

## ASPECTOS DA INTERPRETAÇÃO LITERÁRIA

Regina Zilberman  
Pontifícia Universidade Católica  
RGS

I believe it is axiomatic that a philosophy which does not include within itself a theory of its own particular situation, which does not make a place for some essential self-consciousness along with which it is concerned, which does not provide for some basic explanation of its own knowledge at the same time that it goes on knowing what it is supposed to know, is bound to end up drawing its own eye without realizing it.

Fredric Jameson(1)

A interpretação de um texto pressupõe uma concepção prévia sobre a natureza da literatura, de modo que toda metodologia depende do suporte que uma filosofia da arte lhe concede. Na medida em que esta prática se caracteriza como um trabalho de mineração, porque interessada em descobrir riquezas mais ou menos ocultas no objeto com que lida, ela pressupõe ainda uma tomada de posição relativamente às suas qualidades, oriundas da interiorização ou veiculação de valores considerados positivos. A interpretação se assenta em pré-conceitos do intérprete, e estes provêm sobretudo de fundamentos teóricos, que são também juízos estéticos.

Se este é o horizonte do crítico — uma teoria que conjuga a natureza e as qualidades da literatura e da arte — o exercício de interpretação fica balizado por duas aspirações: a de dar conta da intimidade composicional de uma obra; e a de garantir a (re)inserção desta na existência extra-artística que a gerou — sendo que, de preferência, o crítico deseja realizar essas metas num único ato. Investigar que direções tem tomado o preenchimento deste objetivo e as dificuldades que enfrentam as diferentes respostas a uma questão comum é ao que se procederá agora.

## 1. A TRADIÇÃO MIMÉTICA

Se se desejasse rotular a tendência mais marcante no Ocidente relativa ao conceito de literatura, mimetismo seria a expressão que cobriria a área assinalada. O termo traduz, neste caso, tanto a concepção, com que Aristóteles abre a *Poética*,<sup>(2)</sup> de poesia como imitação, quanto o desejo instalado em todos os classicismos que se sucederam desde a decadência de Atenas: o de reprodução fiel dos modelos e padrões consagrados. Passando por alto a complexa questão referente ao conceito de mimese na Grécia, cujo uso entre os pré-socráticos e Platão retira a primazia às vezes atribuída a Aristóteles,<sup>(3)</sup> o fato é que esta dupla acepção de imitação unifica o modo como a arte literária vem sendo compreendida e interpretada ao longo dos séculos. Provindo sua irradiação da época helenística, sua continuidade foi garantida pelas sucessivas poéticas geradas desde o Renascimento.

Afirmando que a obra literária reproduz — ou copia, o que revoltava Platão<sup>(4)</sup> — a realidade, de modo que só resta ao escritor seguir os passos daqueles que chegaram a este resultado de forma mais perfeita, percebe-se que esta concepção assenta-se na reflexão sobre os intercâmbios entre a literatura e o real, de um lado; entre uma criação individual e a história literária, de outro. Conseqüentemente, é preciso interrogar primeiramente o conceito de realidade aí implicado. Platão parece bem claro a respeito: fala da circunstância sensível que cerca o ser humano, marcada pela materialidade, ao que opõe o mundo de idéias, acessível ao conhecimento, mas não por intermédio da criação literária. Em Aristóteles, a colocação é mais complexa, e talvez menos coerente. Assegura inicialmente que toda poesia é imitação, supondo em princípio uma relação de causa e efeito entre o extraliterário e o literário; mas não desqualifica a este último, porque acredita que a poesia pode traduzir o universal.<sup>(5)</sup> No capítulo II, define o alcance da imitação: "os imitadores imitam homens que praticem alguma ação",<sup>(6)</sup> de modo que a obra passa a transitar no âmbito do humano, sendo este mais propriamente o setor que a arte literária reproduz. É ainda uma totalidade — e, portanto, realidade — porém assinalada não pela coisa, mas pelo indivíduo, indiciando que o universo da arte poética é antropocêntrico. Enfim, ao dividir a poesia em suas espécies, refere-se a dois gêneros de imitação — a tragédia e a epopéia — que mostram os homens melhores do que são: "Pois a mesma diferença separa a tragédia da comédia; procura, esta, imitar os homens piores, e aquela, melhores do que eles ordinariamente são."<sup>(7)</sup>

O realismo aristotélico desemboca num idealismo, que o filósofo atenua através das noções de verossimilhança e necessidade. A obra coincide com um ente exterior do qual retiraria o modelo; a validade da imitação advém do fato de que mostra o indivíduo segundo a ordem da causalidade, o que lhe garante plausibilidade, coerência interna e coesão. Por isso, deve o artista "atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza".<sup>(8)</sup>

Ao lado da questão relativa à espécie de realidade imitada, que é a antropomórfica, avulta o problema referente à qualidade desta reprodução. Não basta mostrar os homens como são; é preciso fazê-lo segundo a necessidade e a verossimilhança, de modo que o valor advém não apenas das relações da criação artística com o exterior, mas do funcionamento de suas leis internas. Assim sendo, do conceito de poesia — que se estende do genérico a um fundamento humanista — Aristóteles extrai um posicionamento sobre o seu valor. Este não se assenta apenas na coincidência com o imitado, mas nas virtudes intrínsecas do imitante, o que lhe garante autonomia, qualifica-o como um organismo estruturado e lhe dá um estatuto de ser ou forma.

Por outro lado, no realismo aristotélico emerge um idealismo, que se enraíza profundamente na tradição ocidental. Erwin Panofsky demonstra como, da crença de que a arte reproduz a natureza visível, evolui a noção de que ela é capaz de gerar uma natureza melhor do que a que se apresenta aos sentidos do indivíduo.<sup>(9)</sup> Assim, a arte mergulha no invisível e retira dali seu alimento; é ela que se aproxima ao Ser e a Deus, podendo representar o mundo na sua unidade mais radical. Ela se avizinha da Verdade, tornando-se seu veículo, patenteando a realidade enquanto tal, única e autêntica. São os universais que nela transparecem — o Homem, o Bem, o Belo e a Verdade. Como comprova Panofsky, o fundamento é platônico, do qual Aristóteles não se desvencilhou. Em vista disto, esclarece-se qual o conceito de realidade inserido neste mimetismo: é o que cinge a existência ao meio, recorrendo às dicotomias entre o visível e o invisível, o social e o universal, a aparência e a verdade. E, se o objeto da criação só pode ser o universal e verdadeiro, mas que permanece invisível fora da representação artística, ela não é menos mimética, uma vez que se dirige à realidade mais autêntica, original e uniforme.

O relacionamento do artista com a realidade é explicitado dentro desta moldura intelectual. Platão afirma que ele age como um inspirado, e a irracionalidade do ato da criação artis-

tica justifica por que ele pode falar da guerra sem ser um general ou do cultivo da terra sem ser um agricultor. Aristóteles é mais discreto em relação ao tema, mas, ao admitir que a poesia pode ser mais filosófica que a história, alude indiretamente ao fato de que o criador tem acesso a um conhecimento mais amplo sobre a natureza dos homens. No entanto, precavém-se contra o irracionalismo, tratando de radicar na índole mesma da poesia esta propensão mais universalizante. Como apresenta não o que aconteceu, mas o que poderia acontecer, lida com o possível. Assim, seu raio de ação é de mais amplo alcance, chegando às margens da filosofia.

Se as propostas de Platão e Aristóteles diferem neste caso, um aspecto as unifica: admitem a aderência do artista à realidade que constitui seu alvo. Vale dizer, existe um mundo ao alcance de todo o sujeito, e é o criador que o projeta ao espectador. Portanto, o produto artístico não se posiciona perante o mundo que reproduz: simplesmente apresenta-o na sua totalidade. Esta matriz imprime-se no Ocidente, ressurgindo na acepção do artista enquanto vate inspirado elaborada pelos românticos ou na noção esposada por W. Dilthey — e por alguns segmentos da sociologia literária — de que o escritor transmite, por meio de sua obra, a visão de mundo predominante em seu tempo.<sup>(10)</sup> Assim sendo, cabe ao poeta esta sistematização de um saber vigente num certo momento, reproduzindo-o e, nesta medida, aderindo a ele.

Se se aborda o reverso desta questão — qual seja, o relacionamento do objeto literário com a realidade que reproduz — constata-se que, na medida em que adere a esta última ao imitá-la, o texto parece perder sua função. Pois nada acrescenta a que se tem previamente diante dos olhos, através dos sentidos ou que é acessível por intermédio do intelecto. Em consequência, desencadeia-se a tarefa de explicar a razão de ser da arte enquanto uma entidade com uma qualidade específica que se somaria necessariamente ao real. Se a noção fundada no mimetismo lhe dá, numa primeira instância, um valor secundário, torna-se imprescindível retomá-la para se buscar aí a essência de sua necessidade social.

É a elevação da arte à condição de monumento que virá a justificá-la: por revelar o Belo e colocá-lo à disposição de um espectador, ela assume uma qualidade própria, existente na natureza — uma vez que retira daí sua substância — mas de tipo diferente, porque melhor e mais completa. A discussão — freqüente — a respeito da beleza propiciada por uma paisagem natural e por sua tradução numa pintura ilustra o problema — mas não o resolve. Pois não evita a afirmação de

que a beleza artística — mesma quando mais profunda — é parasitária em relação à natureza e ao mundo humano.

