

Espelho e Interpretação: a literatura dramática e sua inserção na realidade ou um olhar marxista para o texto dramático de Jorge Andrade.

Berilo Luigi Deiró Nosella ¹

RESUMO: O presente artigo busca pensar as relações entre dramaturgia e história a partir de uma ótica marxista, o que não é senão, pensar como se articulam nos estudos literários e culturais as categorias de superestrutura e infraestrutura. Tal empreitada teórica, para se realizar, procurará dar conta da ideia de inserção na realidade da obra dramática entendida como um espelhamento da mesma pelo viés da interpretação crítica.

ABSTRACT: This article seeks to consider the relationship between drama and history from a Marxist perspective, which is not but thinking about the categories of infrastructure and superstructure articulated in literary and cultural studies. This theoretical undertaking, to be held, will seek to realize the idea of inclusion in the reality of dramaturgical work understood as a mirror of the same bias of critical interpretation.

PALAVRAS-CHAVE: Dramaturgia e História; Superestrutura; Infraestrutura; Interpretação; Espelhamento.

KEYWORDS: Dramatic Arts and History; Superstructure; Infrastructure; Interpretation; mirroring.

É convicção de quem escreve este ensaio que a literatura lidando com palavras, conceitos, refere-se sempre, direta ou indiretamente, à realidade, nunca se constituindo num sistema solipsista. Tal convicção deriva menos de fontes teóricas do que de sua experiência, já longa, de leitor. Se as ciências humanas (muitas vezes, ai

¹Doutorando em História e Historiografia do Teatro, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UNIRIO, desenvolvendo a pesquisa “Luigi Pirandello e Jorge Andrade Entre o Texto e a Cena: a metateatralidade como espelho de nossa formação estético-cultural moderna” sob orientação da Profa. Dra. Maria de Lourdes (Beti) Rabetti e com bolsa CNPq. Integra como pesquisador o Laboratório Espaço de Estudos sobre o Cômico da UNIRIO.

de nós, mais humanas que científicas) forneceram-lhe alguns esquemas básicos de explicação, foram o romance e o teatro, em particular, que lhe ensinaram como é que essas leis abstratas se concretizavam nas relações diárias entre os homens, tornando-se de fato, psicologia, sociologia, política, história. Nunca sentiu ele que a paixão literária o isolasse. Ao contrário, deve à ficção o ter aprendido a sair um pouco de si mesmo e a meter-se por instantes na pele de seus semelhantes, compreendendo em profundidade, pela intuição poética e não apenas pela inteligência, aquilo que Pirandello, no título de uma de suas peças, chamou de “La Ragione degli Altri”. A literatura, portanto, representou para ele um dos modos, certamente o preferido, de inserção crítica na realidade.

Décio de Almeida Prado.

Qualquer abordagem moderna de uma teoria marxista da cultura deve começar pelo exame da proposição de uma infraestrutura determinante e de uma superestrutura determinada.

Raymond Williams

Afirmar a relação intrínseca entre dramaturgia e história, da forma mais simples que possa parecer, significa afirmar que é possível na leitura do texto teatral compreender e apreender aspectos de nossa história e vice-versa. Fazê-lo, em certo sentido, é assumir certo espelhamento da história na dramaturgia. A polêmica em torno da noção da obra como espelho, no caso específico a obra dramaturgica, como bem colocado na epígrafe de Raymond Williams deste artigo, gira em torno da discussão fundamental entre a relação determinante entre

infraestrutura (econômica) e superestrutura (cultural), mas especificamente, ao fato desta relação se dar de forma determinante. No que compreende a discussão da relação entre infraestrutura e superestrutura, o presente trabalho apoiar-se-á na obra de dois autores, Gramsci e Raymond Williams. Tal escolha se deu pela pertinência destes para o pensamento marxista sobre a cultura, estando o primeiro na gênese do debate da relação entre infraestrutura e superestrutura e “ideologia” – questões centrais para o pensamento marxista sobre a cultura no século XX (Anderson, 1976) –, e o segundo por ter realizado radicalmente a virada conceitual de tal relação ao cunhar a noção de “estrutura de sentimento”.

O primeiro ponto a ser esclarecido é que a noção de “determinante” no marxismo, assim como o pensamento marxista em si, só pode ser compreendida de forma dialética. É emblemática sua aceção no *18 Brumário de Napoleão Bonaparte*, em que Marx afirma que “os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado” (Marx, 1997: 21). Nessa passagem, temos explicitada de forma plena a complexidade dialética do pensamento marxista no que tange à relação de determinação da história. Ele inicia a passagem com uma afirmativa categórica “os homens fazem sua própria história”, passagem que expressa profundamente a autonomia da vontade humana em suas realizações e seu destino histórico, porém, “não o fazem sob circunstâncias de sua escolha”, ou seja, tal autonomia existe, mas não é absoluta. Se não é absoluta o que a emperra? Ele responde: as escolhas “com que (eles, os homens) se defrontam diretamente”, ou seja, há um embate de vontades, mas não num sentido excludente. Há a vontade dos próprios homens e há a vontade que lhes é imposta. Não se trata de duas vontades, mas de uma vontade historicamente cunhada na relação entre as duas. A dimensão histórica em Marx explicita-se na expressão dessas vontades serem “legadas e transmitidas pelo passado”. A relação de determinação/ dominação, tem para Marx, uma

