

Terry Eagleton

MARXISMO E CRÍTICA LITERÁRIA

# MARXISMO E CRÍTICA LITERÁRIA

*Terry Eagleton*

*crítica e sociedade 8*  
**AFRONTAMENTO**

801  
E11mP  
e.3

## COLECÇÃO CRÍTICA E SOCIEDADE

Volumes publicados:

1. *PRÁTICA EPISTEMOLÓGICA E CIÊNCIAS SOCIAIS*, Manuel Castells e Emilio de Ipola, 2.<sup>a</sup> edição, 1975.
2. *DEBATE SOBRE O ESTADO CAPITALISTA*, Ralph Miliband e Nicos Poulantzas, 1975.
3. *O PENSAMENTO POLÍTICO DE GRAMSCI*, J. M. Pottle, 1975, esgotado.
4. *A CAMINHO DE UMA NOVA CRISE ESTRUTURAL DO SISTEMA CAPITALISTA*, Samir Amin, 1976.
5. *IDEOLOGIAS E PRÁTICAS PSIQUIÁTRICAS*, Manuela Fleming, 1976.
6. *UMA SOCIOLOGIA ALTERNATIVA*, Da sociologia como técnica do conformismo a uma sociologia alternativa, 1977.
7. *MULHERES, CELEIROS & CAPITAIS*, Claude Maillassoux, 1977.
8. *MARXISMO E CRÍTICA LITERÁRIA*, Terry Eagleton, 1978.

# MARXISMO E CRÍTICA LITERÁRIA

*Terry Eagleton*

SBD-FFLCH-USP



285692

*crítica e sociedade 8*  
**AFRONTAMENTO**

DEDALUS - Acervo - FFLCH



20900018153

Título original: *Marxism and Literary Criticism*,  
Methuen & Co., Londres

© 1976 Terry Eagleton

Tradução de António Sousa Ribeiro

Capa de João B.

EDIÇÕES AFRONTAMENTO

Rua Costa Cabral, 859 — Porto

## PREFÁCIO

A importância e actualidade desta pequena obra de Terry Eagleton de que agora apresentamos tradução portuguesa justificam, quer-nos parecer, algumas breves palavras de introdução. É que, se é certo que um propósito fundamentalmente didáctico presidiu à elaboração de *Marxismo e Crítica Literária* e lhe determina em grande parte a forma, não nos encontramos, no entanto, perante um «manual» no sentido académico do termo. Mais do que fornecer um conjunto de definições universalmente válidas, interessa, isso sim, ao autor, que desde logo define o seu tema como basicamente polémico, «limpar o terreno», isto é, delimitar com o rigor possível os parâmetros de uma crítica que se pretenda materialista, equacionar as diferentes posições em confronto e demarcar, assim, as bases em que, contra preconceitos e dogmatismos, começa hoje a ser possível, ao nível da teoria como da prática, uma resposta concreta a interrogações já antigas.

Estamos, pois, antes de mais, perante uma tentativa de clarificação, que parte, como não podia deixar de ser, dos textos dos próprios Marx e Engels, analisados no contexto concreto à luz da sua relevância para a constituição de uma teoria literária materialista, mas passa também pela consideração atenta, ainda que sucinta, das mais relevantes contribuições posteriores, nessa história plena de descontinuidades e contradições, porque viva, que é a história da teoria marxista. Descontinuidades e contradições que, como

muito justamente assinala Eagleton, não poderão ser correctamente compreendidas fora do contexto mais amplo da história do movimento operário internacional. Como abordar uma problemática tão rica e complexa em escassa centena de páginas, eis uma dificuldade para que o autor não deixa de estar alerta e que conscientemente assume. E se é certo que, aqui e além, Eagleton não consegue furtar-se ao risco de uma abordagem excessivamente esquemática, tal não deverá servir de pretexto para uma leitura superficial e simplista, mas antes pôr em evidência a necessidade de uma discussão e aprofundamento das questões levantadas.

A verdade é que essa discussão continua, sem dúvida, a não beneficiar de condições particularmente propícias entre nós. Basta lembrar, para não irmos mais longe, que o leitor português continua ainda hoje à espera de traduções minimamente de confiança de grande parte dos textos fundamentais de Marx e Engels e dos principais teóricos marxistas. Mas, mais que isso, continuamos ainda marcados por um atraso cujos condicionamentos concretos estão ainda, quer-nos parecer, grandemente por investigar e que irremediavelmente remete esta ordem de questões para o circuito rigorosamente exclusivo de uma meia-dúzia de privilegiados, quando as circunstâncias exigiam que elas se tornassem «questões públicas» no mais amplo sentido da palavra. As condições específicas da constituição e desenvolvimento do movimento operário português mantiveram-no por largo tempo à margem de uma recepção generalizada e criadora do marxismo e as incidências deste facto para a teoria e a prática da literatura entre nós mereceriam só por si um estudo pormenorizado, que está, assim o cremos, ainda por fazer. Mas o divórcio entre vanguarda artística e vanguarda política é um facto facilmente constatável, e não será também difícil verificar que um movimento como o neo-realismo, que terá tentado uma superação desse divórcio, ignora ou passa em silêncio, tal como o seu congénere soviético, o «realismo socialista», os grandes debates e contribuições originais do período pós-revolucionário na URSS

e bem assim os avanços decisivos na teoria e na prática surgidos na Alemanha dos anos vinte e trinta.

Tudo isto, aliás, não nos deverá espantar demasiado, se nos lembrarmos de que foi necessário esperar praticamente até aos anos sessenta para ver o fim do período de estagnação da teoria marxista aberto pela instauração da dominação burocrática na União Soviética e pela derrota histórica do proletariado alemão frente ao nacional-socialismo, com o conseqüente recuo, fragmentação e, em parte, aniquilamento físico do movimento operário organizado à escala mundial. É, de facto, basicamente a partir dos anos sessenta que as questões equacionadas em *Marxismo e Crítica Literária* voltam a entrar numa discussão alargada e se procede à «ressurreição» e revalorização de teóricos como Walter Benjamin ou de debates históricos como a célebre polémica sobre o expressionismo. Produz-se até um fenómeno curioso: a explosão do movimento estudantil vai levar o marxismo a forçar as portas das Universidades e conduzir a uma revisão dos esquemas anquilosados do estudo e ensino académicos da literatura. A partir de agora, já são espíritos irremediavelmente tacanhos continuam a cultivar a imagem preconceituosa de uma crítica marxista que atentaria contra a «liberdade» do artista, degradando-o a simples «escravo do processo económico». A crítica universitária vai apaziguar a sua eventual má consciência debruçando-se sobre as «contribuições positivas» da abordagem marxista, a que agora reconhece amavelmente estatuto semelhante ao de qualquer disciplina académica. Terry Eagleton não deixa de assinalar o que tudo isto representa de neutralização e castração da teoria marxista. E não é demais insistir nesta questão fundamental: se a teoria literária materialista de forma alguma rejeita a priori as contribuições de teorias «formalistas», «estruturalistas», «psicanalíticas», etc., ela não se limita a aceitá-las passivamente como mais uma «achega válida», antes as subverte, ao incorporá-las no único contexto onde podem adquirir uma validade mais que parcelar, o contexto de uma teoria crítica e revolucionária global do homem e da sociedade.

*É por isso que este livrinho de modo algum cumprirá a sua função se se limitar a servir de objecto de simples meditação académica. Ao estudar a aplicação da teoria marxista à abordagem de questões estéticas, Eagleton pretendeu destruir a falsa ideia que a vê como tentativa de construção de um sistema estético estanque e acabado e contribuir, assim, para a discussão produtiva de questões que, hoje mais do que nunca, continuam a interrogar-nos. Que essas questões não são apenas teóricas, mas também práticas, eis o que deveria ser claro para nós, numa altura em que, quatro anos depois da queda do fascismo em Portugal, de novo parece querer instalar-se um grande silêncio. Insistir na consciência disso não será com certeza o menor dos méritos desta obra.*

António Sousa Ribeiro

## INTRODUÇÃO

O marxismo é um tema muito complexo e a parte dele conhecida por crítica literária marxista não o é menos. Seria, portanto, impossível, neste pequeno estudo, fazer mais do que abordar alguns problemas básicos e levantar algumas questões fundamentais (o livro é tão pequeno, diga-se a propósito, porque se destinava originalmente a uma série de breves estudos introdutórios). O perigo de obras deste tipo é que se arriscam a enfasiar quem já está familiarizado com o assunto e a confundir aqueles para quem ele é inteiramente novo. Não tenho grandes pretensões a ser original ou exaustivo, mas tentei pelo menos não ser enfadonho nem dar aso a confusões. Foi meu propósito apresentar o tema tão claramente quanto possível, embora, pelas dificuldades que ele oferece, isso não seja tarefa fácil. Espero, em todo o caso, que quaisquer dificuldades que porventura existam digam respeito ao tema em si e não ao modo de o expor.

A crítica marxista analisa a literatura em termos das condições históricas que a produzem e tem, igualmente, que estar consciente das suas próprias condições históricas. Fazer uma exposição sobre um crítico marxista como, por exemplo, Georg Lukács sem examinar os factores históricos que enformam a sua crítica é claramente inadequado. A melhor forma de discutir a crítica

marxista seria, pois, dar uma perspectiva histórica desde Marx e Engels até aos nossos dias, registando as maneiras como essa crítica se modifica à medida que se modifica a história em que está enraizada. Por motivos de espaço, isso mostrou-se, no entanto, impossível. Escolhi, por conseguinte, quatro tópicos centrais da crítica marxista e discuti vários autores à sua luz; embora isto signifique uma boa medida de concentração e omissão, deixa também entrever em parte a coerência e continuidade do tema.

Falei do marxismo como um «tema», e existe um perigo real de que livros deste tipo possam contribuir precisamente para essa espécie de academismo. Não há dúvida de que não tardaremos a ver a crítica marxista confortavelmente metida entre a abordagem freudiana e a abordagem mitológica da literatura, como mais uma estimulante «abordagem» académica, mais um campo de investigação bem lavrado para os estudantes atravessarem. Antes que isso aconteça, vale a pena lembrarmo-nos de um facto simples. O marxismo é uma teoria científica das sociedades humanas e da prática de as transformar; num plano bastante mais concreto, o que isso significa é que o relato que o marxismo tem para fornecer é a história das lutas dos homens e mulheres para se libertarem de certas formas de exploração e opressão. Essas lutas não têm nada de académico e é à nossa custa que o esquecemos.

A relevância para essa luta de uma leitura marxista do *Paradise Lost*<sup>1</sup> ou de *Middlemarch*<sup>2</sup> não é de uma

<sup>1</sup> Seguiu-se o critério de manter o título original das obras citadas, traduzindo-o apenas quando o próprio autor já o apresentava em tradução para o inglês (NdT).

<sup>2</sup> Romance da escritora inglesa George Eliot (1819-1880) (NdT).

evidência imediata. Mas se é um erro limitar a crítica marxista aos arquivos académicos é porque ela tem um papel significativo, senão central, a desempenhar na transformação das sociedades humanas. A crítica marxista faz parte de um corpo mais amplo de análise teórica que tem por objectivo a compreensão das *ideologias* — as ideias, valores e sentimentos através dos quais os homens tomam consciência, em diversas épocas, da sociedade em que vivem. E algumas dessas ideias, valores e sentimentos só nos são acessíveis na literatura. Compreender as ideologias é compreender tanto o passado como o presente com mais profundidade; e essa compreensão contribui para a nossa libertação. Foi nessa crença que escrevi este livro: um livro que dedico aos membros do meu curso sobre crítica marxista em Oxford, que discutiram estas questões comigo a um ponto que os torna virtualmente co-autores.

## LITERATURA E HISTÓRIA

### *MARX, ENGELS E A CRÍTICA*

Se Karl Marx e Friedrich Engels são mais conhecidos pelas suas obras políticas e económicas que pelas literárias, tal não se deve de forma alguma ao facto de eles considerarem que a literatura não tinha qualquer importância. É verdade, como observou Leon Trotski em *Literatura e Revolução* (1924), que «neste mundo há muito quem pense como revolucionário e sinta como filisteu», mas Marx e Engels não pertenciam a este número. As obras de Karl Marx, ele próprio, na juventude, autor de poesia lírica, de um fragmento de um drama em verso e de um romance cómico incompleto muito influenciado por Laurence Sterne, são adornadas com conceitos e alusões literárias; escreveu um volumoso manuscrito inédito sobre arte e religião e planeava uma revista de crítica teatral, um estudo completo sobre Balzac e um tratado de estética. A arte e a literatura faziam parte do próprio ar que Marx respirava, como intelectual alemão fantásticamente culto dentro da grande tradição clássica da sua sociedade. Os seus conhecimentos de literatura, de Sófocles

ao romance espanhol, de Lucrécio à ficção inglesa de cordel, eram de uma amplitude desconcertante; o círculo operário alemão que fundou em Bruxelas dedicava uma noite todas as semanas à discussão das artes, e o próprio Marx era um frequentador inveterado dos teatros, declamador de poesia, devorador de toda a espécie de arte literária, da prosa augustana às baladas industriais. Numa carta a Engels, descreveu as suas próprias obras como formando um «todo artístico» e era escrupulosamente sensível a questões de estilo literário, a começar pelo seu; os seus primeiros trabalhos jornalísticos defendiam a liberdade de expressão artística. Para além disso, pode detectar-se o peso de conceitos estéticos por detrás de algumas das categorias mais centrais do pensamento económico que utiliza na sua obra da maturidade (1).

Mesmo assim, Marx e Engels tinham entre mãos tarefas bastante mais importantes do que a formulação de uma teoria estética acabada. Os seus comentários sobre arte e literatura são dispersos e fragmentários, mais alusões brilhantes que posições desenvolvidas (2). Esta é uma das razões pelas quais a crítica marxista implica mais do que voltar simplesmente a pôr questões formuladas pelos fundadores do marxismo. Ela implica também mais do que aquilo que se tornou conhecido no Ocidente como «sociologia da literatura». A sociologia da literatura ocupa-se fundamentalmente com o que poderíamos chamar os meios da produção, distribuição e troca da literatura numa sociedade determinada — como se publicam livros, a composição social dos seus autores e leitores, níveis de alfabetização, as determinantes sociais do «gosto». Examina também textos literários do ponto de vista da sua relevância «sociológica», fazendo incursões a obras literárias

para extrair delas temas de interesse para o historiador das sociedades. Fez-se algum excelente trabalho neste campo (3), que constitui um dos aspectos da crítica marxista no seu conjunto; mas, por si só, ele não é nem especificamente marxista nem especificamente crítico. Na maior parte, é, na realidade, uma versão convenientemente edulcorada, esvaziada de conteúdo, da crítica marxista, própria para consumo no Ocidente.

A crítica marxista não é uma simples «sociologia da literatura» que se preocupe com saber como se publicam romances e se estes mencionam ou não a classe operária. O seu objectivo é uma *explicação* mais cabal da obra literária, o que implica uma atenção inteligente às formas, estilos e sentidos desta (4), mas implica também uma concepção dessas formas, estilos e sentidos como produtos de uma história determinada. O pintor Henri Matisse observou uma vez que toda a arte traz o cunho da sua época histórica, mas a grande arte é aquela em que este cunho está mais profundamente marcado. A maioria dos estudantes de literatura é ensinada de maneira diferente: a arte mais nobre é a que transcende intemporalmente as suas condições históricas. A crítica marxista tem muito a dizer sobre esta questão, mas é evidente que a análise «histórica» da literatura não começou com o marxismo. Muitos pensadores antes de Marx tinham tentado explicar as obras literárias em função da história que as produziu (5), e um deles, o filósofo idealista alemão G. W. F. Hegel, teve uma profunda influência no pensamento estético de Marx. A originalidade da crítica marxista consiste, por conseguinte, não na abordagem histórica da literatura, mas na compreensão revolucionária da própria história.

## INFRA-ESTRUTURA E SUPERSTRUTURA

Os germes dessa compreensão revolucionária encontram-se num passo famoso d'*A Ideologia Alemã* (1845-6) de Marx e Engels:

*A produção das ideias, das representações e da consciência está, antes de tudo, directamente ligada à actividade material e ao comércio material dos homens, é a linguagem da vida real. As representações, o pensamento, o comércio intelectual dos homens aparecem aqui ainda como emanação directa do seu comportamento material... não se parte daquilo que os homens dizem, imaginam, se representam, nem daquilo que são nas palavras, pensamento, imaginação e representações de outrem, para chegar aos homens de carne e osso; parte-se dos homens na sua actividade real... Não é a consciência que determina a vida, mas a vida que determina a consciência*<sup>1</sup>.

Na *Contribuição para a Crítica da Economia Política* (1859), encontra-se uma expressão mais completa do significado deste passo:

*Na produção social da sua existência, os homens contraem relações determinadas, necessárias, independentes da sua vontade, relações de produção, que cor-*

<sup>1</sup> As citações de autores de língua francesa ou alemã foram, por sistema, traduzidas directamente do texto original e não a partir da versão inglesa (NdT).

*respondem a um dado grau de desenvolvimento das suas forças produtivas. O conjunto destas relações de produção constitui a estrutura económica da sociedade, a base real sobre a qual se ergue uma estrutura jurídica e política e a que correspondem formas determinadas de consciência social. O modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, política e intelectual em geral. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser, mas, inversamente, é o seu ser social que lhes determina a consciência.*

As relações sociais entre os homens, por outras palavras, estão ligadas ao modo como eles produzem a sua vida material. Certas «forças produtivas» — por exemplo, a organização do trabalho na Idade Média — implicam as relações sociais entre servo e senhor que conhecemos como feudalismo. Numa fase posterior, o desenvolvimento de novos métodos de organização da produção baseia-se num conjunto diferente de relações sociais — desta vez, entre a classe capitalista, que é proprietária desses meios de produção, e a classe proletária, cuja força de trabalho o capitalista compra na mira do lucro. No seu conjunto, estas «forças» e «relações» de produção formam aquilo a que Marx chama «a estrutura económica da sociedade» ou o que o marxismo conhece mais vulgarmente como «base» ou «infra-estrutura» económica. É a partir desta base económica que emerge em cada período uma «super-estrutura» — certas formas jurídicas e políticas, um certo tipo de Estado, cuja função essencial é legitimar o poder da classe social que detém os meios da produção económica. Mas a superestrutura contém mais do que isto: ela consiste

também em certas «formas definidas de consciência social» (políticas, religiosas, éticas, estéticas, etc.), que o marxismo designa por *ideologia*. A função da ideologia é, portanto, legitimar o poder da classe dominante na sociedade; em última análise, as ideias dominantes de uma sociedade são as ideias da sua classe dominante (6).

Para o marxismo, a arte faz, portanto, parte da «superestrutura» da sociedade. É (com reservas que faremos mais tarde) parte da ideologia de uma sociedade — um elemento da complexa estrutura de percepção social que assegura que a situação em que uma classe social tem poder sobre as outras seja vista pela maioria dos membros da sociedade como natural, ou nem mesmo seja vista. Compreender a literatura significa, pois, compreender a totalidade do processo social de que ela faz parte. Como escreveu o crítico marxista russo Georgy Plekhanov: «A mentalidade social de uma época é condicionada pelas relações sociais dessa época. Isto em parte alguma é tão evidente como na história da arte e da literatura» (7). As obras literárias não são fruto de uma inspiração misteriosa nem são explicáveis simplesmente em função da psicologia dos seus autores. São formas de percepção, maneiras determinadas de ver o mundo, e como tal têm relações com a forma dominante de ver o mundo que é a «mentalidade social» ou ideologia de uma época. Essa ideologia é, por sua vez, produto das relações sociais concretas que os homens estabelecem entre si num tempo e lugar determinados; é o modo como essas relações de classe são sentidas, legitimadas e perpetuadas. Além disso, os homens não são livres de escolher as suas relações sociais; são contrangidos a elas pela necessidade material — pela natu-

reza e estágio de desenvolvimento do seu modo de produção económica.