Convertê-la em documento tem sido a alternativa: a criação poética exprime algo sobre um certo tempo ou uma sociedade. Porém, aflora outra dicotomia irresolvida: a que diz respeito à sua permanência ao longo dos séculos, quando a civilização que a gerou evoluiu muito ou desapareceu.<sup>(11)</sup> O debate em torno à atualidade e permanência da literatura — resolvido, se aceitamos a premissa essencialista relativa à universalidade dos valores que expressa — ressurge quando se atribui a ela uma validade documental, enquanto portadora de uma concepção de mundo. E, ainda assim, insiste-se na qualidade parasitária do objeto artístico, alimentando-se de algo previamente existente.

A tradição vinculada ao conceito de mimese supõe ainda um relacionamento explícito da literatura com o receptor. Sendo a imitação um modo de conhecer, conforme Aristóteles explicita na *Poética*,<sup>(12)</sup> a poesia tem um valor cognitivo, que passa ao seu consumidor. Ao lado disto, concebe-se o modo como o espectador absorve este produto. Trata-se de um contato. Trata-se de um contato não obrigatoriamente intelectual, embora envolva conhecimento, pois, para isto, existe a filosofia. Platão nivela o espectador ao artista, uma vez que concebe a ambos como tomados do mesmo fluxo de entusiasmo e inspiração, transformando-o num produtor. Aristóteles, por sua vez, supõe uma absorção de tipo catártico, preservando a índole emocional da recepção, mas diferenciando o processo criador do artista e a atitude meramente cativa do consumidor.

Fazendo parte do ato da recepção, mas colocada num nível superior, está embutida nesta tradição da literatura como mimese uma certa modalidade de interpretação. O intérprete percorre o caminho da imitação, mas ao inverso, pois descobre, desde a poesia, e através dela, a realidade imitada. Com isto, a obra é trespassada pelo olhar crítico que se dirige ao mundo que serviu de inspiração ao escritor, seja a verdade primeira ou a visão dominante num certo período. Contudo, a relação do intérprete com o texto literário não se encerrará neste momento, pois cabe lembrar a ênfase dada à imitação segundo a necessidade e verossimilhança. Isto significa que não pode ser negligenciada uma verificação das operações procedidas pelo artista, porque depende delas a coerência do conjunto. Em vista disto, a abordagem do texto na perspectiva mimética lida com duas medidas: a que se dirige ao mundo representado; e a que se volta aos modos artísticos que propiciaram esta apresentação. De um lado, repete-se a noção de que a arte vive

do mundo que representa; do outro, acrescenta-se que este processo se apóia num complexo harmonioso e organizado que, também por este aspecto, é semelhante à realidade experimentada pelo leitor.

A tradição do mimetismo conta ainda com uma concepção de história literária, não apenas porque postula, segundo os cânones do classicismo, a importância des e obedecer aos modelos consagrados. Prescrevendo como objeto do fazer literário uma realidade una e imutável, afirma indiretamente que todos os artistas têm perante si uma mesma tarefa, de modo que a história literária é um contínuo suceder de indivíduos que chegaram a um resultado similar. Por isso, ela se dá como um alinhamento no tempo, sendo a cronologia o suporte externo que confirma a igualdade e exclui o histórico. Se a introdução da história produzida pela ciência alemã do século 19, com Dilthey sobretudo, ou pela influência do positivismo, com Taine, altera o panorama, na medida em que enfatiza os laços que unem a literatura a um certo tempo e sociedade, por outro lado, ela não rompe com a noção de continuidade implicada na visão da história, nem com o processo de alinhamento cronológico. Como estes resultam da tradição mimética, percebe-se que a última se mantém vigente, mesmo quando, aparentemente, parece estar sendo superada.

Estando o pensamento aristotélico tão enraizado no Ocidente, sempre é insuficiente a enumeração de suas consequências no estudo da obra literária — seja este teórico, histórico ou interpretativo. Mesmo assim, as questões abordadas decorrem da definição da poesia como mimese e supõem os seguintes dados fixos, apesar das diversas orientações que recebeu ao longo do tempo:

\* A realidade é concebida como homogênea e coesa, sem fissuras, e, por isso, pode ser traduzida artisticamente; no entanto, apresenta uma dualidade que a cinde entre aparência e fundo, este sendo o objeto verdadeiramente uno e digno de representação.

\* A coesão está presente na intimidade do texto, uma vez que se estrutura, semelhantemente a todo organismo, de modo coerente e verossímil. Esta coesão se estende ainda à história literária, que, usando o suporte da cronologia, se apresenta como um contínuum que se desenrola paralelamente à evolução da humanidade e explica os contatos entre livros e autores distantes no tempo e no espaço.

\* Uma última espécie de coesão é digna de referência: é a de sistema de recepção, pois dá-se um acordo tácito entre

o produtor e o leitor, que coloca o segundo à disposição do primeiro.

## 2. OS SINTOMAS DA RUPTURA

Implantado sobre uma tradição intelectual que não colocava em dúvida a unidade tanto do sujeito da percepção enquanto cogito, como do objeto percebido, o mimetismo será fortemente agitado pela influência de autores que, segundo Paul Ricoeur, modificaram a direção do pensamento contemporâneo: Marx, Nietzsche e Freud.<sup>(13)</sup> Revelando a presença, na sociedade e no indivíduo, de componentes recalçados, mas cuja atuação é inegável, como a luta de classes e a Ideologia, o irracional e o inconsciente, instala-se uma crise naquela concepção unitária da realidade regida pelo intelecto e pela consciência.

Sem pretender estabelecer uma homologia entre estas concepções — porque, além de equivocada, denunciaria a tentativa de restaurar a unidade perdida — pode-se, todavia, verificar alguns pontos em comum nas acepções de inconsciente e ideologia<sup>(14)</sup> que presidem esta crise enunciada por P. Ricoeur:

\* Correspondem a um dado concreto e inegável que pertence ao real, mas que não pode ser submetido ao controle de um sujeito soberano.

\* Embora concreto e inegável, o inconsciente, por exemplo, é "invisível"; tem-se acesso a ele quando não se deseja, isto é, através de circunstâncias aleatórias, como o sonho ou o *lapsus linguae*. Todavia, não corresponde a um espírito acima e além do cotidiano, senão que está instalado — assim como a ideologia — no coração mesmo da vida ordinária.

\* São eles que trazem à luz o falso; Marx define a ideologia como "consciência falsa" e seus intérpretes — como Lukács, Mannheim, Althusser, entre outros — podem divergir na versão que atribuem às suas idéias, mas todos aceitam a não-coincidência entre ideologia e verdade, embora a primeira possa corresponder, até certo ponto à visão de mundo de uma época (pontos de contato problematizados, por exemplo, por Lukács e Goldmann). Quanto ao inconsciente, seu ralo de ação atinge não apenas a noção uniforme e estável de consciência e sujeito (que abrigou boa parte do pensamento moderno, de Descartes a Hegel), mas, como comprova Paul Ricoeur, coloca-a na defesa. Pois, ao invés de afirmá-la antecipadamente em relação a todo o conhecimento, transforma-a

num processo, na medida em que se dá como construção ao longo da existência.

Em vista disto, estas constatações determinam a emergência do heterogêneo, da alteridade que não se dissolve porque não pode ser submetida a uma vontade — individual ou social. O que se dilui é a anterior convicção na coesão, o que obrigatoriamente repercute na filosofia da literatura e da arte. Todavia, seria insatisfatório atribuir exclusivamente a esta reviravolta no pensamento contemporâneo a ascensão de linhas de pensamento que não se pautam mais apenas pela tradição mimética antes descrita. A própria arte contemporânea assume contornos revolucionários, que provocam não apenas o espectador, mas sobretudo a teoria da literatura e da arte, obrigando-a a uma nova postura.

Talvez tenha sido o formalismo russo o primeiro movimento vinculado à teoria literária a reagir ativamente às circunstâncias desencadeadas pelo modernismo. Sua conexão de origem com o futurismo explica a ocorrência e determina uma atitude que os continuadores do movimento serão levados a desempenhar: o estruturalismo tcheco colabora com a vanguarda do país (embora tenha ignorado Kafka) e a semiótica francesa acompanha os passos do grupo que sucede o *Nouveau Roman*, qual seja, os intelectuais vinculados a *Tel Quel*.

No âmbito da sociologia literária, o processo é similar: se G. Lukács renega a literatura contemporânea, segundo os ditames da política oficial de União Soviética no período stalinista, W. Benjamin, nos anos 20 e 30, engaja-se com o surrealismo, torna-se o arauto das idéias de Brecht e valoriza sobremaneira a modernidade. Theodor W. Adorno e Herbert Marcuse radicalizam esta posição, atribuindo à arte de Kafka, Beckett, Schönberg e A. Berg a responsabilidade por uma resistência à massificação estimulada pelo capitalismo.