dimensão temporal. Para pensar nessa ideia de uma vontade cunhada pela tradição, é importante lembrarmos que Marx é um autor fundamentalmente revolucionário, num sentido prático, ou seja, que construirá seu pensamento com o claro intuito de transformar a realidade. Assim, se há uma vontade imposta pela história, pela tradição, considerá-la como simplesmente determinante a ponto de impossibilitar qualquer vontade contrária é algo profundamente anti-Marx.

Da mesma forma, vemos a relação entre dramaturgia e História, ou seja, não se trata de dizer que a história determina as obras dramatúrgicas. Se assim fosse, cada momento histórico geraria praticamente uma única obra dramatúrgica, ou pelo menos um rol de obras que se equivaleriam em seu valor e interesse. Porém, trata-se de dizer que num certo nível a história se faz presente sim na obra dramatúrgica. Assim, falar em obra dramatúrgica como espelho da história (ou da formação) não significa subjugar a obra artística a pressupostos conceituais externos ao próprio texto (sociológicos, econômicos, psicológicos, históricos), mas sim compreender como o próprio texto articula, internamente, um conjunto complexo de elementos que possuem historicidade. Optar pelo uso do termo espelho, portanto, para além da polêmica que conscientemente sabe-se que o termo gera, é optar por uma proposta (já aqui explicitada) metodológica de análise. O pensamento marxista tem se debatido incansavelmente com essa questão metodológica, levantando algumas propostas que serão levadas em consideração pelo presente trabalho. Podemos citar a proposta de análise estética de Adorno, expressa em sua obra *Filosofia da Nova Música* (1989), na qual a relação entre conteúdo material e forma artística dar-se-ia numa tensão dialética, havendo uma oposição entre ambas no processo de produção da obra artística. Tais forças (forma e conteúdo) expressar-se-iam como enunciados (enunciado da forma e enunciado do conteúdo); ou como a “semântica das formas” de Peter Szondi, desenvolvida em seu *O Drama Moderno: 1880-1950* (2001), onde, seguindo Adorno, o autor afirma que o Drama Moderno se

dá a partir da inadequação entre forma dramática e conteúdo histórico material no final do século XIX e início do século XX; há ainda o conceito de “estrutura de sentimento”, fundamental na análise de Raymond Williams em sua obra *Tragédia Moderna* (2002), onde afirma ser possível apreender um sentido revolucionário na Tragédia Moderna a partir de uma nova “estrutura de sentimento” histórica presente internamente num conjunto de obras dramatúrgicas de Ibsen a Brecht (passando por Pirandello, Ionesco, Sartre etc.), que expressariam a crise da “estrutura de sentimento” liberal, historicamente anterior; e por fim, a compreensão da narrativa como ato socialmente simbólico, expressa por Jameson em sua obra *O Inconsciente Político* (1992), em que o autor afirma categoricamente a presença do elemento social e político, histórico obviamente, em toda obra da produção cultural humana, mesmo que (como diz o inspirado título do livro) de forma inconsciente. Ou seja, trata-se de uma questão interpretativa.

Porque a questão do espelhamento é tão importante para o pensamento marxista? Mais óbvio, num primeiro momento, é pensarmos que é pelo fato de tal pensamento encontrar-se ancorado numa forte análise da realidade material. Mas não apenas, Hauser (1994, p. 285-322) nos mostra que é característica fundamental da arte que nasce no período Renascentista, ou seja, a arte moderna envolta pela ideologia burguesa, uma tendência “naturalista”, ou poderíamos dizer realista. Hauser entende aqui essa tendência “naturalista” não como uma expressão do movimento estético – o Naturalismo do final do século XIX – mas sim como uma tendência da arte em geral, a partir da experiência da formação do capitalismo, em se colocar como um “espelho” da realidade². Claramente, Hauser vê no processo histórico de constituição da arte moderna uma constante oposição entre propostas artísticas que se dizem, ou procuram ser, “retratos fieis” da realidade e outros que procuram a oposição a isso (Renascença x Barroco; Classicismo X Romantismo; Realismo X Modernismo, por exemplo).

² Hauser não utiliza especificamente o termo espelho, mas a noção de “reflexo”, encampada diretamente do pensamento de Lukács sobre o realismo.

Entretanto, todos eles, seja na afirmação quanto na negação, encontram-se ligados de alguma forma com a realidade. Tal compreensão se dá na arte burguesa como uma possibilidade de “manipulação” ideológica da realidade a partir de um elemento científica e constantemente excluído (através, por exemplo, do *trompe l’oil*, da perspectiva, etc.): a “interpretação”. Dizendo de outra forma, tal perspectiva “naturalista” ocultaria o elemento interpretativo da obra artística. É nesse sentido que a questão do “espelho” passa a interessar aos pensadores marxistas, ou seja, é uma forma de compreender como se dá formal e metodologicamente essa manipulação a partir da interpretação.