Compreender *King Lear*, *The Dunciad*<sup>2</sup> ou *Ulysses* é, por conseguinte, mais do que interpretar o seu simbolismo, estudar a sua história literária e adicionar notas de rodapé sobre factos sociológicos que nelas entram. É, antes de mais, compreender as relações indirectas e complexas entre essas obras e o mundo ideológico que habitam — relações que não surgem apenas em «temas» e «preocupações», mas no estilo, ritmo, imagens, qualidade e (como veremos mais tarde) na *forma*. Mas também não entenderemos a ideologia se não compreendermos o papel que ela desempenha na sociedade como um todo — se não compreendermos que ela consiste numa estrutura definida de percepção, historicamente relativa, que sustenta o poder de uma classe social determinada. Isto não é tarefa fácil, já que uma ideologia não é nunca simples reflexo das ideias de uma classe dominante, pelo contrário, é sempre um fenómeno complexo, que pode incorporar visões do mundo divergentes ou até contraditórias. Para compreender uma ideologia, temos que analisar as relações exactas entre diferentes classes de uma sociedade, e fazer isso implica compreender qual a posição dessas classes em relação ao modo de produção.

Tudo isto pode parecer um bico de obra ao estudante de literatura que pensava que só se lhe pedia que discutisse o enredo e a caracterização. Pode parecer uma confusão da crítica literária com disciplinas como a política e a economia que deveriam ser mantidas separadas.

<sup>2</sup> Poema épico-satírico de Alexander Pope (1688-1744) (Ndt).

Mas é, não obstante, essencial para a explicação exaustiva de qualquer obra de literatura. Tomemos, por exemplo, a grande cena do Golfo Plácido no *Nostromo* de Conrad. Avaliar a bela força artística deste episódio, quando Decoud e Nostromo estão isolados na mais completa escuridão na fragata que se vai afundando lentamente, leva-nos a colocar a cena com subtileza no contexto da visão imaginativa do conjunto do romance. O pessimismo radical dessa visão (e para o compreender plenamente temos, é claro, de relacionar *Nostromo* com o resto da ficção de Conrad) não pode ser explicado simplesmente em função de factores psicológicos relativos ao próprio Conrad, já que a psicologia individual é também um produto *social*. O pessimismo da visão do mundo de Conrad é antes uma transmutação única em arte de um pessimismo ideológico muito espalhado na época — uma percepção da história como fútil e cíclica, dos indivíduos como inescrutáveis e solitários, dos valores humanos como relativos e irracionais, que marca uma crise drástica da ideologia da burguesia ocidental a que Conrad se aliou. Havia boas razões para essa crise ideológica na história do capitalismo imperialista durante esse período. Conrad não se limitou, é claro, a reflectir anonimamente essa história na sua ficção; todo o escritor ocupa um lugar individual na sociedade, reagindo a uma história geral do seu próprio ponto de vista particular, interpretando-a nos seus próprios termos concretos. Mas não é difícil ver de que maneira a posição pessoal de Conrad, como «aristocrata» polaco no exílio profundamente identificado com o conservadorismo inglês, intensificou para ele a crise da ideologia burguesa inglesa (8).

É também possível ver, nestes termos, o que é que explica que a cena do Golfo Plácido seja artisticamente bela.

Escrever bem não é só uma questão de «estilo»; significa também ter à disposição uma perspectiva ideológica capaz de penetrar até à realidade da experiência humana numa situação determinada. É, sem dúvida, o que a cena do Golfo Plácido faz, e consegue fazê-lo não apenas porque acontece que o seu autor tem um excelente estilo em prosa, mas porque a situação histórica deste lhe dá acesso a essas percepções. Não se trata de saber se estas são, em termos políticos, «progressistas» ou «reaccionárias» (as de Conrad pertencem, sem dúvida, à última categoria) — assim como também não vem para o caso o facto de a maioria dos escritores reconhecidamente mais importantes do século vinte — Yeats, Eliot, Pound, Lawrence — serem, em política, conservadores que, sem excepção, tiveram relações com o fascismo. A crítica marxista, em vez de pedir desculpa por esse facto, explica-o — vê que, na ausência de uma arte genuinamente revolucionária, só um conservadorismo radical, hostil tal como o marxismo aos valores decrépitos da sociedade burguesa liberal, podia produzir a literatura mais significativa.

#### LITERATURA E SUPERSTRUTURA

Seria um erro dar a entender que a crítica marxista se move mecanicamente do «texto» para a «ideologia», para as «relações sociais» e para as «forças produtivas». Ele preocupa-se antes com a *unidade* destes «níveis» da sociedade. A literatura pode fazer parte da superestrutura, mas não é um simples reflexo passivo da base económica. Engels torna isto claro numa carta de 1890 a Joseph Bloch:

Segundo a concepção materialista da história, o elemento determinante desta é, em última instância, a produção e reprodução da vida real. Mais do que isto nem Marx nem eu jamais o afirmámos. Se alguém agora o vier deturpar, dizendo que o elemento económico é o único determinante, transforma aquela afirmação num palavreado vago, abstracto e absurdo. A situação económica é a base, mas os diversos elementos da superestrutura — as formas políticas da luta de classes e suas consequências (constituições estabelecidas pela classe vitoriosa depois de uma batalha ganha, etc.), as formas jurídicas, e, finalmente, os reflexos de todas estas lutas reais no cérebro dos participantes, teorias políticas, jurídicas e filosóficas, concepções religiosas e o seu desenvolvimento em sistemas de dogmas — esses elementos também exercem a sua influência sobre o curso das lutas históricas e, em muitos casos, determinam de modo preponderante a sua forma.

Engels pretende negar que haja uma correspondência mecânica unívoca, entre a infra-estrutura e a superestrutura: os elementos da superestrutura reagem constantemente, por sua vez, sobre a base económica e influenciam-na. A teoria materialista da história nega que a arte possa *por si só* mudar o curso da história, mas insiste em que ela pode constituir um elemento activo dessa mudança. Na verdade, quando Marx se propôs considerar a relação entre a infra-estrutura e a superestrutura, foi a arte que ele escolheu como exemplo da complexidade e carácter indirecto dessa relação:

No que se refere à arte, é sabido que determinados períodos de florescimento não correspondem de forma alguma à evolução geral da sociedade nem, por conseguinte, à base material, que é, por assim dizer, o esqueleto da sua organização. Por exemplo, os Gregos, ou até Shakespeare, comparados com os modernos. Para certas formas de arte, a epopeia, por exemplo, reconhece-se até que elas não mais podem ser produzidas na sua forma clássica, que marcou uma época, logo que se inicia a produção artística como tal; quer dizer, que, no domínio da arte, mesmo certas formas importantes só são possíveis num estágio pouco desenvolvido da evolução da arte. Se isto é verdadeiro para a relação entre os diferentes géneros artísticos dentro do campo da própria arte, já não surpreende tanto que se verifique na relação entre toda a esfera da arte e a evolução geral da sociedade. A dificuldade consiste apenas na formulação geral destas contradições. Basta especificá-las para as explicar (9).

Marx está a debruçar-se aqui sobre aquilo a que chama «a relação desigual entre o desenvolvimento da produção material e a artística». As maiores realizações artísticas não dependem necessariamente do mais elevado desenvolvimento das forças produtivas, como claramente o evidencia o exemplo dos Gregos, que produziram uma arte superior numa sociedade economicamente pouco desenvolvida. Certas formas artísticas maiores como a epopeia só são *possíveis* numa sociedade pouco desenvolvida. Porque é que, pergunta então Marx, somos ainda sensíveis a essas formas, com a distância histórica que delas nos separa? :

*Mas a dificuldade não consiste em compreender que a arte e a epopeia gregas estão ligadas a certas formas de desenvolvimento social. A dificuldade é o facto de elas nos proporcionarem ainda uma fruição estética e, em certa medida, valerem ainda como norma e modelo inatingível.*

Porque é que a arte grega nos dá ainda prazer estético? A resposta que Marx fornece a seguir tem sido universalmente zurrada por comentadores hostis como coxa e absurda:

*Um homem não pode voltar a ser criança sem se tornar infantil. Mas não encontra prazer na inocência da criança e não deve ele próprio esforçar-se, por sua vez, num plano superior, por reproduzir a sua verdade? Não é um facto que o carácter autêntico de toda a época revive na natureza infantil em toda a sua verdade? Porque é que a infância histórica da humanidade, o momento em que ela se mostrava mais bela, não haveria de exercer um encanto eterno como estádio que nunca mais voltará? Há crianças mal educadas e crianças precoces. Muitos dos povos antigos pertencem a esta categoria. Os Gregos eram crianças normais. O encanto da sua arte para nós não está em contradição com o nível pouco desenvolvido da sociedade em que cresceu. É, pelo contrário, o seu resultado e está indissociavelmente ligado ao facto de que as condições sociais imaturas em que nasceu, as únicas em que poderia ter nascido, jamais poderão voltar.*

Quer dizer que o nosso apreço pela arte grega é uma recaída nostálgica na infância — um exemplo de sentimentalismo antimaterialista sobre que se precipitaram com alegria os críticos adversos. Mas o passo só pode ser tratado dessa maneira se for arrancado à força ao contexto a que pertence — os esboços manuscritos de 1857 conhecidos hoje como *Grundrisse*. Uma vez devolvido a esse contexto, o significado torna-se imediatamente evidente. Os gregos, está Marx a argumentar, foram capazes de produzir uma grande arte não *apesar de*, mas *por causa* do estado pouco desenvolvido da sua sociedade. Em sociedades antigas, que não sofreram ainda a «divisão do trabalho» fragmentadora que o capitalismo conhece, a supremacia da «quantidade» sobre a «qualidade» que resulta da produção de mercadorias e do desenvolvimento incessante, contínuo, das forças produtivas, pode atingir-se uma certa «medida» ou harmonia entre o homem e a natureza — uma harmonia que depende precisamente do carácter *limitado* da sociedade grega. O mundo «infantil» dos Gregos é atraente porque cresce dentro de certos limites precisos — limites que são brutalmente destruídos pela sociedade burguesa na sua busca desenfreada de produzir e consumir. Historicamente, é essencial que esta sociedade espartilhada se decomponha, à medida que as forças produtivas se expandem para além dos seus limites; mas quando Marx fala de «esforçar-se, num plano superior, por reproduzir a sua verdade», está claramente a falar da sociedade comunista do futuro em que recursos ilimitados estarão ao serviço de um homem em desenvolvimento ilimitado (10).

Há, pois, duas questões que surgem das fórmulas de Marx nos *Grundrisse*. A primeira refere-se à relação entre a «infra-estrutura» e a «superestrutura»; a segunda, à

nossa própria relação no presente com a arte do passado. Tomemos primeiro a segunda questão: como é que se explica que nós, homens modernos, encontremos ainda atracção estética nos produtos culturais de sociedades do passado imensamente diferentes? Em certo sentido, a resposta de Marx não é diferente da resposta à questão: como é que nós, homens modernos, somos ainda sensíveis aos feitos de, por exemplo, Espártaco? Somos sensíveis a Espártaco ou à escultura grega porque a nossa própria história nos liga a essas sociedades antigas; encontramos nelas uma fase pouco desenvolvida das forças que nos condicionam. Além disso, encontramos nessas sociedades antigas uma imagem primitiva da «harmonia» entre o homem e a natureza que a sociedade capitalista necessariamente destrói e que a sociedade socialista pode reproduzir a um nível incomparavelmente superior. Deveríamos, por outras palavras, pensar na «história» em termos mais amplos que os da nossa própria história contemporânea. Perguntar qual é a relação de Dickens com a história não é apenas perguntar qual a sua relação com a Inglaterra vitoriana, porque essa sociedade foi ela própria produto de uma longa história, que inclui homens como Shakespeare e Milton. A visão da história que a define simplesmente como o «momento contemporâneo» e relega tudo o resto para o «universal» é curiosamente estreita. Bertolt Brecht sugere uma resposta para o problema do passado e do presente ao argumentar que «temos que desenvolver o sentido histórico... para o transformar num autêntico deleite sensual. Os nossos teatros, quando representam peças de outras épocas, costumam fazer desaparecer as distâncias, preencher o hiato, tapar as diferenças. Mas onde fica então o prazer pela perspectiva geral, pela dis-

tância, pela diferença? Prazer que é, ao mesmo tempo, prazer pelo que nos está próximo e nos pertence!» (11).

O outro problema levantado pelos *Grundrisse* é a relação entre a base e a superestrutura. Marx tem perfeita consciência de que estes dois aspectos da sociedade não constituem uma relação *simétrica*, dançando um minuete harmonioso de mãos dadas ao longo da história. Cada elemento da superestrutura de uma sociedade — arte, direito, política, religião — tem o seu ritmo próprio de desenvolvimento, a sua própria evolução interna, que não é redutível a uma simples expressão da luta de classes ou da situação da economia. A arte, como comenta Trotski, tem «um grau muito elevado de autonomia», não está amarrada de qualquer forma unívoca ao modo de produção. E, no entanto, o marxismo afirma também que, em última análise, a arte é determinada por esse modo de produção. Como explicar esta discrepância aparente?

Tomemos um exemplo literário concreto. Uma argumentação «marxista vulgar» sobre *The Waste Land* de T. S. Eliot poderia ser a de que o poema é directamente determinado por factores ideológicos e económicos — pelo vazio e exaustão espirituais da ideologia burguesa que têm a sua origem na crise do capitalismo imperialista conhecida como Primeira Guerra Mundial. Isto é explicar o poema como «reflexo» imediato dessas condições, mas sem tomar manifestamente em consideração toda uma série de «instâncias» que «servem de mediação» entre o texto e a economia capitalista. Não diz nada, por exemplo, sobre a situação social do próprio Eliot — um escritor que vivia uma relação ambígua com a sociedade inglesa como expatriado «aristocrático» americano que se tornara um funcionário celebrado da City e, no entanto, se iden-

tificava profundamente com os elementos tradicionais-conservadores, e não com os elementos burgueses-comerciais, da ideologia inglesa. Não diz nada sobre as formas mais gerais dessa ideologia — não diz nada da sua estrutura, conteúdo, complexidade interna, e de como eles são produzidos pelas relações de classes extremamente complexas da sociedade inglesa da altura. É omissivo sobre a forma e linguagem de *The Waste Land* — sobre porque é que Eliot, não obstante o seu extremo conservadorismo político, era um poeta de vanguarda, que seleccionou certas técnicas experimentais «progressistas» da história das formas literárias que tinha à disposição, e sobre que base ideológica ele o fez. Nada aprendemos desta abordagem sobre as condições sociais que deram origem, na altura, a certas formas de «espiritualidade», em parte cristãs, em parte budistas, de que o poeta se serve; ou que papel desempenharam na formação ideológica do período um certo tipo de antropologia burguesa (Fraser) e de filosofia burguesa (o idealismo de F. H. Bradley) que o poema utiliza. Ficamos sem saber qual era a posição social de Eliot como artista, membro de uma elite experimental conscientemente erudita com formas de publicação específicas (a pequena imprensa, a pequena revista) à sua disposição; ou qual a espécie de público que isso pressupunha e o seu efeito sobre os estilos e técnicas do poema. Ficamos na ignorância sobre a relação entre o poema e as teorias estéticas que lhe estão associadas — sobre o papel que essa estética desempenha na ideologia da época e o modo como ela dá forma à construção do próprio poema.

Qualquer compreensão completa de *The Waste Land* necessitaria de tomar em conta estes (e outros) factores.

Não se trata de *reduzir* o poema ao estado do capitalismo contemporâneo; mas também não se trata de introduzir tantas complicações judiciosas que algo tão gritante como o capitalismo possa para todos os efeitos ser esquecido. Pelo contrário: todos os elementos que enumerei (a posição de classe do autor, as formas ideológicas e a sua relação com as formas literárias, a «espiritualidade» e a filosofia, as técnicas da produção literária, a teoria estética) são directamente relevantes para o modelo infra-estrutura / superestrutura. O que a crítica marxista procura é a conjugação única destes elementos que conhecemos por *The Waste Land* (12). Nenhum deles pode ser assimilado a outro: todos têm a sua própria independência relativa. *The Waste Land* pode de facto ser explicado como um poema que resulta de uma crise da ideologia burguesa, mas não tem qualquer correspondência simples com essa crise ou com as condições políticas e económicas que a produziram. (Como poema que é, ele não se *conhece* evidentemente *a si próprio* como produto de uma crise ideológica determinada, pois que, se o fizesse, deixaria de existir. Ele tem necessidade de traduzir essa crise em termos universais — de a conceber como parte de uma condição humana imutável, partilhada tanto pelos antigos Egípcios como pelo homem moderno.) A relação de *The Waste Land* com a história real do seu tempo é, pois, extremamente *mediatizada*; e nisto é como todas as obras de arte.

## LITERATURA E IDEOLOGIA

Friedrich Engels observa em *Ludwig Feuerbach e o Fim da Filosofia Clássica Alemã* (1838) que a arte é muito mais rica e mais «opaca» do que a teoria política e económica porque é menos puramente ideológica. É importante compreender aqui o que o marxismo entende exactamente por «ideologia». A ideologia não é em primeiro lugar um conjunto de doutrinas; ela significa o modo como os homens vivem até ao fim os seus papéis na sociedade de classes, os valores, ideias e imagens que os ligam às suas funções sociais e os impedem, assim, de conhecer verdadeiramente a sociedade no seu conjunto. Neste sentido *The Waste Land* é ideológico: mostra um homem a interpretar a sua experiência sob formas que não permitem uma compreensão autêntica da sociedade em que vive, formas, por conseguinte, falsas. Toda a arte nasce de uma concepção ideológica do mundo; uma obra de arte inteiramente desprovida de conteúdo ideológico, comenta Plekhanov, é coisa que não existe. Mas a observação de Engels sugere que a arte tem uma relação mais complexa com a ideologia do que o Direito e a teoria política, que encarnam de modo bastante mais transparente os interesses de uma classe dominante. A questão é, portanto, qual a relação entre a arte e a ideologia.

Não é uma questão fácil de responder. São aqui possíveis duas posições extremas e opostas. Uma é que a arte *não é senão* ideologia sob uma certa forma artística — que as obras de literatura não são mais que expressões das ideologias da sua época. Elas estão prisioneiras de uma «consciência falsa», incapazes de a ultrapassar para

chegar à verdade. Trata-se de uma posição característica de muita crítica «marxista vulgar», que tende a ver as obras literárias apenas como reflexos das ideologias dominantes. Como tal, é incapaz de explicar porque é que tantas obras literárias na verdade *desafiam* os pressupostos ideológicos da sua época. A argumentação oposta lança mão do facto de tantas obras literárias desafiarem a ideologia com que se confrontam e torna isto parte da definição da própria arte literária. A autêntica arte, como argumenta Ernst Fischer na sua obra com o título significativo de *A Arte contra a Ideologia* (1969), transcende sempre os limites ideológicos da sua época, proporcionando-nos a percepção das realidades que a ideologia esconde.

Ambas estas argumentações me parecem demasiado simplistas. O teórico marxista francês Louis Althusser fornece-nos uma versão mais subtil (embora ainda incompleta) da relação entre a literatura e a ideologia (13). Althusser defende que a arte não pode ser reduzida à ideologia, antes tem uma *relação* especial com ela. A ideologia significa as formas imaginárias sob que os homens experimentam o mundo real, o que é, evidentemente, o tipo de experiência que a literatura também nos proporciona — qual é a sensação de viver em determinadas condições, e não uma análise conceptual dessas condições. No entanto, a arte não se limita a reflectir passivamente essa experiência. Está contida na ideologia, mas consegue também distanciar-se dela a um ponto em que nos permite «sentir» e «apreender» a ideologia de que nasceu. Ao fazê-lo, a arte não nos permite *conhecer* a verdade que a ideologia esconde, já que, para Althusser, «conhecimento» no sentido restrito significa conhecimento *científico* — o tipo de conhecimento, por exemplo, do capitalismo que

nos é dado pelo *O Capital* de Marx e não por *Hard Times* de Dickens. A diferença entre a ciência e a arte não consiste em tratarem objectos diferentes, mas sim em tratarem o mesmo objecto de diferentes maneiras. A ciência dá-nos um conhecimento conceptual de uma situação; a arte dá-nos a experiência dessa situação, o que é equivalente à ideologia. Mas, ao fazê-lo, permite-nos «ver» a natureza dessa ideologia e começa, assim, a conduzir-nos no sentido da compreensão plena da ideologia que é o conhecimento científico.