Em que medida estas diferentes vertentes da teoria literária englobam a perspectiva modernista e dão ensejo à ruptura com a concepção de um mundo homogêneo e unitário depositado no texto artístico? Com os formalistas, esta perspectiva já transparece nos primeiros escritos de V. Chklovsky, principal figura dos anos iniciais do movimento. Em seus ensaios "A ressurreição da palavra" e "A arte como procedimento", verificam-se os dois aspectos basilares das reflexões do grupo:<sup>(15)</sup>

\* A obra de arte está destinada a provocar seu consumidor, na medida em que se apresenta de modo deformado e

não familiar. Portanto, diante dela, o espectador não reconhece um objeto, mas o vê pela primeira vez. O estranhamento é o sintoma de uma criação original, que desencadeia novas percepções no seu destinatário.

\* A obra de arte alcança este efeito não porque se dirige a uma representação de um certo mundo, mas porque usa de artifícios exclusivamente artísticos. O criador preocupa-se tão somente com a elaboração destes artifícios ou procedimentos, uma vez que sua articulação e originalidade despertam o espectador para a fruição estética.

Embora se reconheça aqui uma preocupação marcante com a percepção e os efeitos do objeto artístico no sujeito estético — portanto, situando este último no horizonte de catarse — a originalidade do formalismo (assim como a fonte da crítica marxista russa a ele dirigida) está na orientação rumo à composição do texto literário e na recusa a qualquer compreensão deste em relação ao objeto representado — isto é, a sociedade ou os valores universais. Da mesma maneira, seus sucessores no âmbito teórico, como o estruturalismo tcheco ou a semiologia francesa, evitam esta busca de correspondência entre o mundo representado ficcionalmente e a realidade que seria a matriz desta representação. Concebendo o texto literário como um desvio em relação ao emprego cotidiano da linguagem, como pretende a orientação lingüística do estruturalismo,<sup>(16)</sup> ou como uma prática significativa, como define Julia Kristeva,<sup>(17)</sup> o que avulta em comum é uma recusa em percebê-lo a partir de sua aderência a um objeto representado — ou seja, ver, por intermédio da obra, o original, como pretende a tradição da mimese.

A partir daí, o texto é tomado como unidade autônoma, autogeradora de significações e fundada apenas e exclusivamente na linguagem. Além disto, ele transforma-se, de certa maneira, em algo até mais interessante que a própria realidade, porque esta aviltaria a língua, segundo a crítica que M. Bakhtin, usando o nome de P. Medvedev, dirige ao formalismo e que talvez possa se aplicar a seus sucedâneos. <sup>(18)</sup> Pois, invertendo o fundamento do mimetismo, para quem a realidade tem mais valor que a obra que somente a reproduz, o formalismo alcança o extremo oposto. E, ao promover o texto, despreza a realidade e seus modos de expressão, que considera parasitários por se terem degradado em seu uso cotidiano. Porém, como argumenta Medvedev, é em cima deles que se instala o emprego literário da linguagem; e, conseqüentemente, a um parasite acrescenta-se outro, esvaziando-se, segundo

esta linha de raciocínio, o caráter renovador que o fenômeno literário conteria.

Ressaltando o elemento heterogêneo e contestador da obra literária, os formalistas encabeçam esta corrente que se trata de definir, enquanto reação a um processo que enfatiza, via de regra, o mimetismo. Porém, o movimento não foge às suas contradições internas, detectadas por P. Medvedev e que, de acordo com V. Erlich, consumiram o grupo antes mesmo de sofrer a perseguição da política cultural soviética nos anos 20.<sup>(19)</sup>

No âmbito de uma especulação voltada às relações entre a literatura e a sociedade, é Walter Benjamin o autor contemporâneo aos formalistas que abre caminhos associados à revolução modernistas. Nos seus estudos sobre o drama trágico alemão, a poesia de Baudelaire e a cidade de Paris no século 19, e ainda sobre as conquistas tecnológicas, como a reprodução mecânica e a fotografia, destaca-se a tentativa de compreender a cultura contemporânea no horizonte de suas transformações — rumo eventualmente a uma sociedade mais justa.

Embora essa tenha sido a tônica do pensamento de Walter Benjamin, seu desdobramento tomou as cores das preocupações mediatas, carecendo de uma disciplina acadêmica, o que dificulta sua síntese. Além disto, dirigindo-se a objetos de distinta procedência, como o pensamento romântico alemão ou o papel de Edvard Fuchs como colecionador, discutindo a filosofia da história e o significado da fotografia, extrair sua concepção a respeito da literatura e da arte pode ser uma atitude artificial ou empobrecedora. Mesmo assim, cabe enfatizar dois conceitos básicos com que lidou e que comprovam suas divergências em relação à tradição mimética:

\* O primeiro está exposto em sua tese *A origem do drama trágico alemão* e diz respeito ao conceito de alegoria. Opondo duas estéticas, a da alegoria e a do símbolo, porque vê nestas não apenas uma técnica, nas "formas de expressão",<sup>(20)</sup> privilegia a primeira porque é ela que dá conta da "facies hipocrática da história como uma paisagem petrificada, primordial."<sup>(21)</sup> É a alegoria, pois, que explora este outro da história oficial: "Tudo que, na história, desde o início, tem sido contínuo, lamentável, fracassado, está expresso numa face — ou melhor, numa cabeça da morte."<sup>(22)</sup> Nesta medida, a alegoria tem o caráter de uma ruína, porque testemunha a destruição e a morte: "alegorias são, no âmbito do intelecto, o que as ruínas são no âmbito das coisas."<sup>(23)</sup> Com isto, ela nega a beleza e a totalidade, que estão no bojo do símbolo e, por extensão, da arte mimética.

É nas "Teses de Filosofia da História" que Walter Benjamin retorna à noção de ruína. Enfatizando que o passado é instrumento da classe dominante, porque "os respectivos dominadores são os herdeiros de todos que venceram uma vez"<sup>(24)</sup> e que o historiador manifesta sua empatia para com os vencedores, chama a atenção para a contrapartida: "Jamais se dá um documento de cultura que não seja ao mesmo tempo de barbárie."<sup>(25)</sup> Assim, é preciso ver o passado não como um cortejo de triunfadores, mas como catástrofe: é o *Angelus Novus*, "que acumula para si incansavelmente ruína sobre ruína, arrojando-as a seus pés."<sup>(26)</sup> O passado é o monumento-ruína, porque não existe progresso material que venha desacompanhado da perseguição do gênero humano; daí sua proposição de uma narrativa da história que dê conta deste outro lado, o da ruína, o que seria produto de uma visão fundada autenticamente no materialismo histórico. Por sua vez, é a obra de arte enquanto alegoria — imagem artística da ruína — que expõe palpavelmente o que a história ainda não alcança, por aliar-se aos dominadores: o outro lado, mas por sua face mais desesperada, independente de uma pretensão totalizante (o que seria adequado à arte simbólica), sendo sua mera presença o sintoma da não-complementação da história.

\* Vinculado à reflexão sobre a obra de arte está o conceito de aura. Definindo a esta última como "aparição irrepetível de uma distância",<sup>(27)</sup> enfatiza no fenômeno o seu "caráter cultural": "o essencialmente distante é inacessível; e a inacessibilidade é uma qualidade essencial da imagem de culto."<sup>(28)</sup> A relação aurática assinala os contatos do ser humano com a arte, mas, no modernismo, o processo se dissolve. Baudelaire é quem desencadeia o movimento: "a decadência da aura inscreve-se na sua poesia",<sup>(29)</sup> pois "ele mostrou o preço que custa a sensação de modernidade: a dissolução da aura na 'experiência', o *choc*."<sup>(30)</sup>

— Sendo Baudelaire o primeiro poeta moderno, ele manifesta a posição do artista na sociedade capitalista — sua marginalização — ao mesmo tempo que retira desta situação nova a substância para sua obra, enquanto temática e forma renovadoras. Assim sendo, o capitalismo desencadeia concomitantemente a dissolução da singularidade aurática do objeto estético e acentua o papel colateral do artista na sociedade. Nos poemas de Baudelaire, Benjamin pode rastrear os sintomas tanto da destruição da aura, como a prostituição da arte — seu aviltamento. Em consequência, não mais é recuperável o atributo simbólico que percebia, por exemplo, em Goethe e no classicismo, de modo que, paralelo à dissolução da aura, dá-se

o desaparecimento do dualismo radical da arte, como decor-  
rência direta do capitalismo.