Duas questões polêmicas e fundamentais ao pensamento marxista sobre a cultura aqui se apresentam: as noções de “espelho” e interpretação. De certa forma ambas se interpenetram. A noção de espelho, ou espelhamento, está diretamente ligada ao debate da relação entre infraestrutura e superestrutura, proposta por Marx e que de fato coloca-se como eixo fundamental do pensamento marxista. Em termos gerais, a relação entre infraestrutura e superestrutura é um esquema explicativo de uma dinâmica social onde o “modo de produção material”, expresso nas “forças produtivas” de uma dada sociedade, apresentar-se-ia como infraestrutura de toda a articulação social. Assim, na sociedade capitalista, o “modo de produção capitalista” definiria todas as outras instâncias sociais – desde as institucionais, como o Estado, até as mais particulares, como as relações de casamento, por exemplo. Transposto para a análise cultural, tenderia a dizer que o “o modo de produção material”, historicamente dado, definiria a produção cultural daquele momento histórico. Em certa banalização da complexidade da questão, costumou-se afirmar que as relações econômicas determinariam a produção artística, ou, que toda produção artística só pode ser explicada e entendida a partir das relações econômicas. No decorrer do século XX, fundamentalmente a partir de Gramsci, o pensamento marxista, ou pelo menos de inspiração marxista, procurou incessantemente rever tal esquema explicativo.

Houveram três conceitos fundamentais cunhados nessa tentativa: Reflexo, Homologia e Mediação. O primeiro cunhado por Lukács, o segundo por Lucien Goldmann e o último por Adorno. Todos os três procuraram dar conta de flexibilizar essa relação de determinação entre “modo de produção material”, ou realidade social, e a produção cultural e artística. Tais tentativas dividiram no início do século os marxistas em duas “linhas de defesa”: uma voltada para as produções culturais que procuravam o “espelhamento”, como os movimentos estéticos de caráter realista (é o caso do pensamento da maturidade de Lukács, expresso fundamentalmente em sua *Estética* (1966)); a outra voltada para as produções culturais que se afastavam deste espelhamento, como, por exemplo, os movimentos de vanguarda do século XX (é o caso de Adorno, fundamentalmente em sua obra *Filosofia da Nova Música* (1989)). Seja num caso como noutro, a relação de determinação não é superada, restando, no limite, a noção de Ideologia.

Entramos aqui no debate quanto à segunda questão: da Interpretação. A ideologia apresenta-se para os pensadores marxistas da cultura, como o elemento, em muitos casos carregado de subjetividade, em muitos casos de dominação política, que “garantiria” a (inter) mediação entre infraestrutura e superestrutura. Althusser (1992) será o grande articulador e renovador do conceito de Ideologia no que concerne a compreensão das obras artísticas a partir do âmbito da percepção, porém não de um ponto de vista carregado de subjetividade, mas sim de uma mediação da própria subjetividade onde esta assumiria a forma de uma subjetividade social. Assim, a noção de interpretação aqui proposta caminharia na contramão de Althusser, procurando restabelecer à ideologia exatamente certo componente de subjetividade. Tal é conseguido, via Raymond Williams (1979), num resgate à noção de Hegemonia cunhada por Gramsci. A Hegemonia contém em si mesma tanto a componente de mediação social da subjetividade quanto a própria subjetividade. Ela realiza uma pressão do social no âmbito individual, mas nunca uma dominação, permitindo, assim, espaço para

a ação individual. O revolucionário é capaz da contra-hegemonia, mesmo que em nível individual.

Tal noção parece-nos encaixar melhor na ideia de Interpretação que visamos. Se Umberto Eco (1993) afirma que entre a *intenção do autor* e a *intenção do leitor* existe a *intenção do texto*, só podemos concordar com ele se pensarmos que a *intenção do texto* não existe como coisa em si, apenas como um espaço de intersecção entre as *intenções do autor e do leitor*. Não significa dizer que o texto e sua *intenção* desaparecem, isso seria impossível. O texto permaneceria como o espaço fundamental e privilegiado de articulação das *intenções*. Trata-se de dizer que esse espaço não pode existir de forma autônoma, não pode haver o texto sem autor e sem leitor. Assim, poderíamos dizer que o território da Interpretação aqui proposto localizar-se-ia no espaço da *intenção do texto* sim, porém, regido pelas “regras da Hegemonia”. Assim, as individualidades dos espaços – interior e exterior – do texto permaneceriam asseguradas ao mesmo tempo que não poderiam existir de forma autônoma. Considerar a *intenção do texto* como algo autônomo seria realizar uma estratégia intelectual idealista, onde a relação entre realidade e conhecimento da realidade se dissolveria. Não se trata nem de subjugar o conhecimento da realidade à realidade, nem a realidade ao conhecimento da realidade.