Como é que a literatura é capaz de fazer isto é o que um dos colegas de Althusser, Pierre Macherey, desenvolve mais completamente. Na sua *Pour Une Théorie de la Production Littéraire* (1966), Macherey distingue entre aquilo a que chama «ilusão» (referindo-se, essencialmente, à ideologia) e «ficção». A ilusão — a experiência ideológica comum dos homens — é o material sobre que o escritor trabalha; mas, ao trabalhar sobre ele, transforma-o numa coisa diferente, dá-lhe forma e estrutura. É dando à ideologia uma forma determinada, fixando-a em certos limites ficcionais, que a arte é capaz de se distanciar dela, revelando-nos, assim, os limites dessa ideologia. Ao fazer isto, afirma Macherey, a arte contribui para a nossa libertação da ilusão ideológica.

Acho as observações tanto de Althusser como de Macherey ambíguas e obscuras em pontos cruciais; mas a relação entre literatura e ideologia que eles propõem é, não obstante, profundamente sugestiva. A ideologia é para ambos os críticos mais que um corpo amorfo de imagens e ideias à deriva; ela tem, em qualquer sociedade, uma coerência estrutural. É por possuir essa coerência relativa que pode ser objecto de uma análise científica; e como os textos literários «pertencem» à ideologia, também eles

podem ser objecto dessa análise científica. Uma crítica científica procuraria explicar a obra literária em função da estrutura ideológica de que faz parte, mas que, contudo, transforma na sua arte; procuraria o princípio que, ao mesmo tempo, liga a obra à ideologia e a distancia dela. Foi precisamente isso que a melhor crítica marxista efectivamente fez: o ponto de partida de Macherey são as brilhantes análises de Tolstói por Lenine (14). Fazer isto significa, contudo, compreender a obra de arte como estrutura *formal*, e é para esta questão que agora nos podemos virar.

## 2

# FORMA E CONTEÚDO

### *HISTÓRIA E FORMA*

No seu ensaio de juventude *A Evolução do Drama Moderno* (1909), o crítico marxista húngaro Georg Lukács escreve que «o elemento verdadeiramente social da literatura é a forma». Não é este o tipo de observação que normalmente se espera da crítica marxista. Por um lado, a crítica marxista opôs-se tradicionalmente a todas as espécies de formalismo literário, atacando aquela atenção inata às características puramente técnicas que despoja a literatura do seu alcance histórico e a reduz a um jogo estético. Ela apontou, na realidade, a relação entre essa tecnocracia crítica e o comportamento das sociedades capitalistas avançadas (1). Por outro lado, uma boa parte da crítica marxista prestou na prática escassa atenção às questões relacionadas com a forma artística, pondo de parte o assunto na sua busca obstinada do conteúdo político. O próprio Marx acreditava que a literatura deveria revelar uma unidade entre forma e conteúdo, e queimou alguns dos seus poemas líricos da juventude por os sentimentos rapsódicos que continham serem perigosamente desenfre-

dos, mas desconfiava também de uma escrita excessivamente formalista. Num dos seus primeiros artigos de jornal, sobre canções dos tecelões da Silésia, afirmava que exercícios meramente estilísticos levavam a um «conteúdo pervertido», que, por sua vez, marca a forma literária com o selo da «vulgaridade». Ele mostra, por outras palavras, uma compreensão *dialéctica* das relações em questão: a forma é produzida pelo conteúdo, mas reage, por sua vez, sobre ele, numa relação dúplice. O comentário do jovem Marx na *Rheinische Zeitung* sobre a lei opressivamente formalista, «a forma não tem valor se não for a forma do conteúdo», poderia ser igualmente aplicado às suas concepções estéticas.

Ao defender a unidade entre forma e conteúdo, Marx estava a ser fiel à tradição hegeliana que herdou. Hegel tinha argumentado na *Estética* (1835) que «todo o conteúdo definido determina uma forma que lhe seja adequada». «As deficiências da forma», sustentava ele, «provêm de deficiências do conteúdo». Na realidade, a história da arte pode, para Hegel, ser escrita em termos da variação das relações entre a forma e o conteúdo. A arte manifesta diferentes estádios do desenvolvimento daquilo a que Hegel chama «Espírito Universal», «Ideia» ou «Absoluto»; é este o «conteúdo» da arte, que luta sucessivamente por se incorporar de modo adequado na forma artística. Num estádio primitivo da evolução histórica, o Espírito Universal pode não encontrar uma realização formal adequada: a escultura antiga, por exemplo, mostra como o «Espírito» está obstruído e submergido por um excesso de matéria sensual que é incapaz de moldar para os seus próprios fins. A arte clássica grega, por outro lado, alcança uma unidade harmoniosa entre o conteúdo e a forma, o espi-

ritual e o material: aqui, por um breve momento histórico, o «conteúdo» encontra uma materialização inteiramente apropriada. No mundo moderno, contudo, e, na sua forma mais característica, no Romantismo, o espiritual absorve o sensual, o conteúdo domina a forma. As formas materiais cedem o passo perante o desenvolvimento superior do Espírito, que, como as forças produtivas de Marx, ultrapassou os moldes clássicos limitados que anteriormente o continham.

Seria errado pensar que Marx adoptou a estética de Hegel sem quaisquer reservas. A estética de Hegel é idealista, recorre a simplificações drásticas e só em escassa medida é dialéctica; de qualquer modo, aliás, Marx estava em desacordo com Hegel sobre várias questões estéticas concretas. Mas ambos os pensadores partilham a convicção de que a forma artística não é um simples floreado do artista individual. As formas são historicamente determinadas pelo tipo de «conteúdo» que têm de incorporar; são alteradas, transformadas, destruídas e revolucionadas à medida que o próprio conteúdo muda. Neste sentido, o «conteúdo» é anterior à «forma», tal como, para o marxismo, são as transformações no «conteúdo» material de uma sociedade, o seu modo de produção, que determinam as «formas» da sua superestrutura. «A própria forma», observou Fredric Jameson na sua obra *Marxism and Form* (1971), «não é senão a elaboração do conteúdo no domínio da superestrutura». Para aqueles que repliquem irritadamente que, de qualquer modo, forma e conteúdo são inseparáveis, que a distinção é artificial, convém dizer sem demora que isto é, evidentemente, verdadeiro *na prática*. O próprio Hegel o reconheceu: «o conteúdo», escreveu ele, «não é senão a transformação da forma em conteúdo e a forma não é senão a transformação do conteúdo em forma».

Mas se a forma e o conteúdo são inseparáveis na prática, eles são teoricamente distintos. É por isso que podemos falar de *relações* variáveis entre ambos.

Essas relações não são, contudo, fáceis de compreender. A crítica marxista vê forma e conteúdo como em relação dialéctica e quer, no entanto, afirmar afinal a primazia do conteúdo na determinação da forma (2). A questão é posta, de modo tortuoso, mas correcto, por Ralph Fox, na sua obra *The Novel and the People* (1937), quando declara que «a forma é produzida pelo conteúdo, é idêntica a ele e o mesmo que ele, e, embora a primazia pertença ao conteúdo, a forma reage sobre o conteúdo e nunca permanece passiva». Esta concepção dialéctica da relação forma-conteúdo afirma-se contra duas posições opostas. Por um lado, ataca a escola formalista (exemplificada pelos Formalistas Russos dos anos vinte), para a qual o conteúdo de um poema é escolhido apenas para reforçar os artifícios técnicos que o poema apresenta (3). Mas critica também a ideia «marxista vulgar» de que a forma artística é um simples artifício imposto de fora ao conteúdo turbulento da própria história. Pode encontrar-se uma posição deste tipo nos *Studies in a Dying Culture* (1938) de Christopher Caudwell. Nessa obra, Caudwell distingue entre aquilo a que chama «ser social» — a matéria vital, instintiva, da experiência humana — e as formas de consciência de uma sociedade. A revolução ocorre quando essas formas, que se tornaram esclerosadas e obsoletas, são despedaçadas pela corrente dinâmica e caótica do «ser social». Caudwell, por outras palavras, concebe o «ser social» (*conteúdo*) como informe por natureza e as formas como restritivas por natureza; quer dizer, falta-lhe uma compreensão suficientemente dialéctica das relações em questão. O que ele não

vê é que a «forma» não se limita a tratar a matéria bruta do «conteúdo», porque esse conteúdo (seja social ou literário) já está, para o marxismo, *enformado*: tem uma estrutura significativa. A concepção de Caudwell é uma simples variante do lugar-comum da crítica burguesa segundo o qual a arte «organiza o caos da realidade» (qual é a significação ideológica de ver a realidade como caótica?). Fredric Jameson fala, por contraste, da «lógica interna do conteúdo», de cuja transformação são produtos as formas sociais ou literárias.

Com uma visão limitada como esta da relação forma-conteúdo, não surpreende que os críticos marxistas ingleses dos anos trinta caíam com frequência no erro «marxista vulgar» de se lançarem sobre as obras literárias na busca do seu conteúdo ideológico e de relacionarem este directamente com a luta de classes ou a economia (4). É contra este perigo que a observação de Lukács pretende ser uma advertência: em arte os verdadeiros portadores da ideologia são precisamente as formas da própria obra, e não o conteúdo que dela se possa abstrair. Encontramos a marca da história na obra literária precisamente *como literária*, não como qualquer forma superior de documentação social.

## FORMA E IDEOLOGIA

Que significa dizer que a forma literária é ideológica? Numa observação sugestiva em *Literatura e Revolução*, Leon Trotski sustenta que «a relação entre a forma e o

conteúdo é determinada pelo facto de que a nova forma é descoberta, proclamada e desenvolvida sob a pressão de uma necessidade interior, de uma exigência psicológica colectiva, que, como tudo o resto... tem as suas raízes sociais». Os progressos significativos da forma literária resultam, pois, de modificações significativas na ideologia. Personificam novas maneiras de apreender a realidade social e (como veremos mais adiante) novas relações entre artista e público. Isto é bem evidente se olharmos para exemplos já estudados em profundidade, como a ascensão do romance na Inglaterra do século XVIII. O romance, como argumentou Ian Watt (5), revela, na sua própria forma, um conjunto diferente de interesses ideológicos. Seja qual for o conteúdo que um romance determinado dessa época possa ter, ele partilha certas estruturas formais com outras obras do mesmo género: uma deslocação do interesse do romântico e sobrenatural para a psicologia individual e a experiência «rotineira»; uma concepção da «personagem» como natural, real; uma preocupação com as peripécias materiais de um protagonista individual que se desloca ao longo de uma narrativa linear que se desenrola de modo imprevisível, e assim por diante. Esta nova forma, sustenta Watt, é produto de uma classe burguesa cada vez mais confiante, cuja consciência rompeu os limites de anteriores convenções literárias «aristocráticas». Plekhanov argumenta de forma algo semelhante, em *A Literatura Dramática e a Pintura Francesa do Século XVIII* (6), que a transição da tragédia clássica para a comédia sentimental na França reflecte uma substituição de valores aristocráticos por burgueses. Ou veja-se a ruptura do «naturalismo» para o «expressionismo» no teatro europeu por volta do dobrar do século. Esta, como sugeriu Raymond

Williams (7), indica o colapso de certas convenções dramáticas que, por seu turno, encarnam «estruturas de sentimento» específicas, um conjunto de formas tradicionais de apreender e reagir à realidade. O expressionismo sente a necessidade de transcender os limites de um teatro naturalista que supõe o mundo burguês vulgar como sólido, para pôr violentamente a nu esse engano e dissolver as suas relações sociais, penetrando através do símbolo e da fantasia nas psiques alienadas, divididas, que a «normalidade» esconde. A transformação de uma convenção teatral denota, portanto, uma transformação mais profunda na ideologia burguesa, à medida que as concepções confiantes da personalidade individual e das relações humanas típicas dos meados da época vitoriana começaram a estilhaçar-se e a desfazer-se em face de crescentes crises capitalistas mundiais.

Não é preciso dizer que não há relações simples e simétricas entre as modificações da forma literária e as modificações da ideologia. A forma literária, como nos recorda Trotski, tem um elevado grau de autonomia; desenvolve-se em parte de acordo com as suas próprias pressões internas e não se limita a curvar-se a qualquer vento ideológico que sopra. Tal como, para a teoria económica marxista, toda a formação económica tende a conter traços de anteriores modos de produção já obsoletos, assim também traços de formas literárias anteriores sobrevivem dentro das novas formas. A forma, sugeriria eu, é sempre uma unidade complexa de pelo menos três elementos: é, em parte, configurada por uma história literária das formas «relativamente autónoma»; cristaliza-se a partir de certas estruturas ideológicas dominantes, como vimos no caso do romance; e, como veremos mais adiante,

personifica um conjunto específico de relações entre autor e público. É a unidade dialéctica entre estes elementos que à crítica marxista interessa analisar. Ao escolher uma forma, o escritor encontra, portanto, a sua escolha já limitada ideologicamente. Ele pode combinar e transformar formas que lhe chegaram através de uma tradição literária, mas essas próprias formas, bem como a permuta que ele faz entre elas, são ideologicamente relevantes. As linguagens e técnicas que um escritor encontra à disposição estão já saturadas com certos modos de percepção ideológicos, certas formas codificadas de interpretar a realidade (8), e a medida em que ele é capaz de modificar ou refazer essas linguagens não depende apenas do seu génio pessoal. Depende da circunstância de a «ideologia», nesse ponto da história, ser ou não tal que elas possam e devam ser modificadas.

### LUKÁCS E A FORMA LITERÁRIA

É na obra de Georg Lukács que o problema da forma literária foi explorado mais exaustivamente (9). Na sua obra de juventude, pré-marxista, *A Teoria do Romance* (1920), Lukács segue Hegel na concepção do romance como a «epopeia burguesa», mas uma epopeia que, diferentemente da sua congénere clássica, revela o desenraizamento e alienação do homem na sociedade moderna. Na sociedade clássica grega, o homem está em sua casa no Universo, move-se no interior de um mundo acabado, completo, de sentido imanente adequado às exigências da

sua alma. O romance surge quando essa integração harmoniosa do homem no seu mundo é destruída; o herói de ficção está agora em busca de uma totalidade, tornado estranho a um mundo que ou é demasiado largo ou demasiado estreito para dar forma aos seus desejos. Obcecada pela disparidade entre a realidade empírica e um absoluto desaparecido, a forma do romance é tipicamente *irónica*; é a «epopeia de um mundo abandonado por Deus».

Lukács rejeitou este pessimismo cósmico quando se tornou marxista, mas muita da sua obra posterior mantém os acentos hegelianos d'*A Teoria do Romance*. Para o Lukács marxista dos *Estudos sobre o Realismo Europeu*<sup>1</sup> e d'*O Romance Histórico*, os maiores artistas são os que são capazes de recuperar e recriar uma totalidade harmoniosa de vida humana. Numa sociedade em que o geral e o particular, o conceptual e o sensual, o social e o individual são cada vez mais dissociados pelas «alienações» do capitalismo, o grande escritor une-os dialecticamente numa totalidade complexa. A sua ficção espelha assim, de forma microcós mica, a totalidade complexa da própria sociedade. Fazendo isto, a grande arte combate a alienação e fragmentação da sociedade capitalista, projectando uma imagem rica e multifacetada da integridade humana. Lukács chama a essa arte «realismo» e inclui nele tanto os Gregos e Shakespeare como Balzac e Tolstoi; os três grandes períodos do «realismo» histórico são a Grécia antiga, o Renascimento e o século XIX. Uma obra realista é rica

<sup>1</sup> *Studies in European Realism*, título sob que foi publicada, em 1950, a tradução inglesa de diversos ensaios de Lukács sobre o realismo, entre os quais, nomeadamente, vários capítulos da obra *O Realismo Russo na Literatura Mundial* (1949) (N&T).

de um conjunto complexo e englobante de relações entre o homem, a natureza e a história, e estas relações encarnam e revelam aquilo que para o marxismo é mais «típico» de determinada fase da história. Por «típico» entende Lukács aquelas forças latentes em qualquer sociedade que, de um ponto de vista marxista, são as mais relevantes e progressistas historicamente, e que põem a nu a estrutura interna e a dinâmica de uma sociedade. A missão do escritor realista é dar corpo a estas tendências e forças «típicas» em indivíduos e acções sensualmente realizados, ligando, assim, o indivíduo ao todo social e animando cada pormenor concreto da vida social com o poder do «histórico-universal» — os movimentos significativos da própria história.

Os mais importantes conceitos críticos de Lukács — «totalidade», «típico», «histórico-universal» — são essencialmente hegelianos e não directamente marxistas, embora Marx e Engels usem, não há dúvida, a noção do «típico» na sua crítica literária. Engels observou numa carta a Lassalle que a verdadeira personagem deve combinar o carácter típico com a individualidade, e tanto ele como Marx julgavam ser esta uma das grandes realizações de Shakespeare e Balzac. Uma personagem «típica» ou «representativa» encarna forças históricas sem deixar por isso de ser ricamente individualizada; e, para que um escritor dramatize essas forças históricas, ele tem, para Lukács, que ser «progressista» na sua arte. Toda a grande arte é socialmente progressiva, no sentido de que, seja qual for a filiação política consciente do autor (e, no caso de Scott e Balzac, esta é abertamente reaccionária), ela apreende as forças historicamente vitais de uma época que vão no sentido da mudança e do crescimento, revelando

o seu potencial em desenvolvimento na mais plena complexidade. O escritor realista penetra, pois, para além dos fenómenos acidentais da vida social com o fim de revelar as essências ou caracteres essenciais de uma situação, seleccionando-os e combinando-os numa forma total e dando-lhes corpo numa experiência concreta.

Se um escritor pode ou não fazer isto não depende para Lukács apenas da sua mestria pessoal, mas da sua posição na história. Os grandes escritores realistas surgem de uma história que está visivelmente a fazer-se; o romance histórico, por exemplo, aparece como género num momento de turbulência revolucionária nos inícios do século XIX em que era possível os escritores apreenderem o seu próprio presente como *história* — ou, para usar a expressão de Lukács, verem a história passada como «a pré-história do presente». Shakespeare, Scott, Balzac e Tolstoi são capazes de produzir uma grande arte realista porque estão presentes ao nascimento tumultuoso de uma época histórica e estão, assim, dramaticamente comprometidos com os conflitos e dinâmicas «típicos», claramente patentes, das sociedades a que pertencem. É este «conteúdo» histórico que lança as bases da sua perfeição formal: «a riqueza e profundidade das personagens criadas», sustenta Lukács, «assenta na riqueza e profundidade do processo social no seu todo» (10). Para os sucessores dos realistas — por exemplo, Flaubert, que sucede a Balzac — a história é já um objecto inerte, um facto dado exteriormente, já não imaginável como produto dinâmico dos homens. O realismo, privado das condições históricas que lhe deram origem, faz-se em pedaços e degenera em «naturalismo», por um lado, e «formalismo», por outro.