Esta rotação do crítico rumo a uma proposta de relação imediata de causa e efeito entre a arte e a sociedade é verificável em seu ensaio mais conhecido, "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica".(31) Atribuindo à revolução tecnológica do século 20, isto é, à ascensão dos meios de reprodução mecânica, a perda do caráter aurático da arte, uma vez que esta se torna acessível a todos, Walter Benjamin estabelece uma ligação direta entre o objeto artístico e a sociedade. É o que lhe permite desenvolver a tese relativa à atuação do artista sobre o meio, uma vez que, se arte se democratiza por estar ao alcance de todos, ela pode igualmente ser usada na direção da transformação da sociedade. Em "O autor como produtor", escrito como introdução à obra de B. Brecht, o tema é retomado, ao atribuir ao artista a tarefa de promover a mudança por intermédio de sua criação, incorporando as conquistas tecnológicas válidas para se obter a realização desta meta.(32) Devido a isto, a concepção revolucionária em relação ao caráter alegórico da arte retroage em virtude de sua concepção revolucionária em relação à sociedade. A ruína, que representava o outro da dominação e retirava desta circunstância sua natureza artística e peculiaridade, converte-se no veículo para destruir esta dominação. Embora incorpore sempre a alteridade própria ao fenômeno artístico, ele vem a reintroduzir uma perspectiva mecanicista e mimética ao transformar a criação em consequência de um sistema econômico. E, ao esperar dela subsídios para a mudança política, intensifica esta relação de dependência, o que acaba por sufocar — ou, pelo menos, por atenuar — aquela virtualidade eminentemente heterogênea e, por esta razão, eminentemente desigual em relação à sociedade, que evidencia em seus escritos: inicia's.(33)

Se a fixação de uma tradição mimética patenteava um feixe de questões paralelas, cabe interrogar as vertentes agora expostas, para verificar até que ponto elas superam ou não as dificuldades anteriores. Assim sendo, destacam-se as mudanças:

\* O fenômeno literário não reproduz uma realidade, mas é antitético em relação a ela, ou porque cria objetos, como quer o formalismo, ou porque é a ruína, a face da catástrofe de um sistema que se quer homogêneo e perfeito, como um símbolo da verdade.

\* Nem a arte adere à realidade, nem esta é coisa e coe-  
rente, senão que descontinua, de modo que apenas num plano

intelectual ou ideológico poderá ser considerada como acabada.

\* A realidade é percebida nas suas contradições ou nos seus vazios; além disto, perde a sacralidade, uma vez que não se atribui a ela uma essência transcendental a ser conquistada pelo pensamento — e menos ainda pela arte.

A polarização literatura-sociedade, sendo a primeira um outro autônomo, com leis próprias, pode levar, de um lado, à completa falta de conexão entre as duas, como ocorre aos formalistas, gerando uma modalidade de interpretação antimimética, mas puramente técnica. Ou então à restauração destas ligações, até uma dependência completa, fazendo a arte servir em relação a um posicionamento político. Todavia, se definirmos a interpretação como um exercício que leva em consideração, de um lado, o fazer literário como um processo e, de outro, o relacionamento do objeto produzido com o mundo que o gerou, é preciso fortalecer o suporte teórico que atenda a estas distintas faces. Assim sendo, cabe elaborar uma reflexão que assegure as conexões da literatura com a realidade — e, portanto, com o universo de seu leitor — sem subjugar a uma aderência ao real e à pretensa continuidade deste, nem condená-la a um isolamento por recorrer a uma ótica unicamente tecnocrata. Em vista disto, há de ser ainda na intimidade do pensamento sociológico contemporâneo que se poderá investigar como estes contatos foram mantidos ou superados.

### 3. A SOCIOLOGIA LITERÁRIA

Se as primeiras especulações sobre as conexões entre a literatura e a sociedade remontam a escritos esporádicos de Karl Marx e também F. Engels, uma tal orientação pode ser verificada ainda em outros pensadores do século 19, como H. Taine e W. Dilthey. Na medida em que seu alvo maior é a investigação dos modos como a circunstância local — social, como o meio e o momento histórico; conceitual, como a *Weltanschauung* — penetra no fenômeno literário ou cultural, a sociologia não foge a um compromisso com a mimese, nem o deseja. Tomada como um amplo movimento de interpretação do texto, sem particular consideração para com as divergências que habitam esta ciência, seu objetivo maior é uma mudança de nível: a literatura não reproduz o universal, mas o social, ou seja, as relações entre os homens segundo sua posição na sociedade e as consequências destes diferentes lugares em termos de conflitos, visão de si e de outros, etc.

As perguntas decorrentes desta premissa avultam da seguinte maneira:

\* Como uma circunstância social penetra na literatura? Vale dizer, de que modo ela é ficcionalizada: através de uma cópia literal do que o artista percebe a seu redor? Ou por meio de uma redução àquilo que é o mais importante e sintomático no interior do agrupamento social? Em torno a estas alternativas, G. Lukács escreveu um ensaio famoso, "Narrar ou descrever", enfatizando que a literatura só é autenticamente realista quando preenche a segunda exigência, focalizando acontecimentos singulares, isto é, aqueles que, tendo uma exclusividade, são capazes de sintetizar as situações particulares em direção a um sentido mais geral.<sup>(34)</sup> Sugere também que a personagem bem realizada esteticamente, ou seja, segundo os cânones do realismo, coincida com o tipo.

\* Em que medida a literatura se compromete com a época que reproduz? Em outras palavras, se a literatura filtra os traços característicos de uma sociedade, não tenderá ela a se envolver com seus valores? Além disto, o artista ocupa um certo lugar na hierarquia social e, portanto, poderá deturpar a imagem que, em princípio, deveria ser limpa, isenta, portanto, de inclinações ideológicas.

Duas espécies de resposta têm sido oferecidas a este último dilema. De um lado, segundo a tradição lukacsiana, mas também diltheyniana, Lucien Goldmann atribui ao artista a capacidade de poder suplantar, até certo ponto, sua situação de classe. Com isto, ele capta o que seria a consciência possível de um determinado momento histórico e a traduz artisticamente. A condição da qualidade literária está na razão direta do sucesso neste empreendimento: quanto mais o criador dá ensejo à tradução fiel das idéias em circulação num certo período ou sociedade, apresentando-as de modo coerente e organizado, tanto mais perfeita é a obra. Pois é esta inclinação à totalidade o fundamento para a estrutura global de um texto literário. Ainda para garantir a autonomia da obra de arte — e mesmo sua superioridade, pois ela interioriza uma totalidade ausente na vida prática — Goldmann recorre ao conceito de homologia: o produto literário não reflete uma circunstância exterior, mas é homólogo a esta. Os problemas que afligem o homem num sistema capitalista tomam uma forma própria no romance: a do herói problemático.<sup>(35)</sup> Se Goldmann escapa da armadilha do modelo mecanicista relativo ao reflexo da infra na superestrutura, ele não alcança contornar outra de suas dificuldades: a de que a interpretação se faz de fora para dentro, explicando determinadas peculiaridades literárias a partir de certos dados históricos.

Assim, é por ultrapassar a situação que o gerou que o texto atinge sua autonomia e coerência. Esta trans-

cedência que faz parte de sua natureza justifica tanto sua unidade interna, como sua permanência no tempo. Por isso, o conteúdo transmitido não se confunde com a ideologia. Neste aspecto, Goldmann se associa a Lukács, opondo visão de mundo (e a literatura que a exprime) à ideologia, pois esta é falsa consciência, erro, portanto. Devido a isto, se a obra de arte pode assumir um dado perfil ideológico — a simpatia do escritor por uma classe social ou um posicionamento preconceituoso — ela não se limita a isto, podendo ser reveladora de níveis mais profundos e conflitados do ambiente social por inteiro.

É esta superioridade do fato literário que L. Althusser nega, confinando-a à ideologia, embora não conceba esta última de modo unitário. Vê a ideologia nos aparelhos destinados a garantir a dominação de uma classe social, de uma maneira mais ou menos ostensivamente repressiva, assim como na justificativa desta repressão.<sup>(36)</sup> Por isso, ela é necessariamente deformada, mas imprescindível ao corpo social, porque, qualquer que seja o sistema econômico e o arranjo da sociedade, certos valores serão gerados e, com isto, uma ideologia.<sup>(37)</sup> A particularidade, em referência à arte, é que, ao incorporá-la, esta a apresenta tal qual é, vale dizer, na sua verdade de ideologia. Através deste recurso, Althusser pretende reparar uma falha do pensamento tradicional da sociologia — a de que a literatura possa suplantar, ou transcender, a sociedade — sem renunciar a uma das conquistas desta ciência — a de que os fenômenos culturais possam transmitir um saber sobre o momento social dentro do qual foram gerados. Assim sendo, ao propor que, na literatura, a ideologia transpira como ideologia e não como verdade, Althusser garante a verdade do texto nos limites da ideologia que o circunscreve.<sup>(38)</sup> Seguindo este raciocínio, Alain Badiou recorre à imagem do reflexo, tão cara a alguns setores da sociologia, e afirma que é a ideologia a que espelha a realidade, invertendo, portanto, aquilo que projeta, enquanto que a literatura, espelhando o espelhado, recoloca os objetos no seu devido lugar.<sup>(39)</sup>

Se a fórmula é mais engenhosa, porque escapa dos perigos da transcendência e assegura ainda a autonomia e singularidade do objeto artístico (o que pertence ao projeto maior de Althusser, o de preservar a autonomia dos diferentes níveis — o econômico, o político, o ideológico — a fim de fugir do mecanicismo do modelo base-superestrutura), por outro lado, fica evidente que a relação da literatura com a sociedade é modificada. Pois o trânsito da literatura com a vida social se faz exclusivamente no âmbito da ideologia, e não mais com o



setor mais amplo da sociedade ou do momento histórico. Noutra formulação, pode-se dizer que a literatura retira seu alimento da ideologia vigente, com o qual estabelece contatos e intercâmbios, mas não mais se pode explicar a raiz sociológica dos seres representados. Em razão disto, é preciso percorrer o caminho de volta: dos valores para a sociedade de classes que os produziu.