Admito que convém não confundir o pensamento com o real e nem o real com o pensamento, que o pensamento não estabelece com o real senão uma “relação de conhecimento”(e poderia fazer outra coisa?), que o processo de conhecimento tem lugar inteiramente no pensamento (e onde, diabos, teria lugar?), e que existe uma ordem e uma hierarquia das “generalidades” sobre as quais Althusser fez proposições de alcance maior. (VILAR, 1995, p. 153)

Trata-se de procurar outro território, um território entre infraestrutura e superestrutura, um território que chamaremos aqui de território da “Interpretação”. A existência de tal território poderia explicar as correntes de pensamento marxista que se encontram na

oposição às propostas de “retrato fiel”, aproximando-se do pensamento de vanguarda revolucionário (romantismo e modernismo, por exemplo).

Mesmo definido, pela Interpretação, este novo território entre infraestrutura e superestrutura, o “salto” em termos da compreensão da relação dialética entre estas estruturas sociais, já esboçado desde Gramsci, só será dado por Raymond Williams ao cunhar o conceito de “estrutura de sentimento”. A novidade na análise de Williams para a dialética infraestrutura e superestrutura está no fato de que, segundo o autor, a cultura deve ser encarada, principalmente a partir do século XX, como “modo de produção material”. Williams traz a cultura para a infraestrutura, considerando-a como “força produtiva” determinante da constituição material da sociedade, mas sem desligá-la da superestrutura.

Williams considera as noções de reflexo de Lukács, a de homologia de Goldmann, a de mediação, especialmente como proposta por Adorno, como avanços significativos, mas, na sua leitura, reter a posição básica de duas ordens distintas equivale a manter o problema de fundo, o de se criar a necessidade de teorizar uma intermediação entre, no caso o que o interessa, uma base social e uma superestrutura cultural, mascarando sua inter-relação e, portanto, dificultando uma descrição acurada de como de fato se estrutura a relação arte e sociedade. Para Williams, falar em reflexo, homologia ou mediação, é ainda deixar a porta aberta para uma interpretação que não leve em conta o fundamental, ou seja, o fato de que a arte é também material, na medida em que é uma atividade que se desenvolve sobre algo que é material, seguindo formas e convenções que são históricas e sociais. Essa separação já na formulação do problema pode impedir-nos de ver, ainda, o fato de que a sociedade é constituída e constituinte da cultura. (CEVASCO, 2001, p. 146)

Inicialmente, isso pode parecer apenas um jugo intelectual, mas de fato, em termos analíticos e políticos, essa nova compreensão da cultura mostrar-se-á chave para os estudos culturais. Aliás, ela praticamente inaugura esse campo de estudo, e o conceito de “estrutura de sentimento” encontra-se em sua base. Tal conceito apresenta-se como poderosa ferramenta de análise da produção artística no que

concerne à problemática da relação da obra com a realidade. A estrutura de sentimento é um dado presente na obra artística, e que só pode ser captada ali. Porém, desse caráter profundamente individual, ela se amplia para um caráter histórico determinado. Williams procura dar conta ao mesmo tempo, em termos de análise, de três elementos fundamentais, que em muitos momentos foram analisados separadamente: experiência (ou vivência), consciência e linguagem. O próprio nome já indica essa ânsia pela totalidade. Há nele uma tensão dialética entre a rigidez da estrutura e a fluidez do sentimento, e a tensão dialética entre o espaço “autônomo” da obra e seu contexto “externo” são elevadas à máxima potência. Se por um lado Williams afirma que a estrutura de sentimento só existe e só pode ser “captada” na obra, ou seja, na linguagem:

Relacionar uma obra de arte com qualquer aspecto da totalidade observada pode ser, em diferentes graus, bastante produtivo; mas muitas vezes percebemos na análise que quando se compara a obra com esses aspectos distintos, sempre sobra algo para que não há uma contraparte externa. Este elemento é o que denominei de estrutura de sentimentos, e só pode ser percebido através da experiência da própria obra de arte. (WILLIAMS, 1954, p. 21-22 apud CEVASCO, p. 152)

Por outro lado ele chama a atenção para que esta mesma estrutura de sentimento só se forma na relação material com a experiência histórica:

Isso pode ser visto mais claramente nas artes e no pensamento de períodos do passado. Quando as obras estavam sendo feitas, seus criadores muitas vezes pareciam, tanto para si mesmos quanto para os outros, estar sozinhos, isolados, e serem ininteligíveis. E no entanto, muitas vezes, quando essa estrutura de sentimento tiver sido absorvida, são as conexões, as correspondências, e até mesmo as semelhanças de época, que mais saltam à vista. O que era então uma estrutura vivida, é agora uma estrutura registrada, que pode ser examinada, identificada e até generalizada. Em nosso próprio tempo, antes que isso aconteça, é provável que aqueles para quem a nova estrutura é mais acessível, ou

em cujas obras ela está se formando de maneira mais clara, percebam sua experiência como única: como o que os isola das outras pessoas, ainda que o que os isolem sejam de fato as formações herdadas e as convenções e instituições que não mais exprimem e satisfazem os aspectos mais essenciais de suas vidas (...) O que isso significa na prática é a criação de novas convenções e de novas formas. (WILLIAMS, 1968, p. 18-19 apud CEVASCO, p. 153)