Para Lukács o ponto de transição crucial é aqui o fracasso das revoluções europeias de 1848 — um fracasso que é sinal da derrota do proletariado, sela a morte do período heróico, progressista, do poder burguês, congela a luta de classes e dá à burguesia a deixa para a sua tarefa própria, sordidamente anti-heróica, de consolidar o capitalismo. A ideologia burguesa esquece os seus ideais revolucionários anteriores, depura a realidade da história e aceita a sociedade como um facto natural. Balzac descreve as últimas grandes lutas contra a degradação do homem pelo capitalismo, ao passo que os seus sucessores registam passivamente um mundo capitalista já degradado. Este esvaziamento da história da sua direcção e sentido redundando na arte que conhecemos por naturalismo. Lukács chama naturalismo àquela distorção do realismo, de que Zola é o representante típico, que se limita a reproduzir fotograficamente os fenómenos superficiais da sociedade, sem penetrar nas suas essências significativas. O pormenor meticulosamente observado substitui o retrato de traços «típicos»; as relações dialécticas entre os homens e o seu mundo cedem o passo a um ambiente de objectos mortos e contingentes sem relação com personagens; a personagem verdadeiramente «representativa» dá lugar a um «culto do médio»; a psicologia ou a fisiologia expulsam a história como determinantes autênticas da acção individual. É uma visão alienada da realidade, que transforma o escritor de participante activo na história em observador clínico. Não possuindo uma compreensão do típico, o naturalismo não é capaz de criar uma totalidade significativa a partir do seu material; as acções épicas ou dramáticas unificadas que o realismo tinha posto em movimento degeneram num conjunto de interesses puramente privados.

O «formalismo» reage em direcção oposta, mas revela a mesma perda do significado histórico. Nos mundos alienados de Kafka, Musil, Joyce, Beckett, Camus, o homem é despojado da sua história e não possui qualquer realidade para além do ser individual; a personagem dissolve-se em estados mentais, a realidade objectiva é reduzida a um caos ininteligível. Tal como acontece com o naturalismo, a unidade dialéctica entre o mundo interior e o exterior é destruída e tanto o indivíduo como a sociedade são, em consequência, esvaziados de sentido. As pessoas são presa do desespero e *angst*, são despojados de relações sociais e, assim, da personalidade autêntica; a história torna-se sem sentido ou cíclica, reduzida a simples duração. Os objectos não têm significado e tornam-se meramente contingentes; e, assim, o simbolismo dá lugar à alegoria, que rejeita a ideia de sentido imanente. Se o naturalismo é uma espécie de objectividade abstracta, o formalismo é uma subjectividade abstracta; ambos divergem daquela forma de arte genuinamente dialéctica (realismo), cuja forma serve de mediação entre o concreto e o geral, a essência e a existência, o tipo e o indivíduo.

#### GOLDMANN E O ESTRUTURALISMO GENÉTICO

O principal discípulo de Lukács naquilo que se designou por escola «neo-hegeliana» de crítica marxista é o crítico romeno Lucien Goldmann (11). A preocupação de Goldmann é examinar a estrutura de um texto literário para determinar o grau em que ele encarna a estrutura de pen-

samento (ou «visão do mundo») da classe ou grupo social a que o escritor pertence. Quanto mais o texto se aproxima de uma articulação coerente e completa da «visão do mundo» da classe social, tanto maior é o seu valor como obra de arte. Para Goldmann as obras literárias não devem ser vistas em primeiro lugar como criação de pessoas individuais, mas sim daquilo a que ele chama as «estruturas mentais trans-individuais» de um grupo social — querendo significar com isto a estrutura de ideias, valores e aspirações de que esse grupo compartilha. Os grandes escritores são os indivíduos excepcionais que conseguem transpor para a arte a visão do mundo da classe ou grupo a que pertencem e fazê-lo de modo especialmente unificado e translúcido (embora não necessariamente consciente).

Goldmann chama ao seu método crítico «estruturalismo genético» e é importante compreender os dois termos desta expressão. *Estruturalismo*, porque está menos interessado nos conteúdos de uma visão do mundo determinada do que na estrutura de categorias que ela patenteia. Pode, assim, demonstrar-se que dois escritores na aparência perfeitamente diferentes pertencem à mesma estrutura mental colectiva. *Genético*, porque Goldmann está interessado em saber como é que essas estruturas mentais são produzidas historicamente — quer dizer, interessado nas relações entre uma visão do mundo e as condições históricas que lhe dão origem.

O trabalho de Goldmann sobre Racine em *O Deus Oculto*<sup>2</sup> é talvez o modelo mais exemplar do seu método crítico. Ele distingue no drama de Racine uma certa estru-

<sup>2</sup> Publicado originalmente em 1956 (N&T).

tura recorrente de categorias — Deus, Mundo, Homem — que se modificam no seu «conteúdo» e interrelações de peça para peça, mas que revelam uma visão do mundo determinada. É a visão do mundo de homens que estão perdidos num mundo sem valores, aceitam este mundo como o único que existe (visto que Deus está ausente) e, no entanto, continuam a protestar contra ele — para se justificarem a si próprios em nome de algum valor absoluto que nunca se consegue divisar. A base desta visão do mundo encontra-a Goldmann no movimento religioso francês conhecido por Jansenismo; e explica, por sua vez, o Jansenismo como produto de um certo grupo social deslocado da França do século XVII — a chamada *noblesse de robe*, os funcionários da corte que dependiam economicamente da monarquia e, contudo, se tornavam cada vez mais impotentes perante o absolutismo crescente dessa monarquia. A situação contraditória deste grupo, que tinha necessidade da Coroa, mas se lhe opunha politicamente, está expressa na recusa pelo Jansenismo tanto do mundo como de qualquer desejo de o transformar historicamente. Tudo isto tem uma relevância à escala da «história universal»: a *noblesse de robe*, ela própria recrutada a partir da classe burguesa, representa o fracasso da burguesia em quebrar o absolutismo real e estabelecer as condições do desenvolvimento capitalista.

Aquilo que Goldmann procura é, pois, um conjunto de relações estruturais entre texto literário, visão do mundo e a própria história. Ele quer mostrar como a situação histórica de um grupo ou classe social é transposta, através da mediação da sua visão do mundo, para a estrutura de uma obra literária. Para fazer isto não basta começar com o texto e trabalhar para fora, na direcção da história,

ou vice-versa; o que se exige é um método dialéctico de crítica que constantemente se mova entre texto, visão do mundo e história, ajustando cada um dos termos aos outros.

Mau grado todo o seu interesse, o empreendimento crítico de Goldmann parece-me prejudicado por certas deficiências capitais. A sua concepção de consciência social, por exemplo, é hegeliana e não marxista: ele vê-a como expressão directa de uma classe social, tal como a obra literária se transforma então em expressão directa desta consciência. Todo o seu modelo é, por outras palavras, demasiado impecavelmente simétrico, é incapaz de dar guarda aos conflitos e complexidades dialécticos, à irregularidade e descontinuidade, que caracterizam a relação da literatura para com a sociedade. Na sua última obra, *Pour une Sociologie du Roman* (1964), ele degenera numa versão essencialmente mecanicista da relação infra-estrutura / superestrutura (12).

#### PIERRE MACHEREY E A FORMA «DESCENTRADA»

Tanto Lukács como Goldmann herdaram de Hegel a convicção de que a obra literária deveria constituir uma totalidade unificada, e nisto estão próximos de uma posição convencional da crítica não-marxista. Lukács vê a obra como uma totalidade *construída* e não como um organismo natural; no entanto, há uma tendência de pensamento «organicista» sobre o objecto artístico que percorre muita da sua crítica. A rejeição desta crença é uma das várias propostas escandalosas que Pierre Macherey lança tanto

à crítica burguesa como à neo-hegeliana. Para Macherey, uma obra está ligada à ideologia não tanto pelo que diz como pelo que não diz. É nos *silêncios* significativos de um texto, nas suas lacunas e ausências, que se pode sentir com mais nitidez a presença da ideologia. São estes silêncios que o crítico deve fazer «falar». O texto está, por assim dizer, impedido ideologicamente de dizer certas coisas; ao tentar dizer a verdade à sua maneira, por exemplo, o autor acha-se forçado a revelar os limites da ideologia no seio da qual escreve. É forçado a revelar as suas lacunas e silêncios, aquilo que ela é incapaz de articular. É por conter essas lacunas e silêncios que um texto é sempre *incompleto*. Longe de constituir um todo acabado e coerente, patenteia um conflito e contradição de significados, e a importância da obra reside na diferença e não na unidade entre estes significados. Enquanto um crítico como Goldmann encontra na obra uma estrutura central, ela é, para Macherey, sempre «des-centrada»: não possui uma essência central, mas tão-só um contínuo conflito e disparidade de significados. «Difusa», «dispersa», «variada», «irregular»: são estes os epítetos que Macherey utiliza para exprimir a forma como concebe a obra literária.

Quando Macherey, no entanto, argumenta que a obra é «incompleta», ele não quer dizer que falta um bocado que o crítico seria capaz de preencher. Pelo contrário, é da natureza da obra ser incompleta, amarrada como está a uma ideologia que a faz calar-se em certos pontos (ela é, se se quiser, completa na sua imperfeição). A missão do crítico não é completar a obra; é procurar o princípio deste conflito de significados e mostrar como este conflito é produzido pela relação da obra com a ideologia.

Para usar um exemplo bem evidente: em *Dombey and Son* Dickens utiliza uma série de linguagens contraditórias entre si — realista, melodramática, pastoral, alegórica — na sua apresentação dos acontecimentos; este conflito precipita-se no célebre capítulo do caminho de ferro, onde o romance é dilacerado ambigualmente entre reacções contraditórias ao caminho de ferro (medo, protesto, aprovação, entusiasmo, etc.), reflectindo isto num choque de estilos e de símbolos. A base ideológica desta ambiguidade é o facto de o romance estar dividido entre uma admiração burguesa convencional pelo progresso da indústria e uma ansiedade pequeno-burguesa pelos seus efeitos inevitavelmente disruptivos. Ele simpatiza com as personagens secundárias naufragadas que o novo mundo pôs na prateleira, ao mesmo tempo que celebra a irrupção progressiva do capitalismo industrial que as tornou obsoletas. Ao descobrir o princípio do conflito de significados da obra, estamos, pois, a analisar simultaneamente a sua relação complexa com a ideologia vitoriana.

Há, evidentemente, uma diferença entre conflitos de *significado* e conflitos de *forma*. Macherey presta sobretudo atenção àqueles, e essas disparidades não resultam necessariamente no colapso da forma literária unificada, embora estejam claramente ligados a ele. Ao discutirmos, mais adiante, Walter Benjamin e Bertolt Brecht, veremos que a argumentação marxista sobre a forma é levada por eles mais longe, até ao ponto em que uma opção deliberada por formas «abertas» em vez de fechadas, pelo conflito em vez da solução, se transforma ela própria num comprometimento político.

## 3

## O ESCRITOR E O COMPROMETIMENTO EM ARTE

### ARTE E PROLETARIADO

Mesmo quem só minimamente conhece a crítica marxista sabe que ela chama o escritor a empenhar a sua arte na causa do proletariado. A imagem que o leigo tem da crítica marxista, por outras palavras, é modelada quase inteiramente pelos acontecimentos literários da época que conhecemos como estalinismo. Houve o estabelecimento do *Proletkult* na Rússia pós-revolucionária, com o objectivo de criar uma arte puramente proletária depurada de influências burguesas («um laboratório da pura ideologia proletária», como lhe chamou o seu dirigente Bogdanov); o apelo do poeta futurista Maiakovski à destruição de toda a arte do passado, sintetizado na palavra de ordem «queimem Rafael»; o decreto de 1928 do Comité Central do Partido Bolchevique nos termos do qual a literatura deveria servir os interesses do partido, e que enviou escritores a visitar locais de construção e a produzir romances em glorificação das máquinas. Tudo isto culmina no Congresso dos Escritores Soviéticos de 1934, que adoptou oficialmente a doutrina do «realismo socialista», alinhavada por

Estaline e Gorki e promulgada pelo daquele, sequaz cultural Jdanov. A doutrina ensinava que era dever do escritor «dar um retrato verídico, histórico-concreto, da realidade no seu desenvolvimento revolucionário», tomando em conta «o problema da transformação ideológica e da educação dos trabalhadores no espírito do socialismo». A literatura tinha que ser tendenciosa, «com espírito de partido», otimista e heróica; deveria estar imbuída de um «romantismo revolucionário», retratando heróis soviéticos e prefigurando o futuro (1). O mesmo congresso ouviu Máximo Gorki, outrora firme defensor da liberdade da arte, mas agora homem de confiança de Estaline, anunciar que o papel da burguesia na literatura mundial tinha sido muito exagerado, visto que a cultura mundial tinha, na realidade, estado em declínio desde o Renascimento. Foi também obsequiado com o ensaio de Radek sobre «James Joyce ou o realismo socialista?», que descrevia a obra de Joyce como um monte de esterco enxameado de vermes e acusava o *Ulysses* (cuja acção se situa em 1904) de falsidade histórica por não fazer referência ao levantamento da Páscoa na Irlanda (1916).

Não temos aqui espaço para voltar a contar na íntegra a história arrepiante de como a derrota da revolução bolchevique sob Estaline se traduziu numa das investidas mais devastadoras sobre a cultura artística a que jamais se assistiu na história moderna — uma investida conduzida em nome de uma teoria e uma prática da libertação social (2). Teremos que nos satisfazer com um breve relato. Depois da Revolução de 1917, o Partido Bolchevique pouco controle exerceu sobre a cultura artística; até 1928, ano em que se iniciou o primeiro plano quinquenal, floresceram várias organizações culturais relativa-

mente autónomas, a par de uma série de editoras independentes. O relativo liberalismo cultural deste período, com a sua amálgama de movimentos artísticos (Futurismo, Formalismo, Imagismo, Construtivismo, etc.) reflectia o liberalismo relativo da chamada Nova Política Económica desses anos. Em 1925 a primeira declaração do partido sobre literatura assumiu uma atitude bastante neutra entre os grupos em disputa, recusando-se a comprometer-se com uma só tendência e reivindicando um controle apenas de maneira geral. Lunatcharski, o primeiro Ministro da Cultura bolchevique, encorajou nesta altura todas as formas de arte não abertamente hostis à Revolução, apesar de sentir considerável simpatia pessoal pelos objectivos do *Proletkult*. O *Proletkult* considerava a arte uma arma de classe e rejeitava por completo a cultura burguesa; reconhecendo que a cultura proletária era mais fraca que a sua contrapartida burguesa, procurava desenvolver uma arte distintamente proletária que organizasse as ideias e sentimentos da classe operária no sentido de objectivos colectivistas e não individualistas.

O dogmatismo do *Proletkult* foi continuado nos fins dos anos vinte pela Associação de Escritores Proletários Panrusa (RAPP), cuja função histórica foi a de absorver outras organizações culturais, eliminar as tendências liberais na cultura (nomeadamente Trotski) e preparar o caminho para o «realismo socialista». No entanto, mesmo a RAPP era demasiado crítica, acomodaticia e «individualista» para a ortodoxia estalinista; além disso, tinha afastado «companheiros de viagem» numa altura em que isso era contrário à política de Estaline. Estaline, evoluindo de um «proletarismo» afirmativo para uma ideologia «nacionalista» e alianças com elementos «progressistas» não tinha

confiança no zelo proletário da RAPP; em 1932, ela foi, por conseguinte, dissolvida e substituída pela União dos Escritores Soviéticos, um órgão directo do poder de Estaline, a que era obrigatório pertencer para se ser publicado. Seguiu-se, durante os anos quarenta e inícios dos anos cinquenta, uma série de decretos literários mutiladores; a própria literatura se afundou num nadir de falso optimismo e enredos uniformes. Maiakovski tinha-se suicidado em 1930; nove anos mais tarde, Vsevolod Meyerhold, o encenador de teatro experimental cuja obra pioneira influenciou Brecht e foi denunciada como decadente, declarou em público que «essa coisa lamentável e estéril a que chamam realismo socialista não tem nada a ver com a arte». Foi preso no dia seguinte e morreu pouco depois; a mulher foi assassinada.

### LENINE, TROTSKI E O COMPROMETIMENTO EM ARTE

Ao promulgar a doutrina do realismo socialista no Congresso de 1934, Jdanov tinha invocado ritualmente a autoridade de Lenine, mas essa invocação era, na realidade, uma deturpação das concepções literárias deste. Em *A Organização do Partido e a Literatura do Partido* (1905), Lenine censurou Plekhanov por criticar o que considerava a natureza propagandística demasiado evidente de obras como *A Mãe* de Gorki. Ele exigia, pelo contrário, uma literatura declaradamente partidária: «A literatura deve tornar-se uma roda e um parafuso de uma única e grande máquina social-democrática». A neutralidade no escrever,

argumenta, é impossível: «A liberdade do escritor burguês não é mais que a dependência disfarçada da bolsa do dinheiro... Abaixo os escritores sem partido!» O que é necessário é uma «literatura ampla, multiforme e variada, inseparavelmente ligada ao movimento operário».

As observações de Lenine, interpretadas por críticos hostis como aplicando-se à literatura imaginativa no seu conjunto (3), destinavam-se, na realidade, a ser aplicadas à literatura *do partido*. Escrevendo numa altura em que o partido bolchevique estava em vias de se tornar uma organização de massas e necessitava de uma forte disciplina interna, Lenine tinha em mente não romances, mas escritos teóricos do partido; estava a pensar em homens como Trotski, Plekhanov e Parvus, na necessidade de os intelectuais aderirem à linha do partido. Os seus próprios interesses literários eram bastante conservadores, limitando-se, no conjunto, a uma admiração pelo realismo; admitia não compreender as experiências futuristas ou expressionistas, embora considerasse que o cinema era potencialmente a forma de arte de maior importância política. Em questões culturais, era, contudo, geralmente de espírito aberto. No seu discurso ao Congresso dos Escritores Proletários de 1920, opôs-se ao dogmatismo abstracto da arte proletária, rejeitando como irrealistas todas as tentativas de fazer nascer um tipo de cultura por decreto. A arte proletária só podia ser construída sobre o conhecimento da cultura anterior: toda a valiosa cultura legada pelo capitalismo, insistia ele, devia ser cuidadosamente preservada. «Não há dúvida», escreveu em *Sobre Arte e Literatura*, «que a actividade literária é a que menos pode tolerar um igualitarismo mecânico, um domínio da minoria pela maioria. Não há dúvida de que, neste domínio, é abso-

lutamente essencial assegurar um campo de acção bastante amplo ao pensamento e à imaginação, à forma e ao conteúdo» (4). Numa carta a Gorki, argumentava que um artista pode respigar muita coisa de valor de todas as espécies de filosofia; a filosofia pode contradizer a verdade artística que ele comunica, mas o que interessa é o que um artista cria e não o que pensa. Os artigos de Lenine sobre Tolstoi mostram esta convicção na prática. Como porta-voz de interesses camponeses pequeno-burgueses, Tolstoi tem inevitavelmente uma compreensão incorrecta da história, já que não é capaz de reconhecer que o futuro pertence ao proletariado; mas essa compreensão não é essencial para que ele produza grande arte. A força realista e os retratos verídicos da sua ficção transcendem a ideologia ingenuamente utópica que a enforma, revelando uma contradição entre a arte de Tolstoi e o seu moralismo cristão reaccionário. Esta, como veremos, é uma contradição que tem uma relevância crucial para a posição da crítica marxista perante a questão do partidarismo em literatura.

O segundo principal arquitecto da Revolução Russa, Leon Trotski, está do lado de Lenine e não do do *Proletkult* e da RAPP em questões estéticas, embora tanto Bukharine como Lunatcharski tenham recorrido aos escritos de Lenine no seu ataque às concepções culturais de Trotski. Na sua obra *Literatura e Revolução*, escrita numa altura em que a maioria dos intelectuais russos era hostil à Revolução e precisava de ser conquistada, Trotski combina com destreza uma abertura imaginativa às correntes mais produtivas da arte pós-revolucionária não-marxista com uma crítica incisiva aos seus becos sem saída e limitações (5).