Se a linhagem lukacsiana da sociologia orbita ainda no universo do mimetismo (com seu conseqüente universalismo e transcendência), a recusa à noção do reflexo não foge a um isolamento da obra literária em relação à sociedade. O fenômeno, perceptível também no pensamento de Walter Benjamin (porque condiciona a arte a depender de certos mecanismos sociais), levou os teóricos do Institut für Sozialforschung, de Frankfurt, especialmente Theodor W. Adorno, a conceber a arte como negatividade enquanto tal: representa uma possibilidade de harmonia para além da sociedade capitalista e sua mera presença atesta a insuficiência do sistema em vigor. Por isto, ela não reflete, mas aponta para outra circunstância, um vir-a-ser mais autêntico, porém sempre situado no futuro, uma vez que o momento da coincidência entre a sociedade e a totalidade perfeita que a obra pode manifestar jamais acontece. A síntese é mera utopia, de modo que, fundado numa dialética hegeliana,<sup>(40)</sup> Adorno justifica a história, mas não antecipa o final. Com isto, assegura o caráter de alteridade que a vanguarda modernista conquistou para a arte e que a ciência literária advoga, mas não esconde seu pessimismo profundo para com o mundo em que habita.<sup>(41)</sup>

É seu sucessor em Frankfurt, Jürgen Habermas, que procura matizar esta condição de negatividade por excelência. Coincidindo com Benjamin e Adorno no que diz respeito à arte como heterogênea em relação a um sistema social fundado na desigualdade e na dominação, Habermas enfatiza a natureza radicalmente emancipatória do fenômeno estético. Afirmando que a dominação se faz por uma repressão do discurso, ele vê na literatura a linguagem liberada que deveria ser a de uma sociedade mais justa. Com isto, preserva a índole utópica da arte, mas estimula sua convivência na medida em que ela diz como poderão ser as relações no futuro, segundo uma circunstância liberta. Negando o presente, mas atestando ainda suas condições, a arte se converte num instrumento na luta pela transformação social tão-somente por sua presença.<sup>(42)</sup>

Assim sendo, as conclusões de Habermas retiram a arte do âmbito da ideologia, colocando-a, como fizera Adorno, em conexão com o todo da sociedade. Não reflete a esta última,

porque não adere a ela; mas não deixa de filtrar suas contradições, de que consiste a matéria ficcionalizada. Porém, porque as denuncia enquanto desequilíbrio e injustiça, manifesta sua aspiração à mudança. E quanto mais se compromete com a mudança — o que decorre do objeto que traduz na sua negatividade — tanto mais moderna e atual ela é.

Esta noção de emancipação será incorporada pela estética recepcional que, no âmbito da teoria literária de orientação sociológica, tratará de buscar soluções para alguns dos problemas até aqui enunciados, quais sejam:

\* o da incorporação à literatura do contexto social e/ou seus valores (ideologia);

\* o compromisso — ou concordância — do texto com os valores presentes na obra;

\* a superação — por meio da transcendência ou não — de tais valores.

Outrossim, há ainda as seguintes dificuldades al embutidas:

\* a da análise propriamente literária, que deverá escapar a uma investida na intimidade do texto a partir de critérios externos;

\* a do caráter estético do texto e seus intercâmbios com a tradição literária, proposição que estava contida na concepção aristotélica, mas que tem sido sonogada por alguns ramos da corrente sociológica (assinala-se as exceções — e contribuições — de Lukács, no citado "Narrar ou descrever", e de Goldmann).

Hans-Robert Jauss, no seu ensaio mais conhecido, "A história da literatura como provocação para a ciência literária",<sup>(43)</sup> procura lançar os fundamentos de uma perspectiva teórica que, recorrendo à história literária, oferecerá soluções para os problemas acima enumerados. Embebido na semiologia e na hermenêutica, propõe uma visão do texto a partir das seguintes coordenadas:

a) O surgimento de uma obra literária sempre se faz diante de um horizonte, constituído pelos valores e normas de uma sociedade, sejam eles de caráter ideológico e/ou estético.

b) O texto coincidirá total ou parcialmente com as expectativas decretadas pelo horizonte. Quanto maior for sua quan-

tidade da ruptura, procedendo à desfamiliarização das normas, segundo a lição do formalismo, tanto mais renovador será ele. Assim, a distância entre as expectativas do público e o produto literário baliza sua modernidade e valor.

c) Este distanciamento lança o texto além de seu tempo e confere-lhe uma índole necessariamente renovadora. Sua continuidade no tempo decorre de sua capacidade de se relacionar a novos horizontes, no sentido de que os problemas que traduz permanecem interessando os leitores. Nestes termos, a arte qualifica-se como emancipatória, não se consumindo, porém, na completa negação.

Conseqüentemente, a obra está sempre a se relacionar com dois horizontes — aquele em que surgiu e aquele em que persiste — sendo sua durabilidade medida a partir de sua contínua capacidade de diálogo com o leitor. É pelo ato da leitura que o texto adquire vida — porque, de um lado, o leitor é aquele que ocupa ativamente os espaços criados pelo escritor;<sup>(44)</sup> porque, de outro, é ao ser consumida que se verifica a atualidade da obra. Da mesma maneira se justifica a historicidade inata da literatura: não porque livros e autores se sucedem no tempo segundo uma linha imaginária traçada pelo historiador, mas porque escritores de diferentes épocas e grupos sociais são apreciados hoje, uma vez que os problemas que expuseram aproximam-se aos do homem contemporâneo.

A interpretação se dirige à evidenciação destes problemas embutidos no texto segundo um processo hermenêutico. Analisando as Ifigênicas, respectivamente de Racine e Goethe, Jass demonstra como se verifica um distinto tratamento da relação do herói com seu contorno, sendo que constata, no drama do escritor alemão, uma maior atualidade. Pois Ifigênia é, nesta tragédia, uma personagem na qual se desencadeia um processo de liberação, anseio comum ao homem contemporâneo, o que assegura sua permanência.<sup>(45)</sup>

O procedimento é similar quando Jass analisa a poesia francesa produzida na época em que foi publicada *Madame Bovary*.<sup>(46)</sup> Abordando poemas de Victor Hugo, Lamartine e outros, verifica neles a presença e a ênfase nos valores domésticos próprios à vida burguesa. Com isto, desenha-se não apenas o conservadorismo e a inclinação afirmativa da obra destes autores, mas também o perfil de uma época com a qual se defrontava Flaubert, ao publicar uma novela tida como escandalosa.

A estética recepcional lida basicamente com dois processos: a inserção da obra no seu tempo, assinalando seu inter-

câmbio com o horizonte que assimilou ou desafiou, sendo que, dessa ruptura, nasce sua índole emancipatória; o confronto da problemática do texto com o leitor contemporâneo, sendo que tanto mais o texto terá condições de sobreviver quanto maior for sua capacidade de renovação. O procedimento é horizontal numa direção, quando alcança a significação do texto a partir de sua reação não apenas à ideologia e estratificação social vigentes, mas também às normas estéticas dominantes. Este aspecto é importante por duas razões:

— dá destaque à possibilidade de se examinar a obra literária sob seu prisma artístico, afirmando, como já fizera o estruturalismo tcheco, a prioridade do texto e da função estética;

— porque, como frisaram J. Mukarovski e M. Bakhtin, as normas estéticas dominantes são as normas da classe dominante, que afirmam sua soberania pela unificação das possibilidades de expressão sob a égide de uma poética preferencial, estimulada pelas academias, crítica ou, simplesmente, pelas oportunidades de publicação.<sup>(47)</sup> Assim sendo, a tomada de posição artística, dando vazão à pesquisa estética, significa de antemão uma rebeldia contra o sistema de dominação e uma aspiração à mudança.

O procedimento é ainda vertical, quando ambiciona dar conta do lugar do texto no horizonte contemporâneo. Recuse-se a uma visão estática da história literária, que se converte em organismo dinâmico, porque seu pontos altos são desenhados segundo a percepção do leitor atual, deixando clara a natureza (moderna) do processo literário.

A trajetória da crítica contemporânea denuncia uma oscilação entre a manutenção dos vínculos com o passado aristotélico e o rompimento com a premissa mimética. Neste percurso, destacam-se os autores que, simpatizantes ou membros da vanguarda, incorporaram o modernismo e o sentimento de vanguarda em seu pensamento teórico. Os formalistas e, na mesma época, Walter Benjamin, foram autores de visões inquietantes sobre o fato literário, porque buscaram nele uma significação que o lançava de encontro à sociedade e aos padrões linguísticos vigentes. Esta situação de franca heterogeneidade em relação ao acontecimento social e à vida prática tinha, por sua vez, mais um fruto: garantia a autonomia da literatura, não porque se sobrepunha à realidade, mas porque se destacava dela — e contra ela.

Com os formalistas, o resultado significou um contínuo desprestígio da realidade, conforme anunciava P. Medvedev-

M. Bakhtin, o que se constata também nos sucedâneos do movimento. Igualmente o estruturalismo tcheco e a semiótica francesa, ao opor a linguagem literária à expressão cotidiana, diminuem tudo o que diz respeito a esta última. Mesmo Julia Kristeva, que recusa a teoria do desvio, concede um estatuto peculiar à linguagem poética, que denomina de prática significante, porque ela é capaz de gerar sentidos indefinidamente, com uma competência própria. Assim, se o texto ganha em independência e valor por não mais se alimentar de algo estranho a ele e se a interpretação retira sua matéria exclusivamente do objeto artístico posto à sua frente, por outro lado o que não é da ordem da poesia sai prejudicado. Vendo no texto poético um simulacro do inconsciente freudiano, porque ambos se dão como uma linguagem cujo sentido advém tão-somente da rede de articulações que estabelece entre si, tudo o que é estranho a esta estrutura, mesmo que a tenha gerado, carece de importância ou significação. Instalada no coração da linguagem, a semiálise acaba por obscurecer o fator que a desencadeia, que é de natureza social, e vem a se perder no emaranhado das operações de sentido que se repetem de um escritor a outro.