Por fim, chegamos naquilo que talvez seja a chave para entender as possibilidades analíticas do conceito de “estrutura de sentimento”, que é lembrar que o lugar do leitor tem que ser ali também considerado. Pensar numa análise da cultura a partir das suas “estruturas de sentimentos” é pensar numa análise de um dado ponto de vista, de uma dada perspectiva. Não existe, afirma o autor, uma forma natural de ver. Porém, isso não significa dizer que o mundo “se forme”, ou “só exista”, a partir de uma (geralmente nossa) forma de ver. Williams chama a atenção, com ênfase, sobre esse isso:

Isso tem que ficar bem claro. Pois, no fim das contas, o argumento central do primeiro capítulo de *The Long Revolution* é exatamente o de que não existe uma forma natural de ver e, portanto, não pode haver um contato direto e imediato com a realidade. Por outro lado, grande parte das teorias linguísticas e algumas da semiótica correm o risco de chegar ao extremo oposto, onde o epistemológico absorve totalmente o ontológico: é apenas em nossas formas de saber que chegamos a existir. Para meus amigos formalistas, que são muitos, e que gostam de duvidar até mesmo da possibilidade de um referente externo, é preciso recordar uma pressuposição fundante do materialismo: a saber, que o mundo natural existe, mesmo que não lhe confirmamos significados (...) Dito isso, penso que a relação entre significação e referente em nossa própria situação é diferente do que em qualquer outra. É difícil formular isso. Mas no caso de outras situações aprende-se apenas através de articulações registradas, tudo o que se têm é, necessariamente, textos e documentos. Certamente em nossa própria época obtemos muito mais do que muitos pensam justamente dessas versões de documentações sem fim. Em contraste, no processo da formação da consciência (...) vários tipos de ocorrência interferem nas relações estabelecidas disponíveis entre significação e referência. Essa posição formalista de que não há significado sem um significante implica dizer que vivemos apenas quando articulamos.

Ora, talvez isso seja uma generalização a partir de minha própria história, mas penso que as áreas a que chamaria de estrutura de sentimentos, formam-se inicialmente quase sempre como um certo distúrbio ou desconforto, um tipo específico de tensão, para a qual, quando nos afastamos ou nos lembramos dela, podemos encontrar um referente. Dizendo de outro modo, o lugar específico de uma estrutura de sentimentos é a comparação incessante que tem que se dar no processo da formação da consciência entre o articulado e o vivido. “Vivido”, se vocês quiserem, é apenas uma outra palavra para experiência, mas temos que encontrar uma palavra para esse nível. Pois tudo isso que não é completamente articulado, tudo que aparece como um distúrbio, uma tensão, um bloqueio, um problema emocional, parece-me ser precisamente uma fonte para as grandes mudanças nas relações entre significante e significado, seja na linguagem literária seja nas convenções. (WILLIAMS, 1979, p. 167-168 apud CEVASCO, p. 155)

Nesses termos, nos parece que a noção de “Interpretação” deverá aqui ser encampada como esse território entre experiência e consciência, entre autor e leitor, entre subjetividade e objetividade, que não deixa de ser o território do texto, mas não mais pensado como vontade autônoma. A Interpretação apareceria como um mecanismo presente em todos os momentos tanto da produção cultural como de sua difusão. Ela pressupõe um constante “colocar-se” em perspectiva (seja histórica, social, psíquica; seja da produção ou da análise). Sendo assim, um dos pontos sob o qual nos apoiamos no presente artigo é a hipótese de que, num dramaturgo como Jorge Andrade, por exemplo, tão imbuído de História, esse elemento interpretativo apresenta-se, e pode ser apreendido, pela metalinguagem.

Jorge Andrade, no seu embate com a história, apresenta um jogo interpretativo de manipulação desta história que é escancarado por meio da personagem/dramaturgo Vicente posto em cena pela primeira vez na peça *A escada*. É interessante, antes de verificarmos essa articulação da história em Jorge Andrade, vermos como para Paul Ricoeur a ideia de Interpretação apresenta-se como chave em sua relação com a História, exatamente na articulação da relação entre História e Verdade. Para Ricoeur (2007: 354), apenas a noção de