Opondo-se ao abandono ingénuo da tradição por parte dos futuristas («Nós, marxistas, sempre temos vivido na tradição»), ele insiste, tal como Lenine, na necessidade de que a cultura socialista absorva os melhores produtos da arte burguesa. O domínio da cultura não pertence ao número daqueles que compete ao partido dirigir, o que não significa, no entanto, que se tolerem eclecticamente obras contra-revolucionárias. Uma censura revolucionária vigilante deve ir de par com uma «política tolerante e flexível em arte». A arte socialista deve ser «realista», mas não num sentido estreitamente genérico, já que o próprio realismo não é nem revolucionário nem reaccionário intrinsecamente; é, em vez disso, uma «filosofia da vida» que não deveria ser limitada às técnicas de uma escola determinada. «Pretender que nós exigimos dos poetas que descrevam exclusivamente chaminés de fábricas ou uma insurreição contra o capital é absurdo». Trotski reconhece, como vimos, que a forma artística é produto do «conteúdo» social, mas confere-lhe, ao mesmo tempo, um alto grau de autonomia: «Uma obra de arte deve, em primeiro lugar, ser julgada segundo as suas próprias leis». Ele reconhece, assim, o que há de válido nas intrincadas análises técnicas dos formalistas, ao mesmo tempo que os censura duramente pelo seu desprezo estéril pelo conteúdo e condições sociais da forma literária. Na sua mistura de um marxismo com princípios, mas flexível, e de uma crítica prática perspicaz, *Literatura e Revolução* é um texto perturbador para os críticos não-marxistas. Não admira que F. R. Leavis se tenha referido ao seu autor como «este marxista perigosamente inteligente» (6).

## MARX, ENGELS E O COMPROMETIMENTO EM ARTE

A doutrina do realismo socialista afirmava-se, evidentemente, na linha de Marx e Engels, mas os seus verdadeiros precursores eram os críticos «democrático-revolucionários» russos do século XIX, Belinski, Tchernichevski e Dobroliubov (7). Estes homens viam a literatura como crítica e análise social e o artista como um educador da sociedade; a literatura deveria desprezar as técnicas estéticas complicadas e tornar-se um instrumento da evolução social. A arte reflecte a realidade social e deve retratar os seus traços típicos. A influência destes críticos é sensível na obra de Georgy Plekhanov («o Belinski marxista», como lhe chamou Trotski) (8). Plekhanov censurou Tchernichevski pelas exigências propagandísticas que este fazia à arte e recusou-se a pôr a literatura ao serviço da política do partido, distinguindo rigorosamente entre a função social e o efeito estético dela, embora sustentasse que só é válida a arte que serve a história e não o prazer imediato. Também ele, como os críticos democrático-revolucionários, acredita que a literatura «reflecte» a realidade. Para Plekhanov, é possível «traduzir» a linguagem da literatura para a da sociologia — encontrar o «equivalente social» dos factos literários. O escritor traduz factos sociais para factos literários e a missão do crítico é traduzi-los de novo para o código da realidade. Para Plekhanov, tal como para Belinski e Lukács, o modo mais significativo que o escritor tem de reflectir a realidade é a criação de «tipos»: exprime a «individualidade histórica» nas suas personagens, em vez de descrever a simples psicologia individual.

É, pois, através da tradição de Belinski e Plekhanov que a ideia da literatura como tipificadora e reflectora da sociedade entra na formulação do realismo socialista. O «típico» é, como vimos, um conceito compartilhado por Marx e Engels: no entanto, nos seus comentários literários, raramente ou nunca é acompanhado pela insistência em que as obras literárias sejam politicamente normativas. Os autores preferidos de Marx eram Ésquilo, Shakespeare e Goethe, nenhum dos quais propriamente revolucionário; e, num artigo da sua juventude sobre a liberdade de imprensa, na *Rheinische Zeitung*, ele ataca as concepções utilitaristas que vêem na literatura um meio para atingir um fim. «Um escritor não considera de modo algum as suas obras como um meio. Elas são um fim em si próprias, e de tal modo não são meios para ele e para outros que, se necessário, sacrifica a sua existência à delas... A primeira liberdade da imprensa consiste em ela não ser um comércio». É necessário precisar aqui duas coisas. Em primeiro lugar, Marx está a falar da utilização comercial, e não política, da literatura; em segundo lugar, a afirmação de que a imprensa não é um comércio faz parte do idealismo juvenil de Marx, já que ele sabia (e disse-o) claramente que ela de facto o é. Mas a ideia de que a arte é, em certo sentido, um fim em si própria, surge mesmo na obra da maturidade de Marx: encontra-se nas suas *Teorias da Mais-Valia* (1905-10), onde observa que «Milton produziu o *Paradise Lost* pela mesma razão que um bicho-da-seda produz seda. Era uma actividade da sua natureza.» (No primeiro esboço d'*A Guerra Civil em França* (1871), ele compara o facto de Milton ter vendido o seu poema por cinco libras com os funcionários

da Comuna de Paris, que desempenhavam cargos públicos por uma retribuição financeira reduzida).

Marx e Engels de forma alguma equiparavam grosseiramente o que é esteticamente belo ao politicamente correcto, embora, como é natural, predilecções políticas entrassem nos juízos de valor literários de Marx. Apreciava escritores realistas, satíricos, radicais, e (descontando as baladas populares que produziu) era hostil ao Romantismo, que considerava uma mistificação poética de uma dura realidade política. Detestava Chateaubriand e via a poesia romântica alemã apenas como um véu sagrado que escondia a prosa sórdida da vida burguesa, um pouco como as relações feudais da Alemanha a escondiam.

A atitude de Marx e Engels perante a questão do comprometimento revela-se, no entanto, da forma mais completa em duas famosas cartas escritas por Engels a romancistas que lhe tinham submetido a sua obra. Numa carta de 1835 a Minna Kautsky, que lhe tinha enviado o seu último romance, desatinado e pesado, Engels escrevia que não era de modo algum avesso à ficção com «tendência» política, mas que era errado da parte de um autor ser *abertamente* partidário. A tendência política deve surgir discretamente das situações dramatizadas; só desta forma indirecta é que a ficção revolucionária podia actuar com eficácia sobre a consciência burguesa dos seus leitores. «Um romance de tendência socialista cumpre plenamente a sua missão quando, descrevendo com fidelidade a situação real, destrói as ilusões convencionais sobre ela, abala o optimismo do mundo burguês, torna inevitável a dúvida sobre a validade eterna do que existe, mesmo sem apresentar ele próprio uma solução ou sequer tomar ostensivamente partido».

Numa segunda carta, de 1838, a Margaret Harkness, Engels critica a sua história proletária das ruas de Londres (*A City Girl*) por retratar as massas do East End como demasiado inertes. Pegando no subtítulo do romance — «Uma História Realista» — comenta: «O realismo significa, a meu ver, além da exactidão do pormenor, a reprodução fiel de caracteres típicos em circunstâncias típicas». Harkness negligencia o verdadeiro tratamento típico porque não consegue integrar na sua descrição da classe operária *real* qualquer percepção do seu papel histórico e evolução potencial; neste sentido, produziu uma obra «naturalista» e não «realista».

Vistas conjuntamente, as duas cartas de Engels sugerem que o empenhamento político declarado na ficção é desnecessário (não, é claro, inaceitável), porque a obra verdadeiramente realista dramatiza ela própria as forças importantes da vida social, indo além tanto do que é observável fotograficamente como da retórica imposta de uma «solução política». Este é o conceito do chamado «partidarismo objectivo» que a crítica marxista mais tarde viria a desenvolver. O autor não precisa de impingir as suas ideias políticas na obra porque, se revelar as forças reais e potenciais que intervêm *objectivamente* numa situação, está já, nesse sentido, a tomar partido. Quer dizer, o partidarismo é inerente à própria realidade; revela-se num método de tratar a realidade social e não numa atitude subjectiva em relação a ela (sob o estalinismo, esse «partidarismo objectivo» foi denunciado como mero «objectivismo» e substituído por um partidarismo puramente subjectivo).

Esta posição é característica da crítica literária de Marx e Engels. Independentemente um do outro, ambos

criticaram o drama em verso de Lassalle *Franz von Sickingen* pela falta de um rico realismo shakespeariano, que teria evitado que as personagens fossem meros porta-vozes da História, acusando também Lassalle de ter escolhido um protagonista não-típico para os fins que tinha em vista. Na *Sagrada Família* (1845), Marx dirige uma crítica semelhante ao romance imensamente vendido de Eugène Sue *Les Mystères de Paris*, cujas personagens a duas dimensões considera insuficientemente representativas.

O ataque devastador de Marx ao melodrama moralista de Sue revela também outro aspecto central das suas convicções estéticas. Marx acha que o romance se contradiz a si próprio, na medida em que o que mostra é diferente daquilo que diz. Pretende-se, por exemplo, apresentar o herói como moralmente admirável, mas ele revela-se involuntariamente como um imoralista hipócrita. A obra está presa nas malhas da ideologia burguesa francesa que fez com que ela se vendesse tão bem; mas, ao mesmo tempo, consegue por vezes superar os seus limites ideológicos e «dar uma bofetada na cara do preconceito burguês». Esta distinção entre as dimensões «consciente» e «inconsciente» da ficção de Sue (Marx chega aqui a antecipar Freud, ao detectar a intervenção de um complexo de castração subterrâneo na obra) é essencialmente uma distinção entre a «mensagem» social explícita do livro e aquilo que, apesar disso, ele realmente revela; e é esta distinção que permite a Marx e Engels admirar um autor conscientemente reaccionário como Balzac. Apesar dos seus preconceitos católicos e legitimistas, Balzac tem uma consciência profundamente imaginativa dos movimentos marcantes da sua própria história; os seus romances mostram-no obrigado pela força das suas próprias percepções artísticas a assu-

mir simpatias contrárias às suas ideias políticas. Tinha, observa Marx n' *O Capital*, «uma compreensão profunda da situação real»; e Engels comenta, na carta a Margaret Harkness, que «a sua sátira nunca é mais acutilante, a sua ironia nunca é mais amarga, do que quando põe em movimento precisamente os homens e mulheres com quem mais profundamente simpatiza — os nobres». É legitimista na aparência, mas trai, nas profundezas da sua obra de ficção, uma admiração sincera pelos seus mais acerbos antagonistas políticos, os republicanos. É a ressonância desta distinção entre a intenção subjectiva e o significado objetivo de uma obra, deste «princípio da contradição», que encontramos na obra de Lenine sobre Tolstoi e na crítica de Lukács a Walter Scott (9).

#### A TEORIA DO REFLEXO

A questão do partidarismo em literatura está até certo ponto ligada ao problema de saber qual é a relação entre as obras literárias e o mundo real. A prescrição do realismo socialista segundo a qual a literatura deveria ensinar certas atitudes políticas pressupõe que a literatura «reflecte» ou «reproduz» de facto de modo bastante directo (ou, pelo menos, deveria fazê-lo) a realidade social. É interessante que Marx não use ele próprio a metáfora do «reflexo» em referência a obras literárias (10), embora diga n' *A Sagrada Família* que o romance de Sue deforma, em certos aspectos, a vida do seu tempo, e que Engels tenha podido encontrar em Homero ilustrações directas de

sistemas de parentesco da Grécia primitiva (11). O «reflexionismo» tem sido, não obstante, uma tendência arraigada da crítica marxista, como modo de combater as teorias formalistas da literatura, que fecham a obra literária no seu próprio espaço selado, isolada da história.

Nas suas formulações mais simplistas, a ideia de que a literatura «reflecte» a realidade é manifestamente imprópria. Sugere uma relação mecânica, passiva, entre a literatura e a sociedade, como se a obra, qual espelho ou chapa fotográfica, se limitasse a registar de modo inerte o que estava a acontecer «lá fora». Lenine fala de Tolstoi como «espelho» da Revolução Russa de 1905; mas se a obra de Tolstoi é um espelho, então é, como argumenta Pierre Macherey, um espelho colocado obliquamente em relação à realidade, um espelho *quebrado*, que apresenta as suas imagens de forma fragmentada e é tão expressivo naquilo que *não* reflecte como naquilo que reflecte. «Se a arte reflecte a vida», observa Bertolt Brecht no *Pequeno Organon para o Teatro* (1948), «fá-lo com espelhos especiais». E se vamos falar de um espelho «selectivo» com certos pontos escuros e refrações, então parece que a metáfora esgotou a sua utilidade limitada e que seria melhor abandoná-la em favor de alguma coisa mais útil.

Que coisa seja essa, eis o que, contudo, não é claro. Se as utilizações mais simplistas da metáfora do «reflexo» são estéreis no plano teórico, as suas versões mais sofisticadas não são também inteiramente adequadas. Nos seus ensaios dos anos trinta e quarenta, Georg Lukács adota a teoria epistemológica do reflexo de Lenine: toda a apreensão do mundo exterior é apenas um reflexo dele na consciência humana (12). Por outras palavras, aceita acriticamente a ideia curiosa de que os conceitos são, de

certa maneira, «retratos» da realidade exterior na cabeça das pessoas. Mas o verdadeiro conhecimento, tanto para Lenine como para Lukács, não é, por esse facto, uma questão de impressões iniciais dos sentidos: é, afirma Lukács, «um reflexo mais profundo e englobante da realidade objectiva do que o aparentemente dado». É, por outras palavras, uma percepção das categorias subjacentes a essas aparências — categorias que a teoria científica ou (para Lukács) a grande arte são capazes de descobrir. Esta é, manifestamente, a forma mais reputada da teoria do reflexo, mas é caso para duvidar que ela deixe muito espaço para o «reflexo». Se o espírito é capaz de penetrar até às categorias subjacentes à experiência imediata, então a consciência é manifestamente uma *actividade* — uma *prática* que actua sobre essa experiência para a transformar em verdade. Torna-se então pouco claro qual o significado que isto dá ao «reflexo». Lukács acaba, na realidade, por pretender preservar a ideia de que a consciência é uma força activa: na sua obra da última fase sobre a estética marxista, vê a consciência artística como uma intervenção criadora no mundo e não como um simples reflexo dele.

Leon Trotski afirmou que a criação artística é «uma alteração, uma deformação e uma transformação da realidade de acordo com as leis específicas da arte». Esta excelente formulação, aprendida em parte com a teoria formalista russa de que a arte envolve um «estranhamento» da experiência, modifica toda a noção simples da arte como reflexo. A posição de Trotski é levada mais longe por Pierre Macherey. Para Macherey, o efeito da literatura é, essencialmente, *deformar*, e não imitar. Se a imagem corresponde inteiramente à realidade (como num espelho), torna-se idêntica a ela e deixa de todo em todo de ser

uma imagem. O estilo artístico barroco, que pressupõe que quanto mais nos distanciarmos do objecto tanto mais o imitamos verdadeiramente, é, para Macherey, modelo de toda a actividade artística; a literatura é, essencialmente, *parodística*.

A literatura, poderia então dizer-se, não está numa relação reflexiva, simétrica, unívoca, para com o seu objecto. O objecto é deformado, refractado, dissolvido — reproduzido não tanto no sentido em que um espelho reproduz o seu objecto, mas, talvez, mais como uma representação teatral *reproduz* o texto dramático, ou, se me é lícito aventurar-me a um exemplo mais ousado, como um automóvel reproduz os materiais com que foi construído. Uma representação teatral é, manifestamente, mais do que um «reflexo» do texto dramático; pelo contrário (e especialmente no teatro de Bertolt Brecht), é uma transformação do texto num produto com características únicas, o que implica a sua reelaboração de acordo com as exigências e condições específicas da representação teatral. Analogamente, seria absurdo dizer que um automóvel «reflecte» os materiais que participaram da sua construção. Não existe uma continuidade unívoca desse tipo entre esses materiais e o produto acabado, porque o que interveio entre eles foi um *trabalho* transformador. A analogia é, evidentemente, inexacta, porque o que caracteriza a arte é o facto de, ao transformar os seus materiais num produto, os mostrar e distanciar, o que obviamente não acontece na produção de automóveis. Mas a comparação pode manter-se válida, apesar de parcial, como correctivo para a tese de que a arte reproduz a realidade como um espelho reflecte o mundo.

O problema de saber em que medida a literatura é mais do que um simples reflexo da realidade traz-nos de novo à questão do partidarismo. Em *O Significado Presente do Realismo Crítico* (1958), Lukács argumenta que os escritores modernos deveriam fazer mais do que limitar-se a reflectir o desespero e *ennui* da sociedade burguesa decadente; eles deveriam tentar assumir uma perspectiva crítica sobre essa futilidade revelando as possibilidades positivas que existem para além dela. Para fazer isto, não podem limitar-se a espelhar a realidade, visto que, se assim procederem, introduzirão na sua arte precisamente as distorções que caracterizam a consciência burguesa moderna. O reflexo de uma distorção tornar-se-á um reflexo distorcido. Ao exigir, no entanto, que os autores superem a «decadência» de Joyce e Beckett, Lukács não lhes pede que percorram todo o caminho para além dela até ao realismo socialista. Será suficiente se conseguirem aquilo a que a crítica soviética chama «realismo crítico», com o que pretende significar aquela concepção positiva, crítica e total da sociedade característica da grande ficção do século XIX e exemplificada, para Lukács, sobretudo por Thomas Mann. Isto, afirma Lukács, é inferior ao realismo socialista, mas é, pelo menos, um passo na sua direcção.

O que Lukács está a pedir é, pois, essencialmente, que a idade moderna avance até ao século XIX. Necessitamos de um regresso à grande tradição do realismo crítico; precisamos de escritores que, se não directamente comprometidos com o socialismo, pelo menos «levem o socialismo em linha de conta e não o rejeitem sem mais».

Lukács foi atacado por esta posição em duas frentes principais. Como veremos no capítulo seguinte, foi criticado de modo convincente por Bertolt Brecht, que afirma

que ele faz do realismo do século XIX um fetiche e é culpavelmente cego para o melhor da arte moderna; mas foi também censurado pelos seus próprios camaradas do partido comunista pela sua atitude particularmente pouco entusiasta em relação ao realismo socialista (13). Apesar de alguns rapapés de circunstância à teoria do realismo socialista, Lukács é, na prática, tão crítico em relação à maioria dos seus produtos tristonhos como o é em relação à «decadência» formalista. Contra ambos, afirma a grande tradição humanista do realismo burguês. Não é preciso defender o realismo socialista como o partido comunista para apoiar a sua crítica à debilidade da posição de Lukács — debilidade expressa no fraco apelo aos escritores para «pelo menos levarem o socialismo em linha de conta». O contraste que Lukács estabelece entre o realismo crítico e a decadência formalista tem as suas raízes no período da guerra fria, quando o mundo estalinista se achava na absoluta necessidade de forjar alianças com intelectuais burgueses progressistas «amantes da paz» e, assim, na absoluta necessidade de minimizar o empenhamento revolucionário. A sua política deste período move-se sobre um contraste simplista entre a «paz» e a «guerra» — entre escritores «progressistas» positivos, que rejeitam a *angst*, e os reaccionários decadentes que a ela aderem. O embaraçoso elogio de Lukács a escritores antifascistas de terceira ordem n' *O Romance Histórico* reflecte igualmente a política do período das frentes populares, com a sua oposição da «democracia», e não do socialismo revolucionário, ao poder crescente do fascismo. Lukács, como salienta George Lichtheim (14), pertence essencialmente à grande tradição alemã clássico-humanista e considera o marxismo um prolongamento dela; marxismo e humanismo

burguês formam, assim, uma frente comum iluminada contra a tradição irracionalista na Alemanha que culmina no fascismo.

