei suoi rapporti col Partito ed era amareggiato dall'andamento di tutti i Partiti.

D. *Sulla causa della morte di Cesare Pavese se ne sono dette e scritte tante. La tesi più assurda, secondo me, è proprio quella più diffusa e che pretende di spiegarla solo col ricorso alla psicanalisi o, addirittura, alla sessuologia. Non pensa Lei, indipendente dai legami affettivi, che il suicidio in fondo sia da ritenersi una semplice disgrazia, di quelle che potrebbero capitare a chiunque , nei momenti di eccessiva stanchezza fisica e morale.*

R. Per il suo suicidio non si può alludere ad uno speciale motivo. Credo e penso che a determinarlo sia stata la somma di molte cause; in primo piano, un grave esaurimento causato dal gran lavoro cui si sobbarcava; poi, lo sconforto per la piega poco felice delle vicende politiche, l'atroce dolore per il tradimento della donna dalla voce rauca per cui non ebbe più fiducia in nessuna donna, l'impossibilità quindi di formarsi una famiglia.

(“Oggi e Domani”, Pescara 1978)

ESPOSITO, Vittoriano. *Poetica e poesia di Cesare Pavese*. Foggia: Bastogi, 2001.

Anexo 2

Tradução da entrevista de Maria Pavese concedida a Vittoriano Esposito para a revista *Oggi e Domani* de 1978.

Cesare Pavese na memória de sua irmã Maria:
dez perguntas para Maria Pavese

P. *Você se lembra de um momento significativo na infância de seu irmão? Além da morte de seu pai, houve algum outro acontecimento triste ou doloroso fora do comum?*

R. Além da morte de nosso pai, não houve outros eventos de importância, e geralmente só me lembro do caráter briguento de César e sua teimosia em obedecer, especialmente a mãe.

P. *Alguns biógrafos têm insistido na difícil relação do seu irmão com a mãe. O que há de verdade em tudo isso?*

R. A relação com nossa mãe foi um pouco difícil só porque ela exigia obediência absoluta, e ele em vez disso, como eu já disse, persistia em desobedecer.

P. *Você acredita que teve alguma influência pessoal sobre a formação do caráter do seu irmão? Ele se abria com você? Pedia conselhos sobre a sua vida particular?*

R. Meu irmão me amava como uma irmã, mas não havia confiança entre nós e ele nunca pedia conselhos; às vezes, a duras penas, os aceitava porque eu lhe dava com grande discrição, paciência e tato.

P. *Foi falado e mal falado da presença medíocre das mulheres na vida de seu irmão; foi dito até que ele as odiasse por causa de uma suposta fraqueza fisiológica. Eu acho que seja exagero, também sobre algumas páginas a mais do Diário; mas o que você pode me dizer sobre isso?*

R. A revolta evidente de meu irmão contra as mulheres eu acho que foi devido a uma traição da mulher da voz rouca; não se trata, portanto, de uma fraqueza fisiológica, mas talvez de bloqueio psicológico, dada a sua natureza muito sensível e nervosa.

P. *Os contatos com o grupo de jovens de "Strabarriera" e depois com o movimento clandestino de "Giustizia e Libertà" foram objeto de interpretações controversas; tem quem diga que seu irmão não tivesse nenhum interesse político, tem quem diga, ao invés, que participasse ativamente dos problemas da sociedade, seja mesmo sobre o plano do empenho intelectual. O que você achava, em particular, da política? Lembra de alguma opinião sua sobre fatos e personagens da história daqueles anos?*

R. Que eu saiba, naquele momento, não se interessava absolutamente por política, mas era decididamente anti-fascista.

P. *A inscrição no Partido Fascista foi determinada por razões de ordem contingente, como a atribuição de alguma cátedra nas escolas estatais e a direção responsável pela revista La Cultura, ou ainda seja por uma momentânea adesão a opinião dominante?*

R. A inscrição no Partido Fascista foi feita precisamente para a atribuição de alguma cátedra, pois, caso contrário, não poderia ensinar em nenhuma escola, não absolutamente por sua adesão ao regime.