Interpretação esta presente na “operação historiográfica” em suas diversas etapas que, segundo o autor, são basicamente três: 1) Arquivo; 2) Explicação/Compreensão; 3) Representação. Pensar a Interpretação no nível da Explicação/Compreensão nos parece óbvio, mas, a novidade está em ampliá-la para o nível do Arquivo e da Representação. No nível da Representação, o esforço de Ricoeur está fundamentalmente em separar as duas noções – Interpretar não é Representar –, mesmo que a articulação de ambas seja inevitável. Correndo o risco de simplificar a discussão, poderíamos dizer que o ato de Representar apresenta-se como um ato de objetivação, de concretização das etapas anteriores da “operação historiográfica”, por mais que Ricoeur deixe bem claro que tais etapas não ocorrem de forma linear, cronológica, numa sequência de causa e efeito; elas podem ocorrer, inclusive, concomitantemente. Já a Interpretação é sempre um elo de (inter)ligação do subjetivo com o objetivo. Poderíamos, então, afirmar que não há Representação sem Interpretação; mas pode haver Interpretação sem Representação. No nível do Arquivo, além da presença da Interpretação na própria escolha do “assunto”, que pressupõe a escolha do “documento”, manifestada na forma de “Interesse” – por exemplo, porque o interesse pela antiguidade greco-romana ou pelo Renascimento? – a Interpretação também já se manifesta no “olhar” para o “documento”. Com a noção de Interpretação, Ricoeur vai além do debate sobre objetividade histórica e subjetividade do historiador articulado por ele anteriormente em sua obra *História e Verdade* (1968) e aqui revisto:

A amplitude do conceito de interpretação não está ainda totalmente reconhecida numa versão que considero como uma forma fraca de reflexão sobre si mesma e comumente apresentada sob o título “subjetividade *versus* objetividade na história”. Não que falte justificativa para essa abordagem; ela continua vulnerável à acusação de psicologismo ou de sociologismo, por não situar o trabalho da interpretação no próprio cerne de cada um dos procedimentos da historiografia. Na verdade, o que se põe em evidência, sob a denominação canônica de “subjetividade *versus* objetividade”, é, por um lado, o envolvimento pessoal do historiador no processo de conhecimento e, por outro

lado, seu envolvimento social e, mais especificamente, institucional. (RICOEUR, 2007, p. 348)

A Interpretação, como compreendida e proposta por Ricoeur, ao separar-se da noção de Representação e ampliar seu alcance à totalidade da “operação historiográfica”, encontra-se “entre” seu papel tradicional de enunciação e o de enunciador, ou seja, (inter) objetividade e subjetividade.

Falar da interpretação, em termos de operação, é tratá-la como um complexo de atos de linguagem – de enunciações – incorporado aos enunciados objetivantes do discurso histórico. Nesse complexo, vários componentes podem ser discernidos: primeiramente, a preocupação em tornar mais claro, explicitar, desdobrar um conjunto de significações consideradas obscuras, visando a uma melhor compreensão pelo interlocutor. A seguir, o reconhecimento do fato de que sempre é possível interpretar de outra forma o mesmo complexo e, portanto, a admissão de um grau inevitável de controvérsia, de conflito entre interpretações rivais; em seguida, a pretensão de dotar a interpretação assumida com argumentos plausíveis, possivelmente prováveis, submetidos à parte adversa; finalmente, a confissão de que, por trás da interpretação, subsiste sempre um fundo impenetrável, opaco, inesgotável de motivações pessoais e culturais, do qual o sujeito jamais acabou de dar conta. Nesse complexo de componentes a reflexão progride da enunciação, enquanto ato de linguagem, ao enunciador, como o quem dos atos de interpretação. É esse complexo operatório que pode constituir a correlação entre vertente subjetiva e vertente objetiva do conhecimento histórico. (RICOEUR, p. 351-352)

Pela noção de Interpretação, Ricoeur consegue (re)articular a noção de “História” a partir de uma releitura do debate proposto primeiro pelos *Annales*, depois pela “Nova História”, “entre ciência e literatura, entre explicação erudita e ficção mentirosa, entre a história-ciência e a história-narrativa” (RICOEUR, p. 354). Tal noção de Interpretação em História irá aparecer também na historiografia brasileira sobre a Formação. Vejamos como Flora Sussekind evidencia o exercício de interpretação em Sergio Buarque de Holanda, também

situado em certa forma de exposição “movediça” entre o científico e o literário:

(...) no campo historiográfico não é tranquila a exposição do movediço. É com o passar do tempo, com o próprio adestramento, que seu modo de escrever passa a incorporar decisivamente a fluidez, a mobilidade. E até a tematizar o terreno incerto com que trabalha o historiador(...) Indeterminação, está posto, na própria dicção, na construção cuidadosa do movimento da narrativa. O que não se confunde com pouco interesse pela apuração dos fatos, fontes, noções.(...)A exposição de indeterminações na própria escrita funciona como explicação direta ao leitor de que ele não se encontra no terreno das ‘ciências exatas’ e não há lugar para determinismos, leis ou teleologias ali. E sim para um exercício de interpretação. (SUSSEKIND, 1992, p. 141)

Assim, poderíamos voltar a Jorge Andrade afirmando não tratar sua obra de uma afirmação histórica, mas história em certo nível no exato momento em que ela se coloca como uma forma de interpretação da mesma. Aqui, o jogo se escancara na relação de apropriação e compreensão entre passado e presente na obra do dramaturgo.