#### *O COMPROMETIMENTO NA LITERATURA E O MARXISMO INGLÊS*

A questão da literatura «comprometida» foi discutida de modo bastante menos subtil pela crítica marxista inglesa. Tratou-se de uma questão de grande actualidade na crítica marxista inglesa dos anos trinta, mas permaneceu sem solução devido a uma confusão teórica específica. Esta confusão, observada pela primeira vez por Raymond Williams (15), consiste no facto de que a maior parte da crítica marxista inglesa parece aceitar simultaneamente uma visão mecanicista da arte como «reflexo» passivo da base económica e uma crença romântica na arte como projectando um mundo ideal e incitando os homens a novos valores. É esta uma contradição claramente marcada na obra de Christopher Caudwell. A poesia, para Caudwell, é funcional, na medida em que adapta os instintos fixos dos homens a fins socialmente necessários, ao alterar os seus sentimentos. As canções que acompanham as colheitas são um exemplo ingénuo: «Os instintos têm que ser orientados para as necessidades das colheitas através de um mecanismo social», que é a arte (16). Não é difícil ver como esta concepção grosseiramente funcionalista da arte está próxima do jdanovismo: se a poesia pode ajudar na colheita, pode também acelerar a produção do aço.

Mas Caudwell conjuga esta ideia com uma forma de idealismo romântico mais próxima de Shelley que de Estaline: «A arte é como uma lanterna mágica que projecta os nossos seres reais no Universo e nos promete que, como é nosso desejo, podemos alterá-lo, alterá-lo à medida das nossas necessidades...» É interessante a deslocação do «instinto» para o «desejo»: a arte ajuda agora o homem a adaptar a natureza a ele próprio, em vez de se adaptar ele à natureza. Sob certos aspectos, esta mistura de ideias pragmáticas e românticas sobre a arte assemelha-se ao «romantismo revolucionário» russo — a junção de uma imagem ideal do que poderia existir a uma descrição obstinadamente fiel daquilo que existe, para incitar os homens a realizações superiores. Mas, em escritores como Caudwell, a confusão é atenuada pela forte influência do Romantismo inglês, que vê a arte como encarnação de um mundo de valores ideais. Caudwell «harmoniza» as duas posições no capítulo final de *Illusion and Reality* falando da poesia como um «sonho» do futuro que é então um «guia e incitamento à acção». Ele apela para poetas «companheiros de viagem» como Auden e Spender para que abandonem a sua herança burguesa e se comprometam com a cultura do proletariado revolucionário; mas a ideia de que a poesia projecta um «sonho» de possibilidades ideais faz ela própria parte, ironicamente, dessa herança burguesa. Caudwell acaba por ser incapaz de fugir a esta contradição — incapaz de descobrir uma teoria mais dialéctica da relação entre a arte e a realidade do que uma canalização eficiente de energias sociais, por um lado, e um sonho utópico, por outro.

Outros críticos marxistas ingleses dos anos trinta e quarenta foram igualmente mal sucedidos na definição dessa

relação. A obra de Caudwell influenciou um dos exemplos mais válidos de crítica marxista do período, *Aeschylus and Athens* (1941) de George Thomson; mas o estudo pioneiro de Thomson sobre o modo como o drama grego personifica a alteração das formas económicas e políticas da sociedade grega é mais convincente do que a sua tese caudwelliana de que o papel do artista é reunir uma provisão de energia social, criando a partir dela uma fantasia libertadora que faça com que os homens recusem aceitar o mundo tal como ele é. *Crisis and Criticism* (1937) de Alick West vê também a arte como uma forma de organizar a «energia social». O valor da literatura está em que ela encarna as energias produtivas da sociedade; o escritor não aceita o mundo sem mais, mas recria-o, revelando a sua verdadeira natureza de produto construído. Ao comunicar esta consciência de energia produtiva aos seus leitores, o escritor acorda neles energias semelhantes, em vez de se limitar a satisfazer os seus desejos de consumidores. Toda a argumentação, apesar de imaginativa, é particularmente nebulosa, e a ambiguidade do termo não-marxista «energia» não ajuda (17).

A conhecida pergunta que alguma crítica marxista tem dirigido a obras literárias para comprovar o seu valor — a sua tendência política é correcta, favorece a causa do proletariado? — acarreta o protelar de outras perguntas sobre a obra a pretexto de serem «meramente» estéticas. Um exemplo desta dicotomia entre o «ideológico» e o «estético» ocorre n' *O Romance Histórico* de Lukács. «Não importa», declara Lukács, «se Scott ou Manzoni eram esteticamente superiores a, por exemplo, Heinrich Mann, ou pelo menos não é esta a questão principal. O que é importante é que Scott e Manzoni, Puchkine e Tolstoi,

foram capazes de captar e retratar a vida popular de um modo mais profundo, autêntico, humano e concretamente histórico do que mesmo os escritores mais notáveis dos nossos dias...» Mas que é que *significa* «esteticamente superior», senão coisas como «mais profundo, autêntico, humano e concretamente histórico» (passo por cima do carácter notoriamente vago desses termos)? Lukács, como vários críticos marxistas, está inconscientemente a capitular perante uma concepção burguesa do «estético» — o estético como uma simples questão secundária de estilo e técnica.

Sugerir que a pergunta «a obra é politicamente progressista?» não poderá servir de base a uma crítica marxista não é de forma alguma rejeitar tal literatura partidária como marginal. Os Futuristas e Construtivistas soviéticos que saíram para as fábricas e herdades colectivas, lançando jornais de parede, inspeccionando salas de leitura, introduzindo sessões de rádio e de cinema ambulante, fazendo reportagens para jornais de Moscovo; os experimentalistas teatrais como Meyerhold, Erwin Piscator e Bertolt Brecht; as centenas de grupos de «agit-prop» que viam o teatro como uma intervenção directa na luta de classes: as realizações perduráveis destes homens permanecem como negação viva da assunção presunçosa da crítica burguesa de que a arte é uma coisa e a propaganda outra. Para além disso, é verdade que toda a grande arte é «progressista», no sentido limitado de que toda a arte fechada aos movimentos significativos da sua época, divorciada de uma consciência do que é historicamente central, se relega a si própria para um estatuto secundário. O que necessita de ser acrescentado é o «princípio da contradição» de Marx e Engels: as ideias políticas de um autor

podem estar em oposição àquilo que a sua obra objectivamente revela. Deveria acrescentar-se também que a questão de saber quão «progressista» deve ser a arte para ser válida é uma questão *histórica*, não uma questão a ser resolvida dogmaticamente para todo o sempre. Há períodos e sociedades em que o comprometimento político «progressista» consciente não precisa de ser condição necessária para produzir grande arte; há outros períodos — o fascismo, por exemplo — em que sobreviver e produzir como artista envolve o tipo de interrogações que irá provavelmente resultar num comprometimento explícito. Nessas sociedades o partidário político consciente e a capacidade de produzir arte significativa estão espontaneamente associados. Esses períodos não se limitam, contudo, ao fascismo. Há fases menos «extremas» da sociedade burguesa em que a arte se relega para um estatuto secundário, se torna trivial e castrada, porque as ideologias estereis de que nasce não lhe fornecem alimento — são incapazes de fazer relações significativas ou oferecer discursos adequados. Numa tal era, a necessidade de uma arte explicitamente revolucionária torna-se premente. Se vivemos ou não nós próprios num desses períodos, eis uma questão a ser considerada seriamente.

## 4

# O AUTOR COMO PRODUTOR

### *A ARTE COMO PRODUÇÃO*

Falei até aqui da literatura em termos de forma, política, ideologia, consciência. Mas tudo isto passa em claro um facto simples que é evidente para toda a gente e antes de mais para um marxista. A literatura pode ser um artefacto, um produto da consciência social, uma visão do mundo; mas é também uma *indústria*. Os livros não são apenas estruturas significativas, são também mercadorias produzidas por editores e vendidas no mercado com lucro. O teatro não é apenas uma colecção de textos literários; é um negócio capitalista que emprega determinados homens (autores, encenadores, actores, ajudantes de cena) para produzir uma mercadoria a ser consumida por um público para dar lucro. Os críticos não são apenas analistas de textos; são também (normalmente) académicos contratados pelo Estado para prepararem ideologicamente os estudantes para as funções que irão desempenhar na sociedade capitalista. Os escritores não são apenas transpositores de estruturas mentais trans-individuais, são também trabalhadores contratados por casas editoras para produzirem mer-

cadorias que se vendam. «Um escritor», comenta Marx nas *Teorias da Mais-Valia*, «é um trabalhador produtivo não na medida em que produz ideias, mas sim na medida em que enriquece o livreiro que lhe edita os livros, ou na medida em que é trabalhador assalariado de um capitalista».

É uma advertência salutar. A arte pode ser, como observa Engels, o mais «mediatizado» dos produtos sociais na sua relação com a base económica, mas, noutro sentido, faz também parte dessa base económica — um tipo de prática económica, um tipo de produção de mercadorias entre muitos. É bem fácil os críticos, mesmo críticos marxistas, esquecerem-se deste facto, já que a literatura se ocupa da consciência humana e tenta aqueles de nós que nos dedicamos a estudá-la a permanecer satisfeitos dentro dessa esfera. Os críticos marxistas que vou discutir neste capítulo são os que compreenderam o facto de que a arte é uma forma de produção social — que o compreenderam não como um facto *externo* a respeito dela, a ser delegado no sociólogo da literatura, mas como um facto que determina de perto a natureza da própria arte. Para estes críticos — tenho sobretudo em mente Walter Benjamin e Bertolt Brecht — a arte é, antes de mais, uma prática social e não um objecto passível de ser dissecado academicamente. Podemos ver a literatura como um *texto*, mas podemos também vê-la como uma actividade social, uma forma de produção social e económica que existe a par de outras formas semelhantes e se interrelaciona com elas.

## WALTER BENJAMIN

É esta, essencialmente, a abordagem feita pelo crítico marxista alemão Walter Benjamin (1). No seu ensaio pioneiro «O Autor como Produtor» (1934), Benjamin observa que a pergunta que a crítica marxista dirigiu tradicionalmente a uma obra literária é: qual é a sua posição com respeito às relações de produção do seu tempo? Ele pretende, contudo, pôr uma questão alternativa: qual é a posição da obra literária *no contexto* das relações de produção do seu tempo? O que Benjamin quer dizer com isto é que a arte, como qualquer outra forma de produção, depende de certas técnicas de produção — certas formas de pintura, publicação, representação teatral, etc. Estas técnicas fazem parte das *forças* produtivas da arte, do estágio de desenvolvimento da produção artística, e envolvem um conjunto de relações sociais entre o produtor artístico e o seu público. Para o marxismo, como vimos, a fase de desenvolvimento de um modo de produção envolve certas relações sociais de produção; a cena está pronta para a revolução quando as forças produtivas e as relações de produção entram em contradição umas com as outras. As relações sociais do feudalismo, por exemplo, tornam-se um obstáculo ao desenvolvimento das forças produtivas pelo capitalismo e são desfeitas por ele; as relações sociais do capitalismo, por seu lado, impedem o desenvolvimento pleno e a distribuição adequada da riqueza da sociedade industrial e serão destruídas pelo socialismo.

A originalidade do ensaio de Benjamin consiste na sua aplicação desta teoria à própria arte. Para Benjamin o escritor revolucionário não deveria aceitar acriticamente

as forças de produção artística existentes, mas sim desenvolver e revolucionar essas forças. Ao fazê-lo, cria novas relações sociais entre o artista e o público, supera a contradição que limita as forças artísticas potencialmente acessíveis a toda a gente à propriedade privada de uns poucos. Cinema, rádio, fotografia, gravação musical: a tarefa do artista revolucionário é desenvolver estes novos meios de comunicação social, bem como transformar os modos de produção artística mais antigos. Não se trata apenas de forçar uma mensagem revolucionária através de meios já existentes; trata-se de revolucionar os próprios meios de comunicação. O jornal, por exemplo, vê-o Benjamin como esbatendo as separações tradicionais entre os géneros literários, entre escritor e poeta, erudito e divulgador, até entre autor e leitor (já que o leitor de jornais está sempre pronto a tornar-se ele próprio escritor). As gravações em disco, do mesmo modo, suplantaram a forma de produção conhecida como sala de concertos e tornaram-na obsoleta, e o cinema e a fotografia estão a alterar profundamente as formas de percepção tradicionais, as técnicas tradicionais e as relações de produção artísticas. O artista verdadeiramente revolucionário não está, portanto, nunca interessado apenas no objecto de arte por si só, mas nos meios da sua produção. O «comprometimento» é mais do que simplesmente uma questão de apresentar opiniões políticas correctas na arte que se faz; ele revela-se na medida em que o artista reconstrói as formas artísticas que tem à sua disposição, transformando autores, leitores e espectadores em colaboradores (2).

Benjamin retoma este tema no seu ensaio «A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica» (1936) (3). As obras de arte tradicionais, sustenta ele,

têm à sua volta uma «auréola» de singularidade, privilégio, distância e permanência; mas a reprodução mecânica de, por exemplo, uma pintura, ao substituir esse carácter único por uma pluralidade de cópias, destrói essa auréola alienante e permite ao que a contempla defrontar-se com a obra no seu próprio espaço e tempo específicos. Enquanto o retrato mantém a sua distância, a câmara de filmar penetra, traz o seu objecto para mais perto, humana e espacialmente, e, assim, desmistifica-o. O filme transforma toda a gente em algo de parecido com um especialista — qualquer pessoa é capaz de tirar uma fotografia ou, pelo menos, reclamar que o filmem — e subverte, assim, o ritual da «arte superior» tradicional. Enquanto a pintura tradicional permite uma contemplação tranquila, o filme está constantemente a modificar as percepções, está constantemente a produzir um efeito de «choque». «Choque» é, na realidade, uma categoria central da estética de Benjamin. A vida urbana moderna caracteriza-se pela colisão de sensações fragmentárias, descontínuas; mas, enquanto um crítico marxista «clássico» como Lukács veria neste facto um indicador sombrio da fragmentação da «integridade» humana sob o capitalismo, Benjamin descobre nele, caracteristicamente, possibilidades positivas, a base de formas artísticas progressistas. Ver um filme, mover-se numa multidão cidadina, trabalhar com uma máquina, todas são experiências de «choque», que despojam os objectos da sua «auréola»; o equivalente artístico disto é a técnica da «montagem». A montagem — a associação de aspectos díspares para despertar a consciência num público através do choque — torna-se, aos olhos de Benjamin, um princípio primordial da produção artística numa era tecnológica (4).

## BERTOLT BRECHT E O TEATRO «ÉPICO»

Benjamin foi amigo íntimo e o primeiro defensor de Bertolt Brecht, e a camaradagem entre os dois homens é um dos capítulos mais apaixonantes da história da crítica marxista. O teatro experimental de Brecht (teatro «épico») era para Benjamin um modelo de como transformar não somente o conteúdo político da arte, mas também o seu próprio aparelho produtivo. Brecht, como salienta Benjamin, «conseguiu alterar as relações funcionais entre o palco e o público, o texto e o encenador, o encenador e o actor». Desmantelando o teatro naturalista tradicional, com a sua ilusão da realidade, Brecht produziu um novo tipo de drama baseado numa crítica dos pressupostos ideológicos do teatro burguês. No foco da sua crítica encontra-se o seu famoso «efeito de distanciação». O teatro burguês, argumenta Brecht, baseia-se no «ilusionismo»: aceita como evidente a suposição de que a representação dramática deve reproduzir directamente o mundo. O seu fito é levar um público, pela força da sua ilusão de realidade, a uma empatia com a representação, levá-lo a tomá-la por real e sentir-se dominado por ela. O público do teatro burguês é o consumidor passivo de um objecto artístico acabado e imutável que lhe é apresentado como «real». A peça não o estimula a pensar de modo construtivo no *modo* como ela está a apresentar as suas personagens e acontecimentos ou como eles poderiam ter sido diferentes. Como a ilusão dramática é um todo sem costuras que esconde o facto de ser *construída*, ela impede o público de reflectir criticamente tanto sobre o modo de representação como sobre as acções representadas.

Brecht reconheceu que esta estética reflectia uma crença ideológica em que o mundo era fixo, já dado e imutável e que a função do teatro era proporcionar um entretenimento escapista a homens enredados nessa suposição. Contra isto, afirma a concepção de que a realidade é um processo em modificação, descontínuo, produzido por homens e, assim, transformável por eles (5). A missão do teatro não é «reflectir» uma realidade fixa, mas sim demonstrar como personagem e acção são produzidos historicamente e, assim, como eles poderiam ter sido, e ainda podem vir a ser, diferentes. A própria peça se torna, por conseguinte, um modelo desse processo de produção; é menos um reflexo *de* que uma reflexão *sobre* a realidade social. Em vez de aparecer como um todo sem costuras, que sugere que toda a acção está inexoravelmente determinada desde o início, a peça apresenta-se como descontínua, aberta, internamente contraditória, encorajando no público uma «visão complexa» atenta a várias possibilidades diferentes em cada momento particular. Os actores, em vez de se «identificarem» com os seus papéis, são instruídos para se distanciarem deles, para tornarem claro que são actores num teatro e não personagens da vida real. «Mostram» as personagens que interpretam (e mostram-se a si próprios a mostrá-las), em vez de se «tornarem» nelas; o actor brechtiano «cita» o seu papel, comunica uma reflexão crítica sobre ele no acto da representação. Utiliza um conjunto de atitudes que transmitem as relações sociais da personagem e as condições históricas que a fazem comportar-se como se comporta; ao dizer o seu papel, ele não finge ignorar o que vem a seguir, porque, segundo o aforismo de Brecht, «o importante é o que se torna importante».

A peça, longe de constituir uma unidade orgânica que transporta um público hipnoticamente do princípio ao fim, é formalmente irregular, interrompida, descontínua, justapondo as cenas de maneiras que quebram as expectativas convencionais e forçam o público a uma especulação crítica sobre as relações dialécticas entre os episódios. A unidade orgânica é também desfeita pelo uso de diferentes formas artísticas — filme, projecção retrospectiva, canção, coreografia — que se recusam a fundir-se suavemente umas nas outras, indo contra a acção, em vez de se integrarem ordenadamente nela. Também deste modo a assistência é obrigada a uma atenção múltipla a várias formas de representação diferentes. O resultado destes «efeitos de distanciação» é, precisamente, «distanciar» o público da representação, para o impedir de se identificar emocionalmente com a peça de uma maneira que paralise as suas capacidades de juízo crítico. O «efeito de distanciação» mostra a experiência habitual a uma luz desusada, obrigando o público a pôr em questão atitudes e comportamentos que tomou por «naturais». É o reverso do teatro burguês, que «torna naturais» os acontecimentos mais estranhos, tratando-os para consumo tranquilo do público. Na medida em que se faz o público exprimir juízos sobre a representação e as acções que ela materializa, ele torna-se um hábil colaborador numa prática aberta, em vez de consumidor de um objecto acabado. O texto da própria peça é sempre provisório: Brecht costumava reescrevê-lo com base nas reacções do público e encorajava outras pessoas a participar nessa reelaboração. A peça é, assim, uma experiência, que testa os seus próprios pressupostos *a posteriori* com base no impacto da representação; é incompleta em si própria, só se completa

com a recepção pelo público. O teatro deixa de ser um viveiro da fantasia e acaba por se assemelhar a uma mistura de laboratório, circo, «music hall», arena desportiva e sala de discussão pública. É um teatro «científico» adequado a uma era científica, mas Brecht insistiu sempre imenso na necessidade de o público se divertir, reagir «com sensualidade e humor» (gostava que os espectadores fumassem, por exemplo, porque isso sugeria um certo relaxamento meditativo). O público tem que «pensar acima da acção», recusar-se a aceitá-la acriticamente, mas isto não implica pôr de parte a reacção *emocional*: «pensa-se sentimentos e sente-se reflectidamente» (6).