Com Benjamin, o resultado foi o oposto. Tendo partido das noções de alegoria e ruína, que atestavam tanto a alteridade do fenômeno artístico, como sua singularidade social, Benjamin foi levado a procurar a inscrição da sociedade no produto literário, acabando por submetê-lo à luta política. A evolução de seu pensamento pode ser caracterizada por uma preocupação crescente com a intervenção do artista na sociedade, o que corresponde simultaneamente à utilização voluntária do caráter não mais aurático da arte moderna, abandonando sua intuição a respeito da natureza necessariamente mediadora da manifestação estética. Da ruína — imagem do dilaceramento social — a obra passa à intervenção direta no processo político, o produto artístico não sendo mais o sintoma inevitável da catástrofe, mas seu catalizador.

Benjamin desemboca, nos anos 30, num resultado que marcou a literatura do período: o seu engajamento na transformação da sociedade, renunciando com isto à sua alteridade peculiar e radical enquanto vanguarda, para convertê-la em alteridade política e partidária. Todavia, neste processo, estavam implícitas duas noções desenvolvíveis a seguir por seus sucessores: a arte como negatividade e utopia; a de sua inclinação emancipatória.

Não se pode negar que estas são noções que estão inseridas em quase todos os ramos da sociologia literária, na me-

didia em que o modelo mais mecanicista almejará igualmente a transformação da sociedade. Porém, seja na linhagem Lukács-Goldmann, como na de Althusser-Bad'ou-Macherey, estes fatos são contrariados, porque a noção de mimese em Lukács e a de homologia em Goldmann implicam uma aderência de arte à realidade, de modo que é preciso antes a transformação e, posteriormente, seu reflexo artístico. Convertendo a arte em epifenômeno da ideologia, Althusser acentua ainda mais este traço; conseqüentemente, mesmo admitindo a propensão da literatura para transmitir um conhecimento, recusa-lhe qualquer aptidão emancipatória, do que decorre sua imobilidade temporal.

É a preservação da habilidade em revelar as condições de produção, sem se deixar submeter por elas, isto é, superando-as, o que vem a se constituir no alvo maior da investigação literária. Nesta trajetória intelectual, Adorno é levado a tornar antitéticas estas posições, obstruindo qualquer trânsito entre os contrários; por sua vez, J. Habermas e H.-R. Jauss procuram aproximar os pólos: o primeiro, aproveitando a lição da psicanálise, enfatiza a natureza liberada do discurso literário, em contraste com o caráter reprimido e deformado próprio à manifestação pragmática, nem sempre interessada na emancipação do grupo; o segundo, influenciado pelas conclusões do estruturalismo tcheco e apropriando-se da conceituação de H.-G. Gadamer, insiste na presença de um elemento intermediário — o horizonte — que permite medir até que ponto os códigos vigentes são introjetados ou rejeitados por cada criação individual, sendo que, a partir deste momento, terá meios para abordar tanto questões de estética, quanto a história literária e, eventualmente (o que Jauss dificilmente faz), de história social.

Em virtude destes resultados, evidencia-se que uma concepção do texto literário, independente, de um lado, de um mimetismo estrito, e do outro, de um isolacionismo da obra em relação à sociedade que a gerou, levará em conta os seguintes aspectos:

\* o texto não se confunde com a sociedade, refletindo-a ou imitando seu funcionamento; significa a não aceitação da mesma, alterando, pois, não apenas o modo como ela se concebe, mas, principalmente, a forma como se expressa;

\* o fato de subverter a maneira como o grupo social se exprime, indica um anseio de modificação; neste sentido, a literatura pode ser considerada utópica, no sentido que lhe dá K. Mannheim, suplantando a ideologia, ou emancipatória, como afirma J. Habermas.

Assim sendo, se a primeira característica implica um afastamento da obra em relação ao contexto, uma vez que rejeita sua organização, a segunda reaproxima os pólos, porque o sentido emancipatório é percebido em contraposição à organização da sociedade através de seus aparelhos ideológicos. Decorre disto que, de alguma maneira, os últimos se instalam na intimidade do texto, sendo sua identificação a tarefa maior da interpretação. E esta instalação necessariamente terá de acontecer por intermédio de um mediador, comum tanto ao funcionamento da sociedade, como ao da literatura — qual seja, a linguagem.

Afirmou-se sempre que a literatura opera fundamentalmente com material lingüístico. Mais importante, todavia, é que esta matéria se apresenta ao escritor previamente formalizada, através das regras que circulam no meio ambiente, codificando e limitando as possibilidades de comunicação. O código em vigor — que não é apenas gramatical, mas igualmente estético, por que regulamenta sobre o belo e o feio, e ético, porque diz respeito ao certo e ao errado — coloca o indivíduo numa certa ordem, que, por sua vez, advém de uma determinada estratificação social. A norma tem um valor restritivo e sua obediência é também a manutenção de uma dada hierarquia. Nesta medida, enquanto ruptura com a norma e proclamação do "direito à pesquisa estética", na fórmula de Mario de Andrade, a literatura pode sacudir os andaimes de uma engrenagem sólida através dos instrumentos de que dispõe.

Mikhail Bakhtin, discutindo esta questão, atribui à assimilação das peculiaridades da língua falada (a entoação, por exemplo) este caráter intrinsecamente social da obra literária.<sup>(48)</sup> Através deste procedimento, não mais impera uma norma unificando a redação do texto (como no classicismo, por exemplo), mas a riqueza polifônica deste procede da incorporação das diferentes, e até contraditórias, modalidades de expressão vigentes no corpo social — sendo este coral dissonante uma réplica da democracia representativa. Todavia, a questão pode ser levada adiante, pois o escritor não apenas lida com os gêneros da linguagem oral. Ele se debate ainda com códigos estéticos de que não pode simplesmente prescindir, sob pena de sua criação perder a inteligibilidade. Portanto, uma consideração destes elementos relativos à composição — ou estrutura — não pode ser negligenciada.

Em vista disto, avulta o primeiro aspecto característico da obra: sua reação às normas em circulação, sendo que, da incorporação ou negação delas, emerge a inscrição social do todo. Porém, não se pode deixar de lado o fato de que a lite-

ratura lida com representações, freqüentemente enfatizado na tradição mimética e que não pode ser escamoteado. Como estas são representações sociais, e não universais, e que não dão conta da totalidade, uma vez que esta situação de homogeneidade é antes uma aspiração, verifica-se que elas procedem daquilo que habita o campo de visão do artista e/ou do grupo com que convive ou simpatiza. Em vista disso, penetrará em sua obra não apenas o objeto percebido — segmentos da sociedade, por exemplo — mas também os valores, a ideologia e as preferências que os acompanham. Nesta medida, não se sonega ao texto sua capacidade representativa, nem sua coerência ou plausibilidade; mas estas advêm sobretudo dos modos como uma sociedade, num certo tempo, se concebe a si mesma.

A interpretação oscila entre estes dois pólos: de um lado, a relação da obra com os valores — normas — circulantes, que induzem a um tipo de composição diante da qual o artista se situa. Como estas regras são o arcabouço de uma representação, esta absorve a concepção que o grupo faz de si mesmo, que será tanto mais crítica, quanto mais o criador se distanciar dela. É este fator que determina a índole afirmativa ou não de um texto, assim como suas gradações. O exemplo de **Macunaima**, de Mario de Andrade, esclarece a proposição.

A originalidade desta obra, freqüentemente examinada, provém não apenas de seu compromisso com o movimento modernista, mas, no mínimo, dos seguintes fatores:

\* estende os limites da representação lingüística, tratando de valorizar todas as peculiaridades regionais do vocabulário português empregado no Brasil;

\* funde esta linguagem polimórfica às formas narrativas indígenas, endossando sua inclinação mítica e retroagindo no tempo e no espaço da representação;

\* anula os traços psicológicos do herói, o que determina uma ruptura com a tradição da verossimilhança e da narrativa como biografia de uma personagem (exemplificada no Brasil, sobretudo, por Machado de Assis).

Estes fatores, aliados ao tratamento do tempo e do espaço, dão à rapsódia, como a denomina Mario de Andrade, um caráter concomitantemente arcaico e renovador:

\* arcaico, porque lida com temas e mitos indígenas, situando sua história no momento da criação do mundo (pois



propensão conservadora, que era também a dominante em seu tempo.