IZABEL: Mas nós estamos começando, Vicente. Não se esqueça. Isto, sim, é importante. Você vive dizendo que gostaria de escrever sobre a vizinha; que só retratando a nossa rua, este prédio... poderá ser compreendido em qualquer parte, não é assim?

VICENTE: (*Olha à sua volta, perdido*) É.

IZABEL: Então, o que espera? Pensa que é só nós que carregamos velhos? Olhe à sua volta e escreva.

VICENTE: E não é o que estou tentando?

IZABEL: A peça sobre Fernão Dias está parada há um ano. A que pretendia escrever sobre as Confrarias de Outro Preto, ficou apenas na intenção. Em vez de sofrer pelo passado use-o para se realizar. Ele não está contido no presente de todo mundo? Pegue essa gente, barões ou não, e jogue no palco. É uma boa maneira de se libertar. (ANDRADE, 2007, P. 391-392)

Na obra de Jorge Andrade, parece estar permeado continuamente o conselho de Artur Miller de “olhar a realidade”: “Volta para o seu país e procure descobrir por que os homens são o que são e não o que

gostariam de ser, e escreva sobre a diferença” (ANDRADE, p. 11)³. No caso brasileiro, tal debate coloca-se de forma profundamente pertinente, uma vez que nos encontramos, em nossa formação cultural, exatamente nesse meio do caminho, entre o Clássico e o Moderno, e com a entrada efetiva do pensamento marxista na academia brasileira durante a década de 1950, porém com roupagem particular: a questão do “espelhamento” ganha status de problema.

A entrada do pensamento marxista no Brasil, além de tardia, se deu por vias políticas e não acadêmicas, por volta da década de 1920, na rabeira da Revolução Russa de 1917 e da ascensão do movimento operário brasileiro a partir de 1880. Fundamentalmente, a fundação do Partido Comunista em 1922 foi a porta de entrada das ideias de Marx e Engels no país. Na década seguinte, o encontro deste pensamento com as correntes do pensamento culturalista que começavam a se desenvolver, principalmente na França, Inglaterra e Alemanha, trazido ao Brasil por pensadores como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, geram uma obra chave do desenvolvimento do pensamento marxista brasileiro, em chave crítica ao marxismo pregado até então pelos intelectuais do PCB, *Formação do Brasil Contemporâneo*, de Caio Prado Jr. Porém, é apenas a partir do rompimento de Mário Pedrosa com o PCB, influenciado por fortes correntes trotskistas na década de 30 (MORAES, 2002); com a experiência da revista *Clima* na década de 40 (CANDIDO, 1980); e, por fim, com a organização do Seminário Marx por Gianotti no fim da década de 50, que um pensamento marxista, envolto em profunda roupagem filosófica, penetra de fato o pensamento acadêmico brasileiro e, conseqüentemente, a exemplo do que já havia acontecido com o chamado *Marxismo Ocidental*, tem seu olhar voltado para o universo cultural, ou seja, superestrutural (Schwarz, 1999). Num primeiro momento, intelectuais como Paulo Emílio Salles Gomes e

³ “Após *A Moratória*, Jorge Andrade ganhou do governo norte-americano uma bolsa para estudar teatro nos Estados Unidos. Lá, conversando longamente com o dramaturgo Arthur Miller – na época considerado o maior escritor de teatro da América – este lhe aconselhou: ‘Volte par ao seu país e procure descobrir por que os homens são o que são e não o que gostariam de ser, e escreva sobre a diferença’.” (Delmiro Gonçalves in Andrade, 2007: 11)

Antonio Candido são chave desse movimento; posteriormente, Roberto Schwarz torna-se um dos grandes continuadores de tal corrente.

Afirmar o encontro do pensamento marxista, do materialismo histórico, com um olhar culturalista, ou seja, para a superestrutura, é afirmar a preocupação com as relações entre obra e realidade. Se por um lado um pensamento materialista não pode deixar de conceber uma relação de determinação dialética entre infraestrutura e superestrutura, um pensamento culturalista, de crítica artística (como se desenha com Antonio Candido, Paulo Emílio e também Décio de Almeida Prado), não pode deixar de estabelecer o foco de análise nas obras artísticas (no caso, Literatura, Cinema e Teatro, respectivamente). Porém, como já dito, o caso brasileiro é peculiar neste sentido. Por uma série de fatores, o pensamento brasileiro “oficial”, ou desde que assim se considerou (e isso se deu com o processo de independência nacional no início do século XIX), apresentou constantemente a tendência à valorização das obras que, de alguma maneira, representassem de forma clara e direta nossa realidade, fosse ela compreendida como fosse no seu momento histórico. Em outras palavras, antes de o marxismo se colocar diante de tal problema e procurar resolvê-lo, antes mesmo de o materialismo cometer o excesso de afirmar que a qualidade artística de uma obra cultural está diretamente ligada ao seu conteúdo, já se tinha certeza, no Brasil, que a boa obra artística é aquela que “espelha” nossa realidade.