#### FORMA E PRODUÇÃO

O teatro «épico» de Brecht exemplifica, pois, a teoria da arte revolucionária de Benjamin como arte que transforma os modos e não apenas os conteúdos da produção literária. A teoria não pertence, de facto, inteiramente a Benjamin: foi influenciada pelos Futuristas e Construtivistas russos, assim como as suas ideias sobre os meios de comunicação artísticos devem alguma coisa aos Dadaístas e Surrealistas. Trata-se, não obstante, de um desenvolvimento extremamente significativo (7), de que me proponho considerar brevemente três aspectos relacionados entre si. O primeiro é o novo significado dado à ideia de forma; o segundo diz respeito à redefinição do autor; e o terceiro, à redefinição do próprio produto artístico.

A forma artística, longo tempo coutada ciosamente guardada dos estetas, recebe da obra de Brecht e Benjamin uma dimensão significativamente nova. Já argumentei que a forma cristaliza modos de percepção ideológica; mas ela encarna também um certo conjunto de relações produtivas entre artistas e públicos (8). Os modos de produção artística de que uma sociedade dispõe — poder imprimir textos aos milhares ou os manuscritos serem passados de mão em mão num círculo palaciano — constituem um factor crucial para se determinarem as relações sociais entre «produtores» e «consumidores», mas também para se determinar a própria forma literária da obra em si. A obra vendida no mercado a milhares de anónimos diferirá de modo característico na sua forma da obra produzida num sistema de mecenato, assim como o drama escrito para um teatro popular tenderá a diferir nas suas convenções formais daquele que é produzido para um teatro privado. As relações de produção artística são, neste sentido, *interiores* à própria arte, configurando as suas formas a partir de dentro. Para além disso, se as modificações na tecnologia artística alteram as relações entre artista e público, podem igualmente transformar as relações dos artistas entre si. Concebemos instintivamente a obra como produto do autor individual isolado e, na realidade, foi assim que a maioria das obras foi produzida; mas os novos meios de comunicação, ou os meios tradicionais transformados, abrem novas possibilidades de colaboração *entre* artistas. Erwin Piscator, o encenador de teatro experimental de quem Brecht muito aprendeu, costumava ter toda uma equipa de dramaturgos a trabalhar numa peça e uma equipa de historiadores,

economistas e peritos em estatística para verificarem o trabalho daqueles.

A segunda redefinição diz respeito precisamente a esta concepção de autor. Para Brecht e Benjamin, o autor é antes de mais um *produtor*, análogo a qualquer outro fabricante de um produto social. Quer dizer, opõem-se à ideia romântica que vê no autor um *criador* — uma figura semelhante a um deus que conjura misteriosamente a sua obra a partir do nada. Essa ideia que atribui a produção artística à inspiração individual torna impossível conceber o artista como um trabalhador radicado numa história determinada e com materiais determinados à disposição. Os próprios Marx e Engels foram sensíveis a esta mistificação da arte nos seus comentários sobre Eugène Sue n'*A Sagrada Família*: têm consciência de que divorciar a obra literária do escritor enquanto «sujeito humano histórico vivo» é «entusiasmar-se pelo poder *milagroso* da caneta». Uma vez a obra separada da situação histórica do autor, está sujeita a parecer miraculosa e não-motivada.

Pierre Macherey é igualmente contrário à ideia do autor como «criador». Também para ele o autor é essencialmente um produtor que elabora um novo produto a partir de certos materiais dados. O autor não faz os materiais com que trabalha: formas, valores, mitos, símbolos, ideologias, vêm-lhe ter às mãos já trabalhados, tal como o operário de uma fábrica de montagem de automóveis dá forma ao seu produto a partir de materiais já tratados. Macherey foi beber, neste ponto, à obra de Louis Althusser, que deu a seguinte definição daquilo que entende por «praxis»: «Entenderei por *praxis* em geral todo o processo de *transformação* de uma matéria prima dada determinada num *produto* determinado, transformação ope-

rada por um trabalho humano determinado utilizando meios (de «produção») determinados» (9). Isto aplica-se, entre outras coisas, à praxis que conhecemos por arte. O artista usa certos meios de produção — as técnicas especializadas da sua arte — para transformar os materiais da linguagem e da experiência num produto determinado. Não há qualquer razão para que esta transformação específica seja mais miraculosa que qualquer outra (10).

A terceira redefinição em questão — a natureza da própria obra de arte — reconduz-nos ao problema da forma. Para Brecht, o teatro burguês visava aplanar contradições e criar uma falsa harmonia; e se isto se aplica ao teatro burguês, aplica-se também, a seu ver, a certos críticos marxistas, nomeadamente Georg Lukács. Uma das controvérsias mais decisivas da crítica marxista é a polémica entre Brecht e Lukács nos anos trinta sobre a questão do realismo e do expressionismo (11). Lukács, como vimos, considera a obra de arte uma «totalidade espontânea» que concilia as contradições capitalistas entre essência e aparência, concreto e abstracto, indivíduo e todo social. Ao superar estas contradições, a arte recria a integridade e a harmonia. Brecht pensa, no entanto, que isto é uma nostalgia reaccionária. A arte deve, a seu ver, pôr a nu e não eliminar essas contradições, estimulando assim os homens a abolí-las na vida real; a obra não deve ser simetricamente completa em si própria, mas antes, como qualquer produto social, completar-se apenas no acto de ser utilizada. Brecht segue neste ponto a insistência de Marx na *Contribuição para a Crítica da Economia Política* em que um produto só se torna plenamente um

produto através do consumo. «A produção», argumenta Marx nos *Grundrisse*, «...não cria apenas um objecto para o sujeito, mas também um sujeito para o objecto».

## REALISMO OU MODERNISMO?

Subjacente a este conflito está uma divergência profundamente arreigada entre Brecht e Lukács sobre toda a questão do realismo — uma divergência de certa importância política na altura, já que Lukács representava neste ponto a «ortodoxia» política e Brecht era suspeito como «esquerdista» revolucionário. Reagindo à crítica de Lukács segundo a qual a sua obra era decadentemente formalista, Brecht acusa-o de apresentar uma definição de realismo puramente formalista. Lukács faz de uma forma literária historicamente relativa (a ficção realista do século XIX) um fetiche e exige então dogmaticamente que toda a outra arte seja conforme a este paradigma. Ao exigir isto, ignora a base histórica da forma: como é que, pergunta Brecht, formas adequadas a uma fase primitiva da luta de classes podem ser simplesmente adoptadas ou mesmo recriadas numa época posterior? «Sejam como Balzac — mas modernos» é a paráfrase sardónica que Brecht faz da posição de Lukács. O «realismo» deste é formalista porque é académico e a-histórico, baseado apenas na esfera da literatura, em vez de ser sensível às condições em transformação em que a literatura é produzida. Mesmo em termos literários, a sua base é nitidamente limitada, dependendo apenas de um punhado de

romances e não de um exame de outros gêneros. A tese de Lukács, como vê Brecht, é mais a de um crítico acadêmico contemplativo que a do artista ligado à prática. Ele encara com desconfiança as técnicas modernistas e rotula-as de decadentes por não serem conformes aos cânones dos Gregos ou da ficção do século XIX; é um idealista utópico que quer regressar aos «bons velhos tempos», ao passo que Brecht, tal como Benjamin, acreditava que é preciso começar a partir dos «maus novos tempos» e fazer alguma coisa deles. Formas vanguardistas como o Expressionismo têm, assim, muito de valor aos olhos de Brecht: personificam capacidades recém-adquiridas pelos homens contemporâneos, tal como a capacidade de registo simultâneo e combinação imediata de experiências. Lukács, em contraste, conjura um Valhala de grandes «personagens» da literatura do século XIX; mas talvez, especula Brecht, toda essa concepção de «personagem» pertença a um certo conjunto histórico de relações sociais e não lhe venha a sobreviver. Deveríamos estar em busca de modos de caracterização radicalmente diferentes: o socialismo forma um tipo diferente de pessoa e exigirá uma forma de arte diferente para a compreender.

Isto não quer dizer que Brecht esteja a abandonar o conceito de realismo. O que acontece é que ele deseja ampliar o seu âmbito: «O nosso conceito de realismo deve ser amplo e político, soberano sobre todas as convenções... não devemos deduzir o realismo de determinadas obras existentes, mas antes utilizar todos os meios, velhos e novos, experimentados e não experimentados, derivados da arte e derivados de outras esferas, para fornecer às pessoas a realidade sob uma forma dominável». O realismo é para Brecht menos um estilo ou gênero literário especí-

fico, «uma simples questão de forma», do que uma espécie de arte que revela leis e desenvolvimentos sociais e desmascara as ideologias dominantes adoptando o ponto de vista da classe que apresenta a solução mais ampla para os problemas sociais. Esse tipo de escrita não tem necessariamente que implicar *verosimilhança*, no sentido limitado de recriar as texturas e aparências das coisas; é perfeitamente compatível com o mais amplo emprego da fantasia e da invenção. Nem todas as obras que nos dão a sensação «real» do mundo são, no sentido de Brecht, realistas (12).

#### CONSCIÊNCIA E PRODUÇÃO

A posição de Brecht é, por conseguinte, um valioso antídoto para a obstinada suspeita estalinista em relação à literatura experimental que desfigura uma obra como *O Significado Presente do Realismo Crítico*. A estética materialista de Brecht e Benjamin comporta uma crítica severa à tese idealista de que a integração formal da obra recupera uma harmonia perdida ou prefigura uma harmonia futura (13). Trata-se de uma tese com longa tradição, que remonta a Hegel, Schiller e Schelling e vai até um crítico como Herbert Marcuse (14). O papel da arte, afirma Hegel na *Estética*, é evocar e realizar todo o poder da alma humana, para despertar o homem para uma consciência da sua plenitude criadora. Para Marx, a sociedade capitalista, com a sua predominância da quantidade sobre a qualidade, a sua conversão de todos os produtos

sociais em mercadorias, a sua filisteia falta de sentimentos, é hostil à arte. Consequentemente, o poder da arte de realizar plenamente as capacidades humanas depende da libertação dessas capacidades pela transformação da própria sociedade. Só depois da superação da alienação social, argumenta Marx nos *Manuscritos Económico-Filosóficos* (1844), é que «a riqueza da sensualidade humana subjectiva, um ouvido musical, olhos para a beleza da forma, em resumo, *sentidos* capazes de prazeres humanos... serão em parte desenvolvidos, em parte criados» (15).

Para Marx, a capacidade inerente à arte de manifestar forças humanas depende, pois, do movimento objectivo da própria história. A arte é produto da divisão do trabalho, que, em certa fase da sociedade, redundando na separação entre o trabalho material e o intelectual e dá, assim, origem a um grupo de artistas e intelectuais relativamente separados dos meios da produção material. A cultura é ela própria uma espécie de «mais-valia»: como salienta Leon Trotski, ela alimenta-se da seiva da economia e, para o seu crescimento, é essencial que exista um excedente material na sociedade. «A arte necessita de conforto, de abundância até», declara ele em *Literatura e Revolução*. Na sociedade capitalista ela é transformada numa mercadoria e deformada pela ideologia; no entanto, é ainda capaz de superar parcialmente esses limites. É ainda capaz de nos fornecer uma espécie de verdade — não, é claro, uma verdade científica ou teórica, mas a verdade sobre a forma como os homens sentem as suas condições de vida e como protestam contra elas (16).

Brecht não discordaria dos críticos neo-hegelianos quanto ao facto de a arte revelar as forças e possibilidades dos homens, mas insistiria em que essas possibilidades

são possibilidades históricas concretas, e não parte de qualquer «integridade humana» universal e abstracta. Insistiria também na base produtiva que determina até que ponto isto é possível, e nisto está de acordo com os próprios Marx e Engels. «Como qualquer artista», escrevem estes n'*A Ideologia Alemã*, «Rafael estava condicionado pelos progressos técnicos verificados na arte antes da sua época, pela organização da sociedade, pela divisão do trabalho na localidade onde vivia...»

Há, contudo, um risco óbvio inerente à preocupação com a base tecnológica da arte. É a armadilha do «tecnologismo» — a crença em que são as forças técnicas em si mesmas, e não o lugar que ocupam em todo um modo de produção, que são as forças determinantes da história. Brecht e Benjamin caem por vezes nesta armadilha; a sua obra deixa em aberto a questão de saber como uma análise da arte enquanto modo de produção pode ser combinada sistematicamente com uma análise dela como modo de experiência. Qual é, por outras palavras, a relação entre a «base» e a «superestrutura» na própria arte? Theodor Adorno, amigo e colega de Benjamin, criticou-o com razão por recorrer às vezes a um modelo demasiado simples desta relação, por procurar analogias ou semelhanças entre factos económicos isolados e factos literários isolados, de uma maneira que torna a relação entre base e superestrutura essencialmente *metafórica* (17). Na realidade, este é um aspecto do modo de trabalhar tipicamente idiossincrático de Benjamin, em contraste com os métodos devidamente sistemáticos de Lukacs e Goldmann.

A questão de como descrever esta relação entre «base» e «superestrutura» dentro da arte, entre a arte como produção e a arte como ideologia, parece-me uma das questões

mais importantes que a crítica marxista tem agora que defrontar. E talvez possa aprender alguma coisa a este respeito com a crítica marxista das outras artes. Estou a pensar especialmente nas observações de John Berger sobre a pintura a óleo na sua obra *Ways of Seeing* (1972). A pintura a óleo, afirma Berger, só se desenvolveu como género artístico quando houve necessidade dela para exprimir uma certa maneira ideológica de ver o mundo, uma maneira de ver para a qual as outras técnicas eram inadequadas. A pintura a óleo cria uma certa densidade, brilho e solidez naquilo que representa; faz ao mundo o que o capital faz às relações sociais ao reduzir tudo à igualdade de objectos. A própria pintura se transforma num objecto — uma mercadoria a ser comprada e possuída; ela própria é um fragmento de propriedade e representa o mundo nesses termos. Temos aqui, portanto, toda uma série de factos a relacionar entre si. Há o estádio da produção económica da sociedade em que a pintura a óleo primeiro se desenvolveu como técnica específica de criação artística. Há o sistema de relações sociais entre artista e público (produtor/consumidor, vendedor/comprador) a que essa técnica está associada. Há a relação entre essas relações de propriedade artísticas e as relações de propriedade em geral. E há a questão de saber como a ideologia que sustenta essas relações de propriedade se materializa numa certa forma de pintura, numa certa maneira de ver e representar objectos. É este tipo de argumentação, que relaciona modos de produção com uma expressão facial captada numa tela, que a crítica literária marxista deve desenvolver nos seus próprios termos.

Há duas razões importantes para o fazer. Em primeiro lugar, porque, se não formos capazes de relacionar

a literatura do passado, mesmo indirectamente, com a luta dos homens e mulheres contra a exploração, não compreenderemos plenamente o nosso próprio presente e seremos, assim, menos capazes de o transformar de modo efectivo. Em segundo lugar, porque seremos menos capazes de ler textos ou de produzir as formas de arte que poderiam ir no sentido de uma arte e uma sociedade melhores. A crítica marxista não é apenas uma técnica alternativa para interpretar o *Paradise Lost* ou *Middlemarch*. Ela faz parte da nossa libertação da opressão e é por isso que é digna de ser discutida à dimensão de um livro.

## NOTAS<sup>1</sup>

### Capítulo 1

(1) Vide M. LIFSHITZ, *The Philosophy of Art of Karl Marx* (Londres, 1973). Para uma exposição ingenuamente preconceituosa, mas razoavelmente informativa, dos interesses literários de Marx e Engels, vide P. Demetz, *Marx, Engels and the Poets* (Chicago, 1967).

(2) Vide KARL MARX and FREDERICK ENGELS, *On Literature and Art* (Nova Iorque, 1973) para uma colectânea desses comentários (existe uma colectânea semelhante em português, *Sobre a Literatura e a Arte*, Lisboa, 1971).

(3) Vide especialmente L. SCHÜCKING, *The Sociology of Literary Taste* (Londres, 1944); R. ESCARPIT, *The Sociology of Literature* (Londres, 1971; trad. portuguesa, *Sociologia da Literatura*, Lisboa, 1969); R. D. ALTICK, *The English Common Reader* (Chicago, 1957); e RAYMOND WILLIAMS, *The Long Revolution* (Londres, 1961). Obras representativas recentes são D. LAURENSEN and A. SWINGEWOOD, *The Sociology of Literature* (Londres, 1972) e M. BRADBURY, *The Social Context of English Literature* (Oxford, 1971). Para uma recensão da importante obra de Raymond Williams, vide o meu artigo em *New Left Review* 95 (Janeiro-Fevereiro de 1976).

---

<sup>1</sup> Indicámos sempre a edição citada pelo autor, acrescentando apenas, quando é caso disso, a menção de existência de tradução portuguesa do texto em causa (NDT).

(4) Muita da crítica não-marxista rejeitaria um termo como «explicação», sentindo que ele viola o «mistério» da literatura. Uso-o aqui por estar de acordo com Pierre Macherey quando diz, na sua *Pour Une Théorie de la Production Littéraire* (Paris, 1966; trad. portuguesa, *Para Uma Teoria da Produção Literária*, Lisboa, 1971), que a missão do crítico não é «interpretar», mas «explicar». Para Macherey, a «interpretação» de um texto significa revê-lo ou corrigi-lo de acordo com qualquer norma ideal daquilo que ele deveria ser; consiste, quer isto dizer, em recusar o texto *tal como ele é*. A crítica interpretativa limita-se a «duplicar» o texto, modificando-o e elaborando-o para um consumo mais fácil. Dizendo mais sobre o texto, consegue dizer *menos*.

(5) Vide especialmente *A Ciência Nova* (1725) de VICO; *Da Literatura Considerada nas Suas Relações com as Instituições Sociais* (1800) de MADAME DE STAËL; *História da Literatura Inglesa* (1863) de H. TAINÉ.

(6) Esta é, inevitavelmente, uma exposição simplificada em extremo. Para uma análise completa, vide N. POULANTZAS, *Political Power and Social Classes* (Londres, 1973; trad. portuguesa, *Poder Político e Classes Sociais*, Porto, 1971).

(7) Citado no prefácio a *Marxist Aesthetics* (Cornell, 1970) de HENRI ARVON.

(8) Sobre a questão de como a história pessoal de um escritor está ligada à história do seu tempo, vide J.-P. SARTRE, *The Search for a Method* (Londres, 1963).

(9) Introdução aos *Grundrisse* (Harmondsworth, 1973).

(10) Vide o ensaio de STANLEY MITCHELL sobre Marx in Hall and Walton, (ed.), *Situating Marx* (Londres, 1972).

(11) Apêndices ao «Pequeno Organon para o Teatro», in J. Willet (ed.), *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic* (Londres, 1964).

(12) Para pôr a questão em termos teóricos mais complexos: a influência da «base» económica sobre *The Waste Land* não é evidente de maneira directa, mas revela-se no facto de ser a base

económica que determina, em última instância, o estado de desenvolvimento de todos os elementos da superestrutura (religiosos, filosóficos, etc.) que participaram da sua composição e que determina, para além disso, as interrelações estruturais entre esses elementos, de que o poema é uma conjunção particular.

(13) Na sua «Carta sobre a Arte em Resposta a André Daspre», in *Lenin and Philosophy* (Londres, 1971). Vide também o ensaio seguinte sobre o pintor abstracto Cremonini.

(14) Reeditadas como *Articles on Tolstoy* (Moscou, 1971; trad. portuguesa in Mao Tsé-tung, V. I. Lenin, *Sobre Literatura e Arte*, Coimbra, 1971).

## Capítulo 2

(1) Vide, por exemplo, ERNST FISCHER, na sua *The Necessity of Art* (Harmondsworth, 1963; trad. portuguesa, *A Necessidade da Arte*, Lisboa, s. d.).

(2) Vide o meu ensaio «Marxism and Form», in C. B. Cox e Michael Schmidt (eds.) *Poetry Nation No. 1* (Manchester, 1973).

(3) Para uma exposição valiosa sobre o Formalismo Russo vide V. ERLICH, *Russian Formalism: History and Doctrine* (Haia, 1955).