Um texto configura-se como interpretação do mundo de onde procede, de modo que decifrá-lo determina um confronto de visões, do que decorre a possibilidade de vigência de uma criação do passado até nossos dias. Se desse diálogo infinitas oportunidades se abrem, cada intérprete, por sua vez, lança à obra seu pré-conhecimento, isto é, seu próprio horizonte. Portanto, por mais autônoma que seja a obra, ela se defronta com este limite, já que o intérprete recorta esta multiplicidade e a torna finita, imprimindo, enfim, seus valores no texto. Saber de onde o intérprete lê o texto pode não significar a restauração deste infinito — e não significa. Mas deixa patente que não se trata de uma leitura ingênua, nem, ao menos, autoritária, nos seus esforços por se converter em absoluto.

University of London  
Janeiro-fevereiro de 1981

- (1) JAMESON, Fredric. *The Prison-House of Language, A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton, Princeton University Press, 1974.
- (2) "Falamos da poesia, — dela mesma e das suas espécies, da efetividade de cada uma delas, da composição que se deve dar aos mitos, se quisermos que o poema resulte perfeito e, ainda, de quantos e quais os elementos de cada espécie e, semelhantemente, de tudo quanto pertence a esta indagação — começando, como é natural, pelas coisas primeiras: A epopéia, a tragédia, assim como a poesia dionisíaca e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações. (ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Souza. Porto Alegre, Globo, 1966. pp. 88-89).
- (3) A respeito do conceito de mimese na Grécia, cf. DORSCH, T. S. *Classical Literary Criticism*. London, Penguin Books, 1977. FUHRMANN, Manfred. *Einführung in die antike Dichtungstheorie*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973. GRASSI, Ernesto. *Arte como antiarte. (A teoria do belo no mundo antigo)*. Trad. de Antonietta Scarabelo. São Paulo, Duas Cidades, 1975. KITTO, H. D. F. *Peleses. Structure and Thought*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1968. STEIN, Ernildo. *Instauração do sentido*. Porto Alegre, Movimento, 1977. WIEGMANN, Hermann. *Geschichte der Poetik*. Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1977.
- (4) A respeito de Platão e a literatura e/ou arte, cf. PLATÃO. *A República*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo, Difusão Européia do Livro 1965. *Fedro*. Trad. Jorge Paleikat. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, s.d. *O Banquete*. Trad. Jorge Paleikat. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, s.d. *Ion*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém, Universidade Federal do Pará, 1973.
- (5) "Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular"

(ARISTÓTELES, op. cit. p. 78).

(6) ARISTÓTELES, op. cit. p. 70.

(7) ARISTÓTELES, op. cit. p. 70.

(8) ARISTÓTELES, op. cit. p. 78.

(9) Cf. PANOFKY, Erwin. *Ideas. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Trad. de Maria Teresa Punarega. Madrid, Catedra, 1977. Cf. igualmente WILLIAMS, Raymond. *The Long Revolution*. London, Pelican, 1980.

(10) Cf. DILTHEY, Wilhelm. *Poética*. Buenos Ayres, Losada, 1961.

(11) Sintomaticamente é K. Marx o primeiro a se defrontar com a questão numa perspectiva materialista e a expressá-la em termos de interrogação: "Porém, a dificuldade não está em entender que a arte e o epos grego estão ligados a certas formas de desenvolvimento social. A dificuldade está representada pelo fato de que eles seguem suscitando em nós um gozo estético e constituem, de certa maneira, uma norma e um modelo inalcançável." (MARX, Carlos e ENGELS, Federico. *Escritos sobre literatura*. Buenos Ayres, Centro Editor de América Latina, 1971). A alternativa tem sido a conversão da permanência em durabilidade, isto é, o qualitativo em quantitativo, como se pode ver em G. Lukács: "A razão decisiva graças à qual uma obra conserva uma eficácia permanente, enquanto outra envelhece, reside em que uma capta as orientações e as proporções essenciais do desenvolvimento histórico, ao passo que a outra não o consegue." (LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética marxista*. Trad. de Carlos N. Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968).

(12) "O imitar é congênito nos homens (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções) e os homens se comprazem no limitado." (ARISTÓTELES, op. cit. p. 71).

(13) Cf. RICOEUR, Paul. *O conflito das interpretações*. Trad. de Hilton Japissu. Rio de Janeiro, Imago, 1978.

(14) A aproximação entre os dois conceitos se deve ao fato de que ambos habitam o indivíduo, enquanto a luta de classes ou o modo de produção são acontecimentos instalados na sociedade. Porém, não são conceitos homólogos, sendo que o que mais se avizinha à noção de ideologia — rede de valores socialmente aceitos que são incorporados pelo ser humano — é a região do inconsciente que corresponde ao superego.

(15) Cf. CHKLOVSKY, Victor. *The resurrection of the Word*. In: BÄNN, Stephen and BOWLT, John E. *Russian Formalism*. Edinburg, Scottish Academic Press, 1973. ———. *A arte como procedimento*. In: EIKHENBAUM, Boris et alii. *Teoria da Literatura — formalistas russos*. Porto Alegre, Globo, 1971.

(16) Cf. LEVIN, Samuel. *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Trad. de Julio Rodríguez-Puertolas & Carmen Rodríguez-Puertolas. Madrid, Catedra, 1974.

(17) Cf. KRISTEVA, Julia. *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil, 1969.

(18) MEDVEDEV, J. N./BAKHTIN, M. M. *The Formal Method in Literary Scholarship*. Trad. de Albert J. Wehrle. Baltimore and London, John Hopkins University Press, 1978.

(19) ERLICH, Victor. *El formalismo ruso. Historia-doctrina*. Trad. de Jem Cabanes. Barcelona, Seix Barral, 1974.

- (20) BENJAMIN, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. Trad. de John Osborne. London, NLB, 1977, p. 102.
- (21) *id.* p. 166.
- (22) *id.* p. 166.
- (23) BENJAMIN, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. Trad. de John Osborne. London, NLB, 1977, p. 102.
- (24) ———. *Testis de Filosofía de la Historia*. In: *Discursos Interrumpidos I*. Trad. de Jesus Aguirre. Madrid, Taurus, 1973, p. 181.
- (25) *id.* p. 182.
- (26) *id.* p. 183.
- (27) BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter et alii. *Os pensadores*. Trad. de Edson de Araújo Cabral e José Benedito de Oliveira Damião. São Paulo, Abril Cultural, 1975, V. Pequena história de la fotografía. In: *Discursos Interrumpidos I*. Trad. de Jesus Aguirre. Madrid, Taurus, 1973.
- (28) *id.* p. 59.
- (29) *id.* p. 59.
- (30) *id.* p. 62.
- (31) BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. In: *Discursos Interrumpidos I*. Trad. de Jesus Aguirre. Madrid, Taurus, 1973.
- (32) Cf. BENJAMIN, Walter. El autor como productor. In: *Tentativas sobre Brecht. (Iluminaciones III)*. Trad. de Jesus Aguirre. Madrid, Taurus, 1975.
- (33) O mesmo problema é apontado por Alan Swingewood, ao discutir as idéias de Walter Benjamin: "A fraguza da argumentação brechtiana de Benjamin decorre da identificação explícita da literatura com a classe social e sua redução a uma estrutura política. Sugerir, como faz Benjamin, que a tendência política 'correta' está sempre correlacionada à tendência literária 'correta' é assimilar não dialeticamente a política à literatura e toda a arte à luta de classes." In: SWINGWOOD, Alan. *Marxist approaches to the study of literature*. In: ROUTH, Jane and WOLFF, Janet. *The sociology of literature: theoretical approaches*. Keele, University of Keele, Sociological Review Monographs, Agosto de 1977 (25).
- (34) Cf. LUKACS, Georg. *Narrar ou descrever*. In: *Ensaio sobre literatura*. Trad. de Gisele Vianna Konder. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.
- (35) LUKACS, Georg. *Introdução a uma estética marxista*. Trad. de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- (36) Cf. GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Trad. de Alvaro Cabral. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967. *A criação cultural na sociedade moderna*. Trad. de Rolando Roque da Silva. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1972. *Dialética e cultura*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967.
- (37) ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos Ideológicos de Estado*. In: *Posições — 2*. Rio de Janeiro, Graal, 1980.
- (38) ALTHUSSER, Louis. *Marxismo e humanismo*. In: *Análise crítica da teoria marxista*. Trad. de Dircou Lindoso. Rio de Janeiro, Zahar, 1967.
- (39) ALTHUSSER, Louis. *O "Piccolo"*, Bertolazzi e Brecht. In: *Análise crítica da teoria marxista*. Trad. de Dircou Lindoso. Rio de Janeiro, Zahar, 1967.