É uma constante não desmentida de toda a nossa evolução literária, que a verdadeira poesia só se realiza no Brasil, quando sentimos na sua mensagem certa presença dos homens, das coisas, dos lugares do país.
(CANDIDO, 2000, p. 118)

Tal pensamento, motivado pela profunda onda nacionalista que envolveu o Brasil no século XIX, consequência óbvia da Revolução Francesa e da constituição dos Estados Nacionais Europeus, chegará ao século XX e também se encontrará nessa encruzilhada intelectual da década de 1930 no Brasil. Se por um lado, precisaremos aguardar alguns anos para que, em seu estudo sobre Machado de Assis, e a

formação da literatura nacional no século XIX, Roberto Schwarz⁴ nos escancare as idiossincrasias causadas na cultura nacional pela “importação” da ideologia liberal em terras escravocratas, por outro, o conceito chave de “Moderno Teatro Brasileiro” já povoa o pensamento crítico sobre nosso teatro e será oficialmente encampado por um Décio de Almeida Prado no título de sua obra *Teatro Brasileiro Moderno*.

É exemplar seu ensaio sobre Gonçalves de Magalhães e o evento que, segundo o crítico, inaugura o Moderno Teatro Brasileiro: a estreia de seu espetáculo *Antonio José, ou o poeta e a inquisição*, em 1938 (pouco mais de dez anos após a proclamação de nossa Independência). Se por um lado o grande mérito do artista se encontra no fato histórico de esta ser a primeira obra de um Brasil independente, escrito por um brasileiro, tendo por assunto outro poeta brasileiro (mesmo que Antonio José tenha apenas nascido no Rio de Janeiro e já se mudado para Portugal), a despeito de uma série de incongruências formais que a obra apresenta pela incorporação um tanto “torta” do modelo do Drama Romântico Francês, expressa num posicionamento ao meio do caminho entre a tragédia clássica e o drama romântico (Décio, 1996: 11-52); por outro lado, o crítico percebe, dando um (primeiro) passo a frente, que há algo de interessante para a compreensão da arte nacional exatamente nessa incongruência formal. O que Décio está fazendo, ainda sem dar uma resposta completa – como Schwarz por vias mais marxistas – é já atentar para um fato fundamental: que apenas um pensamento focado na análise da obra artística, mas preocupado com a História que nela se insere, seria capaz de compreender de fato o fenômeno cultural brasileiro em suas especificidades estéticas e de Formação.

O trajeto teórico-conceitual pelo qual o presente artigo passeou tem como objetivo a tentativa de articular de forma consequente o que

⁴ Mesmo sendo o texto *As ideias fora do lugar*, de Schwarz, de 1972, e a obra *Teatro brasileiro moderno*, de Décio, ter sua primeira versão, sob o título *Teatro: 1930-1980*, publicada em 1984, a noção de um teatro brasileiro moderno vem desde os modernistas, e encontra-se nas décadas de 1940-50 com o processo histórico de “aburguesamento” da cultura brasileira (Santos, 2002: 7-16)

poderíamos chamar de elemento externo e elemento interno das obras culturais, ou, a relação entre infraestrutura e superestrutura no pensamento marxista cultural, ou, entre dramaturgia e história. Isso se justifica na tentativa de estabelecer o esboço de um instrumental de análise que, sem deixar de valorizar em primeira instância a obra artística em sua conformação específica, não perca de vista que esta conformação se relaciona, e deve se relacionar, com a realidade na qual esta obra está inserida. Assim, quando pensamos em obra dramática como espelho, estamos pensando também nessa correlação, complexa, mas muito importante, entre ela e a história. Relação determinante, mas não de subordinação. Relação dialética, como já nos ensinou o velho Marx.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos Ideológicos de Estado: nota sobre os aparelhos ideológicos de estado*. 6ª. Ed. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

ANDERSON, Perry. *Considerações sobre o Marxismo Ocidental*. Porto: Afrontamento, 1976.

ANDRADE, Jorge. *Marta, A Árvore e o Relógio*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 10ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CEVASCO, Maria Elisa. *Para Ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere*. Volumes 3, 5 e 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

JAMESON, Fredric. *O Inconsciente Político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.

MARX, Karl. *O 18 Brumário e Cartas a Kugelmann*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *O Drama Romântico Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RICOEUR, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Campinas-SP: Ed. Da UNICAMP, 2007.

_____. *Historia e Verdade*. Rio de Janeiro: Forense, 1968.

SANTOS, Sérgio Ricardo de Carvalho. *O Drama Impossível: teatro modernista de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade*. Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós Graduação em Literatura Brasileira – FFLCH – USP, São Paulo, 2002.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *Que Horas São?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SÜSSEKIND, Flora. “Nota breve sobre Sérgio crítico”. In: *Colóquio Sérgio Buarque de Holanda*. Imago Editora, 1992.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VILAR, Pierre. “História Marxista, História em Construção”. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novos problemas*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1995.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.