(4) Vide as observações de CAUDWELL sobre a poesia in *Illusion and Reality* (Londres, 1937), e o seu *Romance and Realism* (Princeton, 1970); vide também o artigo de FRANCIS MULHERN sobre a estética de Caudwell in *New Left Review*, n.º 85 (Maio-Junho de 1974). Não queremos implicar com isto que Caudwell, que tentou heroicamente construir uma estética marxista em condições particularmente pouco propícias, possa ser rejeitado simplesmente como «marxista vulgar».

(5) *The Rise of the Novel* (Londres, 1947).

(6) Reproduzido em *Art and Social Life* (Londres, 1953).

(7) *Drama from Ibsen to Brecht* (Londres, 1968).

(8) Vide R. BARTHES, *Writing Degree Zero* (Londres, 1967; trad. portuguesa, *O Grau Zero da Escrita*, Lisboa, 1973).

(9) Lukács nasceu em Budapeste em 1885, filho de um banqueiro abastado, e sofreu no desenvolvimento intelectual da sua juventude uma série de influências, incluindo a de Hegel. *A Alma e as Formas* (1911) e *A Teoria do Romance* (1920) foram duas das suas obras de juventude. Entrou para o partido comunista em 1918 e tornou-se comissário para a educação na curta República Soviética da Hungria, fugindo para a Áustria quando esta caiu. Em 1923 produziu a sua mais importante obra teórica, *História e Consciência de Classe*, que foi condenada pelo Comintern como idealista. Quando Hitler chegou ao poder, emigrou para Moscovo, dedicando o seu tempo a estudos literários; datam deste período os *Studies in European Realism* (Londres, 1972; vide nota pág. 43) e *O Romance Histórico* (ed. inglesa, Londres, 1962; publicado originalmente em 1955). Em 1945 voltou à Hungria e tornou-se, em 1956, Ministro da Cultura no governo de Nagy, depois do levantamento anti-russo. Foi deportado por um ano para a Roménia, mas mais tarde autorizado a regressar. Publicou também *O Significado Presente do Realismo Crítico* (ed. inglesa, Londres, 1963; trad. portuguesa, Lisboa, 1964) e obras sobre Lenine, Hegel, Goethe e Estética.

(10) Num artigo no *New Hungarian Quarterly*, vol. XIII, n.º 47 (Outono de 1972).

(11) Vide especialmente *The Hidden God* (Londres, 1964); *Towards a Sociology of the Novel* (Londres, 1975); *The Human Sciences and Philosophy* (Londres, 1966). São artigos importantes sobre Goldmann em inglês: «Criticism and Dogmatism in Literature», in D. Cooper (ed.), *The Dialectics of Liberation* (Harmondsworth, 1968); «The Sociology of Literature: Status and Problems of Method», in *International Social Science Journal*, vol. XIX, n.º 4 (1967); e «Ideology and Writing», *Times Literary Supplement*, 23 de Setembro de 1967. Vide também Mirian Glucksmann, «A Hard Look at Lucien Goldmann», *New Left Review*, n.º 56 (Julho-Agosto de 1969) e Raymond Williams, «From Leavis to Goldmann», *New Left Review*, n.º 67 (Maio-Junho de 1971).

(12) Vide ADRIAN MELLOR, «The Hidden Method: Lucien Goldmann and the Sociology of Literature», in *Working Papers in Cultural Studies* da Universidade de Birmingham, n.º 4 (Primavera de 1973). Vale a pena mencionar aqui brevemente algumas das outras limitações da obra de Goldmann. Parecem-me ser: um contraste incorrecto entre «visão do mundo» e «ideologia»; uma tendência para fugir ao problema do valor estético; uma concepção a-histórica das «estruturas mentais»; e uma certa tendência positivista nalguns dos seus métodos de trabalho.

### Capítulo 3

(1) Vide A. A. ZHDANOV, *On Literature, Music and Philosophy* (Londres, 1950). Jdanov permite, contudo, aos escritores o uso de formas pré-revolucionárias para exprimir o seu conteúdo post-revolucionário.

(2) Podem encontrar-se exposições úteis em M. HAYWARD e L. LABETZ (eds.), *Literature and Revolution in Soviet Russia 1917-1962* (Londres, 1963) e R. A. MAGUIRE, *Red Virgin Soil: Soviet Literature in the 1920s* (Princeton, 1968).

(3) GEORG STEINER, por exemplo, in «Marxism and Literature», *Language and Silence* (Londres, 1967).

(4) Citado por HENRI ARVON, op. cit.

(5) Vide ISAAC DEUTSCHER, *The Prophet Unarmed* (Londres, 1959), cap. 3, para uma discussão mais geral das atitudes e actividades culturais de Trotski.

(6) In «Under Which King, Bezonian?», *Scrutiny*, vol. I, 1932.

(7) Vide o ensaio de LUKÁCS sobre eles in *Studies in European Realism* e H. E. BOWMAN, *Vissarian Belinsky* (Harvard, 1954).

(8) Vide as suas *Letters Without Address* e *Art and Social Life* (Londres, 1953).

(9) De facto Lenine não tinha lido os comentários de Engels sobre Balzac quando escreveu os seus artigos sobre Tolstoi.

(10) Devo este e outros pormenores ao Professor S. S. Prawer da Universidade de Oxford.

(11) Em *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado* (1884).

(12) Vide *Writer and Critic* (Londres, 1970). A teoria de Lenine encontra-se na sua obra *Materialismo e Empirio-crítico* (1909).

(13) Vide Grupo de Teoria Cultural adjunto ao Comité Central do Partido Operário Socialista Húngaro, «Of Socialist Realism», in L. Baxandall (ed.), *Radical Perspectives in the Arts* (Harmondsworth, 1972).

(14) *Lukács* (Londres, 1970).

(15) In *Culture and Society 1780-1950* (Londres, 1958), parte 3, cap. 5, «Marxism and Culture».

(16) Vide *Illusion and Reality* (Londres, 1937).

(17) A argumentação de West é estranhamente semelhante à de Jean-Paul Sartre em *O que é a Literatura?* (ed. inglesa, Londres, 1967). Sartre argumenta ali que o leitor reage ao carácter criado da escrita e, assim, à liberdade do escritor; reciprocamente, o escritor apela para a liberdade do leitor de colaborar na produção da sua obra. O acto de escrever visa uma renovação total do mundo; o objectivo da arte é «recuperar» um mundo inerte dando-o como ele é, mas como se tivesse a sua origem na liberdade humana. As observações de Sartre sobre o «comprometimento» do escritor, embora de tendência idênticamente individualista, existencialista, são também relevantes. Vide também DAVID CAUTE, *The Illusion* (Londres, 1971), cap. 1, «On Commitment».

## Capítulo 4

(1) Benjamin nasceu em Berlim em 1892, filho de uma família judia abastada. Participou enquanto estudante em movimentos literários radicais e escreveu uma tese de doutoramento sobre as origens da tragédia barroca alemã, publicada mais tarde como uma das suas obras mais importantes. Trabalhou como crítico, ensaísta e tradutor em Berlim e Frankfurt depois da Primeira Guerra Mundial e foi iniciado no marxismo por Ernst Bloch; tornou-se também amigo íntimo de Bertolt Brecht. Fugiu para Paris em 1933, quando os nazis chegaram ao poder, e ali viveu até 1940, trabalhando num estudo de Paris que se tornou conhecido como Projecto das Arcadas. Depois da queda da França nas mãos dos nazis, foi apanhado quando tentava fugir para Espanha e suicidou-se.

(2) «O Autor como Produtor» encontra-se em Benjamin, *Understanding Brecht* (Londres, 1973). Cf. o marxista italiano Antonio Gramsci: «O modo de ser do novo intelectual já não pode consistir na eloquência, que é um animador exterior e momentâneo de paixões e sentimentos, mas sim na participação activa na vida prática, como construtor, organizador, "persuasor permanente" e não apenas simples orador...»: *Prison Notebooks* (Londres, 1971).

(3) Reproduzido in W. Benjamin, *Illuminations* (Londres, 1970).

(4) Para o efeito de «choque», vide BENJAMIN, *Charles Baudelaire: Lyric Poet in the Age of High Capitalism* (Londres, 1973). Vide também o seu ensaio in *Illuminations*, «Desempacotando a Minha Biblioteca», onde reflecte sobre a sua paixão de coleccionador. Para Benjamin, coleccionar objectos, longe de ser uma maneira de os ordenar harmoniosamente numa sequência, é uma aceitação do caos do passado, do carácter único dos objectos coleccionados, que se recusa a reduzir a categorias. Coleccionar é uma maneira de destruir a autoridade opressiva do passado, resgatando fragmentos dele.

(5) Deixo de lado a questão de saber até que ponto Brecht, ao sustentar esta opinião, é culpado de uma revisão «humanista» do marxismo.

(6) Vide *Brecht on Theatre: the Development of an Aesthetic*, traduzido por John Willett (Londres, 1964), para uma colectânea dos mais importantes escritos estéticos de Brecht. Vide também os seus *Messingkauf Dialogues* (Londres, 1965); WALTER BENJAMIN, *Understanding Brecht*; D. SUVIN, «The Mirror and the Dynamo», in L. Baxandall, op. cit.; e MARTIN ESSLIN, *Brecht: A Choice of Evils* (Londres, 1959). A maioria das mais importantes peças de Brecht é acessível na edição da Methuen em dois volumes (Londres, 1960-62). Em português, têm vindo a ser publicadas desde os anos sessenta diversas peças de Brecht na Coleção Teatro da Portugália Editora. Cf. também: *Estudos sobre Teatro*, trad. de F. H. Pais Brandão, Lisboa, s. d., e ainda *Poemas e Canções*, sel. e trad. de Paulo Quintela, Coimbra, 1975.

(7) As suas implicações para os modernos meios de comunicação foram discutidas por Hans Magnus Enzensberger in «Constituents of a Theory of the Media», *New Left Review*, n.º 64 (Novembro-Dezembro de 1970).

(8) Vide ALF LOUVRE, «Notes on a Theory of Genre», *Working Papers in Cultural Studies*, n.º 4 (Universidade de Birmingham, Primavera de 1973).

(9) *For Marx* (edição inglesa, Londres, 1969). Cf. a observação de Althusser em *Lenine e a Filosofia: «A estética do consumo e a estética da criação são uma e a mesma coisa»*.

(10) Macherey opõe-se de facto, em última análise, a toda a ideia do autor como «sujeito individual», seja «criador» ou «produtor», e quer afastá-lo da sua posição privilegiada. Não se trata tanto de o autor produzir o seu texto como de o texto «se produzir a si próprio» através do autor. Ideias paralelas têm vindo a ser desenvolvidas pelo grupo de semiólogos marxistas reunidos em torno da revista parisiense *Tel Quel*, que vêem o texto literário como uma «produtividade» constante, socorrendo-se de conhecimentos derivados do marxismo e do freudismo.

(11) Vide BERTOLT BRECHT, «Against Georg Lukács», *New Left Review*, n.º 84 (Março-Abril de 1974) e HENRI ARVON, op. cit. Vide também HELGA GALLAS, «Georg Lukács and the League of Revolutionary Proletarian Writers», *Working Papers in Cultural Studies*, n.º 4.

(12) A posição de Brecht neste particular deve ser distinguida da do marxista francês Roger Garaudy na sua obra *D'un réalisme sans rivages* (Paris, 1963; trad. portuguesa, *Um Realismo sem Fronteiras*, Lisboa, 1966). Garaudy também quer alargar o termo «realismo» a autores anteriormente dele excluídos; mas, tal como Lukács e diferentemente de Brecht, ainda identifica o valor estético com a grande tradição realista. O que acontece simplesmente é que é mais liberal no respeitante às fronteiras dela do que Lukács.

(13) Vide S. MITCHELL, «Lukacs's Concept of the Beautiful», in G. H. R. Parkinson (ed.), *George Lukács: The Man, His Work, His Ideas* (Londres, 1970), para uma síntese das concepções estéticas de Lukács.

(14) Vide especialmente *Negations* (Londres, 1968), *An Essay on Liberation* (Londres, 1969) e o seu ensaio «Art as Form of Reality», *New Left Review*, n.º 74 (Julho-Agosto de 1972).

(15) Vide os comentários de I. Mezaros sobre a estética marxista in *Marx's Theory of Alienation* (Londres, 1970).

(16) Embora a arte não seja em si própria uma forma científica de verdade, ela pode, não obstante, comunicar a *experiência* dessa compreensão científica (isto é, revolucionária) da sociedade. É esta a *experiência* que a arte *revolucionária* nos pode fornecer.

(17) Vide «Adorno on Brecht», *New Left Review*, n.º 81 (Setembro-Outubro de 1973).

## BIBLIOGRAFIA SELECCIONADA

Na obra de Lee Baxandall *Marxism and Aesthetics* (Nova Iorque, 1968), encontra-se uma bibliografia completa sobre a crítica literária marxista. As referências a obras de crítica marxista no texto e notas de rodapé deste livro proporcionam uma lista de leituras razoavelmente ampla sobre o assunto; no entanto, selecionei a seguir alguns dos textos mais importantes e as suas edições mais facilmente acessíveis.

L. ALTHUSSER, *Lenin and Philosophy* (Londres, 1971). Compilação de artigos de Althusser sobre a teoria marxista, incluindo a sua importante discussão das relações entre arte e ideologia («Carta a André Daspre»).

H. ARVON, *Marxist Aesthetics* (Ithaca, N. I., 1970). Uma panorâmica geral sucinta e lúcida sobre o assunto, com uma importante síntese da controvérsia Brecht-Lukács.

W. BENJAMIN, *Understanding Brecht* (Londres, 1973). Colectânea dos escritos jornalísticos de Benjamin sobre Brecht, incluindo obras de importância teórica decisiva, como o ensaio sobre «O Autor como Produtor», bem como material mais fragmentário e eclético.

- B. BRECHT, *On Theatre* (ed. John Willett, Londres, 1973). Seleccção valiosa dos comentários de Brecht sobre os aspectos teóricos e práticos da produção dramática, com úteis anotações do organizador da edição. Em português está editada uma colectânea, *Estudos sobre Teatro*, trad. de Fiana Hasse Pais Brandão, Lisboa, s. d., que inclui nomeadamente o «Pequeno Organon para o Teatro».
- C. CAUDWELL, *Illusion and Reality* (Londres, 1973). A mais importante obra teórica de crítica marxista que surgiu na Inglaterra nos anos trinta, simplista e negligente em muitas das suas formulações, mas que visava produzir uma teoria total da natureza da arte e da evolução da literatura inglesa desde os seus princípios até ao século XX.
- P. DEMETZ, *Marx, Engels and the Poets* (Chicago, 1967). Estudo pormenorizado, embora ingenuamente preconceituoso, sobre Marx e Engels como críticos literários, com capítulos sobre o desenvolvimento ulterior da crítica marxista.
- E. FISCHER, *The Necessity of Art* (Harm. Lusworth, 1963; trad. portuguesa, *A Necessidade da Arte*, Lisboa, s. d.). Exposição ambiciosa, embora por vezes simplista e redutora, sobre as origens históricas da arte, as suas relações com a ideologia e uma série de outros tópicos centrais da crítica marxista.
- L. GOLDMANN, *The Hidden God* (Londres, 1964). A principal obra crítica de Goldman: um estudo marxista sobre Pascal e Racine, com uma importante exposição preliminar sobre o seu método «estruturalista genético».
- F. JAMESON, *Marxism and Form* (Princeton, 1971). Meditação difícil, mas valiosa, sobre alguns críticos marxistas de relevo (Adorno, Benjamin, Marcuse, Bloch, Lukács, Sartre), com um sugestivo capítulo final sobre o significado de uma crítica «dialéctica».
- V. I. LENIN, *Articles on Tolstoy* (Moscou, 1971; trad. portuguesa in Mao Tse-tung, *V. I. Lenine, Sobre Literatura e Arte*, Coimbra, 1971). Colectânea dos artigos de Lenine sobre Tolstói como «espelho da Revolução Russa».
- M. LIFSHTITZ, *The Philosophy of Art of Karl Marx* (Londres, 1973). Estudo vigoroso e original que analisa as relações entre as concepções estéticas de Marx e a sua teoria geral, incorporando aspectos dos seus escritos estéticos pouco conhecidos na Inglaterra.
- G. LUKÁCS, *Studies in European Realism* (Londres, 1972); *The Historical Novel* (Londres, 1962). Duas das mais importantes obras de Lukács, em que quase todos os seus conceitos críticos centrais são desenvolvidos. *The Meaning of Contemporary Realism* (Londres, 1969; trad. portuguesa, *Significado Presente do Realismo Crítico*, Lisboa, 1964). Testemunho da tentativa de Lukács para chegar a acordo com a literatura «modernista»: Kafka, Musil, Joyce, Beckett e outros. *Writer and Critic* (Londres, 1970). Uma colectânea desigual de alguns dos artigos críticos de Lukács, incluindo uma defesa importante da concepção «reflexionista» da arte.
- P. MACHEREY, *Pour Une Théorie de la Production Littéraire* (Paris, 1966; trad. portuguesa, *Para Uma Teoria da Produção Literária*, Lisboa, 1971). Aplicação provocante e original da teoria marxista de Louis Althusser à crítica literária, genuinamente inovadora na sua ruptura com a crítica marxista «neo-hegeliana».
- MARX e ENGELS, *On Literature and Art*, ed. L. Baxandall e S. Morawski (Nova Iorque, 1973). Antologia completa dos comentários dispersos de Marx e Engels sobre o assunto. Em português: *Sobre a Literatura e a Arte*, Lisboa, 1971.
- G. PLEKHANOV, *Art and Social Life* (Londres, 1953). Compilação dos principais ensaios de Plekhanov sobre literatura.
- J.-P. SARTRE, *What is Literature?* (Londres, 1967). Um híbrido de marxismo e existencialismo que contém observações sugestivas sobre a relação do escritor para com a linguagem e o comprometimento político.
- L. TROTSKY, *Literature and Revolution* (Ann Arbor, 1971; trad. portuguesa, *Literatura e Revolução*, 2 vols., Lisboa, 1976). Um clássico da crítica marxista, que testemunha a confrontação entre escolas de crítica marxista e não-marxista na Rússia bolchevique.

# ÍNDICE

<b>SBD / FFLCH / USP</b>	
Seção: BC	Tombo: 285692
Aquisição: DOAÇÃO / FAPLIVROS V	
Proc. 05/03931-9 / BRAZIL BOOKS	
N.F. 77741	/ US\$ 115,92 25/5/2007

PREFACIO ... ..	5
INTRODUÇÃO ... ..	9
1 / LITERATURA E HISTÓRIA ... ..	15
Marx, Engels e a crítica ... ..	15
Infraestrutura e superstrutura ... ..	16
Literatura e superstrutura ... ..	21
Literatura e ideologia ... ..	30
2 / FORMA E CONTEÚDO ... ..	55
História e forma ... ..	55
Forma e ideologia ... ..	59
Lukács e a forma literária ... ..	42
Goldmann e o estruturalismo genético ... ..	47
Pierre Macherey e a forma «descentrada» ... ..	50
3 / O ESCRITOR E O COMPROMETIMENTO EM ARTE ... ..	55
Arte e proletariado ... ..	55
Lenine, Trotski e o comprometimento em arte ... ..	56
Marx, Engels e o comprometimento em arte ... ..	60
A teoria do reflexo ... ..	65
O comprometimento na literatura e o marxismo inglês ... ..	71
4 / O AUTOR COMO PRODUTOR ... ..	77
A arte como produção ... ..	77
Walter Benjamin ... ..	79
Bertolt Brecht e o «teatro épico» ... ..	82
Forma e produção ... ..	85
Realismo ou modernismo? ... ..	89
Consciência e produção ... ..	91
NOTAS ... ..	97
BIBLIOGRAFIA SELECCIONADA ... ..	107