P. *O exílio foi realmente aceito por amor a uma mulher?*

R. Foi exilado apenas por ter aceitado receber cartas de um prisioneiro antifascista, noivo da mulher que ele amava e que, quando ele voltou do exílio, tinha se casado com outro.

P. Nos anos 1943-1944, seu irmão teve uma grave crise política e até mesmo religiosa. Naquela época, ele estava com você em Serralunga, no Monferrato; recorda alguns dos motivos que o atormentavam?

R. Nos anos em que ele estava comigo em Monferrato, exatamente em Serralunga, foi atormentado pelo pensamento de amigos combatentes e guerrilheiros, enquanto ele, perseguido pela polícia e não sendo um tipo de combatente, também pela sua saúde debilitada, devia estar escondido e longe de todos.

P. Logo após a Libertação, o seu irmão se juntou ao PCI e, sob qualquer aspecto, foi um militante ativo e entusiástico, mas se sabe que nos últimos dias de sua vida estava muito angustiado de ser chamado de "um mal companheiro". Nunca ninguém falou, na família, de suas relações com o Partido?

R. Ele se inseriu no Partido Comunista, naquele momento, pensando e esperando que fosse melhor que o Fascista, mas não foi de fato militante. Limitou-se a alguns artigos, induzido por Lajolo. Na família, não dava explicação das suas relações com o partido e decepcionou-se com o desempenho de todos os partidos.

P. Sobre a morte de Cesare Pavese, foi dito e escrito muitas coisas. O argumento mais absurdo, na minha opinião, é aquele mais difundido e que pretende explicar apenas com recurso à psicanálise, ou até mesmo com a sexologia. Você não acha que, independente dos laços emocionais, que o suicídio no fundo seja uma simples desgraça, do tipo

que pode acontecer a qualquer um, em momentos de excesso de cansaço físico e moral.

R. Pelo seu suicídio não se pode aludir um motivo especial. Eu acredito e acho que por determinação foi a soma de muitas coisas; em primeiro plano, um estresse grave causado por muito trabalho, que o sobrecarregava; depois o desconforto pelo rumo pouco feliz da sucessão de fatos políticos, a dor atroz pela traição da mulher com a voz rouca, pela qual não teve mais confiança em nenhuma mulher, a impossibilidade de formar então uma família.

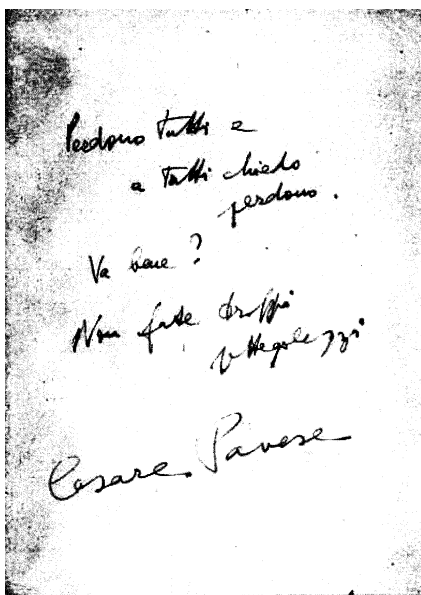
(“Oggi e Domani”, Pescara 1978)

ESPOSITO, Vittoriano. Poetica e poesia di Cesare Pavese. Foggia: Bastogi, 2001.

Anexo 3

O presente bilhete foi escrito por Cesare Pavese e encontrado na capa do livro *Dialogo con leucò* (1947), na cabeceira de um dos quartos do terceiro andar Hotel Roma, no qual Pavese se suicidou.

Reprodução do bilhete¹ deixado por Cesare Pavese na capa do livro *Dialogo con leucò* (1947) na ocasião de seu suicídio.



Perdono tutti e
a tutti chiedo
perdono.
Va bene?
Non fate troppi
fofocazzi.
Cesare Pavese

¹ “Perdoo a todos e a todos peço perdão. Tudo bem? Não façam muitas fofocas.” (PAVESE *apud* GIGLIUCI, 2001, p. 26).