- (40) "É preciso conceber o processo estético não como duplicação mas como inversão. Se a ideologia produz o refluxo imaginário da realidade, em contrapartida, o efeito estético produz a ideologia como realidade imaginária" (BADIOU, Alain. *A autonomia do processo estético*. In: COELHO, Eduardo Prado (org.) *Estruturalismo: Antologia de textos teóricos*. Rio de Janeiro, Martins Fontes, s.d.) Uma concepção similar pode ser verificada em P. Macherey. Cf. MACHEREY, Pierre. *Para uma teoria da produção literária*. Trad. de Ana Maria Alves. Lisboa, Editorial Estampa, 1971.
- (41) Esta noção de utopia que se opõe à ideologia é encontrada em K. Mannheim. Cf. MANNHEIM, Karl. *Ideologia e utopia*. Trad. de Sérgio H. Santeiro. Rio de Janeiro, Zahar, 1976.
- (42) Cf. ADORNO, Theodor. *Notas de literatura*. Trad. de Manuel Sacristan. Barcelona, Ariel, 1962. *Théorie esthétique*. Trad. de Marc Jimenez. Paris, Klincksieck, 1974. JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno*. Trad. de Roberto Ventura. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977. MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969.
- (43) Cf. FREITAG, Barbara e ROUANET, Sergio Paulo (org.). *Habermas*. São Paulo, Ática, 1980. MCCARTHY, Thomas. *The Critical Theory of Jürgen Habermas*. London, Hutchinson, 1978.
- (44) JAUSS, Hans-Robert. *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*. In: *La literatura como provocación*. Trad. de J. Godó Costa. Barcelona, Península, 1976.
- (45) A noção é de Wolfgang Iser, ancorado na descrição fenomenológica da obra literária elaborada por Roman Ingarden. Cf. INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1973. ———. *Von Erkennen des literarischen Kunstwerks*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968. ISER, Wolfgang. *Der Akt des Lesens*. München, Fink, 1976.
- (46) Cf. JAUSS, Hans-Robert. *Racines und Goethes Iphigenie*. In: WARNING, Rainer (ed.) *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. München, Fink, 1975.
- (47) Cf. JAUSS, Hans-Robert. *La douceur du foyer — Lyrik des Jahres 1857 als Muster der Vermittlung sozialer Normen*. In: WARNING, Rainer (ed.) *op. cit.*
- (48) Cf. BAKHTIN, Mikhail (Voloshinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo, Hucitec, 1979. E MUKAROVSKI, Jan. *Funcion, norma y valor estético como hecosos sociales*. In: *Escritos de Estética y Semiótica del arte*. Trad. de Anna Anthony — Visová. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- (49) Cf. BAKHTIN, Mikhail (Voloshinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo, Hucitec, 1979. E VOLOSINOV, V. N. *Discourse in Life and Discourse in Art (Concerning Sociological Poetics)*. In: *Freudianism: A Marxist Critique*. Trad. de I. R. Titunik. New York, Academic Press, 1978.
- (50) Cf. ANDRADE, Mario. *Macunaima*. São Paulo, Martins, 1970.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Trad. de Manuel Sacristán. Barcelona, Ariel, 1962.
- . *Théorie esthétique*. Trad. de Marc Jimenez. Paris, Klincksieck, 1974.
- ALTHUSSER, Louis. *Posições — 2*. Rio de Janeiro, Graal, 1980.
- . *Análise crítica da teoria marxista*. Trad. de Dirceu Lindoso. Rio de Janeiro, Zahar, 1967.
- ANDRADE, Mario de. *Macunaima*. São Paulo, Martins, 1970.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Souza. Porto Alegre, Globo, 1966.
- BADIOU, Alain. *A autonomia do processo estético*. In: COELHO, Eduardo Prado (org.). *Estruturalismo. Antologia de textos teóricos*. Rio de Janeiro, Martins Fontes, s.d.
- BAKHTIN, Mikhail (Voloshinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo, Hucitec, 1979.
- BANN, Stephen & BOWLT, John E. (ed.). *Russian Formalism*. Edinburgh, Scottish Academic Press, 1973.
- BENJAMIN, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. Trad. de John Osborne. London, NLB, 1977.
- . *Teoría de filosofía de la historia*. In: *Discursos Interrumpidos I*. Trad. de Jesus Aguirre. Madrid, Taurus, 1973.
- . *Sobre alguns temas em Baudelaire*. In: ———, et alii. *Os pensadores*. Trad. de Edson de Araújo Cabral e José Benedito de Oliveira Damilão. São Paulo, Abril Cultural, 1975.
- . *Pequena história de la fotografía*. In: *Discursos Interrumpidos I*. Trad. de Jesus Aguirre. Madrid, Taurus, 1973.
- . *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. In: *Discursos Interrumpidos I*. Trad. de Jesus Aguirre. Madrid, Taurus, 1973.
- . *El autor como productor*. In: *Tentativas sobre Brecht (Iluminaciones III)*. Trad. de Jesus Aguirre. Madrid, Taurus, 1975.
- CHKLOVSKY, Victor. *The Resurrection of the Word*. In: BANN, Stephen & BOWLT, John E. (ed.). *Russian Formalism*. Edinburgh, Scottish Academic Press, 1973.
- . *A arte como procedimento*. In: EIKHENBAUM, Boris et alii. *Teoría da literatura — formalistas russos*. Porto Alegre, Globo, 1971.
- COELHO, Eduardo Prado (org.). *Estruturalismo. Antologia de textos teóricos*. Rio de Janeiro, Martins Fontes, s.d.
- DILTHEY, Wilhelm. *Poética*. Buenos Ayres, Losada, 1961.
- DORSCH, T. S. *Classical Literary Criticism*. London, Penguin, 1977.
- EIKHENBAUM, Boris et alii. *Teoría da literatura — formalistas russos*. Porto Alegre, Globo, 1971.
- ERLICH, Victor. *El formalismo ruso. Historia — doctrina*. Trad. de Iem Cabanes. Barcelona, Selx Barral, 1974.
- FREITAG, Barbara & ROUANET, Sérgio Paulo (org.). *Habermas*. São Paulo, Atica, 1980.
- FUHRMANN, Manfred. *Einführung in die antike Dichtungstheorie*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966.
- GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967.
- . *Dialética e cultura*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967.
- . *A criação cultural na sociedade moderna*. Trad. de Rolando Roque da Silva. São Paulo, Difusão Europeia do Livro, 1972.
- GRASSI, Ernesto. *Arte como antiarte. (A teoria do belo no mundo antigo)*. Trad. de Antonieta Scarabeo. São Paulo, Duas Cidades, 1975.
- INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1973.
- . *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.
- ISER, Wolfgang. *Der Akt des Lesens*. München, Fink, 1976.
- KITTO, H. D. F. *Poiesis. Structure and Thought*. Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1966.
- KRISTEVA, Julia. *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil, 1969.
- JAMESON, Fredric. *The Prison-House of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton, Princeton University Press, 1974.
- JAUSS, Hans-Robert. *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*. In: ———. *La literatura como provocación*. Trad. de J. Godó Costa. Barcelona, Península, 1976.
- . *Racines und Goethes Iphigenie*. In: WARNING, Rainer (hrsg.). *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. München, Fink, 1975.
- . *La douceur du foyer — Lyric des Jahres 1857 als Muster der Vermittlung sozialer Normen*. In: WARNING, Rainer (hrsg.). *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. München, Fink, 1975.
- JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno*. Trad. de Roberto Ventura. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977.
- LEVIN, Samuel. *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Trad. de Julio Rodríguez-Puértolas y Carmen Rodríguez-Puértolas. Madrid, Catedra, 1974.
- LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética marxista*. Trad. de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- . *Narrar ou descobrir*. In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- MACHEREY, Pierre. *Para uma teoria da produção literária*. Trad. de Ana Maria Alves. Lisboa, Editorial Estampa, 1971.
- MCCARTHY, Thomas. *The Critical Theory of Jürgen Habermas*. London, Hutchinson, 1978.
- MANNHEIM, Karl. *Ideologia e utopia*. Trad. de Sérgio M. Santeiro. Rio de Janeiro, Zahar, 1976.
- MARX, Carlos y ENGELS, Federico. *Escritos sobre literatura*. Buenos Ayres, Centro Editor de América Latina, 1971.
- MEDVEDEV, P. N. - BAKHTIN, M. M. *The Formal Method in Literary Scholarship*. Trad. de Albert J. Wehrle. Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1978.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1968.



- MUKAROVSKI, Jan. *Función, norma y valor estético como hechos sociales*. In: *Escritos de estética y semiótica del arte*. Trad. de Anna Anthony Wisová. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- PANOFSKY, Erwin. *Ideas. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Trad. de María Teresa Punarega. Madrid, Cátedra, 1977.
- PLATÃO. *A república*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Fedro*. Trad. de Jorge Paleikat. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, s.d.
- \_\_\_\_\_. *O banquete*. Trad. de Jorge Paleikat. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, s.d.
- RICOEUR, Paul. *O conflito das interpretações*. Trad. de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro, Imago, 1978.
- ROUTH, Jane & WOLFF, Janet (ed.). *The Sociology of Literature: theoretical approaches*. Keele, University of Keele. Sociological Review Monographs. Agosto de 1977 (25).
- STEIN, Emildo. *Instauração do sentido*. Porto Alegre, Movimento, 1977.
- SWINGWOOD, Alan. *Marxist Approaches to the Study of Literature*. In: ROUTH, Jane & WOLFF, Janet (ed.). *The Sociology of Literature: theoretical approaches*. Keele, University of Keele. Sociological Review Monographs. Agosto de 1977 (25).
- VOLOSINOV, V. N. *Discourse in Life and Discourse in Art*. In: *Freudianism: a Marxist Critique*. Trad. de L. R. Titunik. New York, Academic Press, 1976.
- WARNING, Rainer, (hrsg.). *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. München, Fink, 1975.
- WIEGMANN, Herman. *Geschichte der Poetik*. Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1977.
- WILLIAMS, Raymond. *The Long Revolution*. London, Pelican, 1980.