

História e literatura, possibilidades e limites

Me: Alexandre Lobo¹

Resumo:

A partir da pesquisa a respeito da ideologia do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes e do Instituto Superior de Estudos Brasileiros, discuto problemas pertinentes a problemática e interpretação de obras literárias – os textos de teatro cepecistas – sob uma perspectiva de diálogo entre a História e a Literatura. Não se trata de uma análise formal sobre uma obra literária, nem de tê-la, em seu conteúdo explícito, como fonte histórica, mas sim de entendê-la como marca de um determinado período pelas ideias, explícitas ou implícitas, expressas em seu conteúdo.

Palavras chaves

História, literatura, metodologia.

Abstract:

From the research regarding the ideology of the Popular Center of Culture of the National Union of the Students and the Superior Institute of Brazilian Studies, I argue pertinent problems problematic and the interpretation of literary compositions - the cepecistas texts of theater - under a perspective of dialogue between History and Literature.¶ One is not about a formal analysis on a literary composition, nor to have it, in its explicit content, as source historical, but yes to understand it as mark of one determined period for the ideias, explicit or implicit, express in its content.

Key Words:

History, literature, methodology.

Introdução:

Em meu trabalho de mestrado, tive como objeto de estudo as produções culturais do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, CPC da UNE² e não o manifesto cepecista de Carlos Estevam Martins, como ocorreu na maioria dos trabalhos sobre o CPC. Busquei uma nova abordagem a partir destas fontes que me pareceram mais representativas de todo o movimento cepecista. Deparei-me com fontes nada tradicionais, como textos de peças de teatros, canções e filmes. Centrando-me na produção cênica, uma vez que desta tinha como documento os textos,

¹ Doutorando em Literatura Brasileira, UFRGS, sob orientação da Profa. Dra. Regina Zilberman. Licenciado e Bacharel em Ciências Sociais, Licenciado e Mestre em História, UFRGS

² Sobre o CPC da UNE, ver: HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo Brasiliense. 1980, *Impressões de viagem. CPC: vanguarda e desbunde*. São Paulo. Brasiliense. e 1984. BERLINCK, Manoel. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas. Krisis. 1984.

encarei-as como literatura e busquei então a aproximação da História com a Crítica Literária.

O CPC da UNE foi um movimento cultural que entre os anos de 1961 a 1964, no Rio de Janeiro, pretendeu contribuir para a execução das chamadas Reformas de Base do Governo João Goulart e para a esperada Revolução Brasileira. Como meio de atingir seus objetivos, esse movimento atuou em diversos setores de produção cultural: cinema (*Cinco vezes favela* e *Cabra marcado para morrer*), música (LP *O Povo Canta*), teatro (entre diversas, *Auto dos 99%*, *Brasil - Versão Brasileira*, e *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*) além de publicações de caráter pedagógico, como os *Cadernos do Povo*³. A produção cepecista, assim, era engajada, assumidamente politizada. O ideário contido nas produções cepecistas era herdeiro da chamada ideologia do desenvolvimento.

Essa ideologia era um conjunto de conceitos e preposições, produzidas por intelectuais do Instituto Superior de Estudos Brasileiros, que visavam preparar o país para a passagem de uma sociedade rural e agrária a uma urbana e industrial.

Da formação de teorias e conceitos em uma instituição destinada a esse fim, à incorporação dessas mesmas teorias e conceitos por um grupo de produtores culturais, há um processo de “filtragem” que se revela em alguns momentos em que a produção artística ultrapassa a produção teórica, seja contestando-a, seja revelando-lhe aspectos que não foram diretamente abordados. A vantagem da produção cultural para a produção teórica, nesse caso, é a ilustração de uma vivência em que determinadas teorias podem ser testadas. Além disso, a produção artística, enquanto cultural, mais flexível, está menos comprometida com ortodoxias teóricas, não necessitando estar vinculada com esta ou aquela corrente de pensamento.

Escolhi a produção cênica como alvo central de análise, não descartando as demais, mas a escolha justifica-se por ser esta a fonte mais abundante. Em primeiro momento do trabalho tenho uma limitação: por serem peças de teatro ensaiadas a mais de três décadas, não tiveram registro visual, ficando apenas o texto escrito⁴. A riqueza dos cenários e figurinos, como formas de linguagem, passando pela entonação de voz de cada ator, não deixou vestígios para análise⁵. Desta forma, as fontes puderam ser entendidas como literatura e não como artes cênicas.

Da literatura, como estudante de história preocupado em entender as mudanças e permanências, não busquei em meu objeto rupturas estilísticas, mas entender quais as determinantes e configurações das formas de pensamento no campo intelectual que influenciaram e se

³ Parte da fonte primária sobre o CPC pode ser encontrada em: PEIXOTO, Fernando. (Org.) O melhor do CPC. São Paulo: Global, 1989. MARTINS, Estevam. “História do CPC”. *Arte em Revista n. 3*. pp. 77-82. VIANNA FILHO, Oduvaldo. “A mais-valia vai acabar, seu Edgar”. In: *Teatro/I*. Rio de Janeiro: Editora Muro, 1981. e *Os Azeredos mais os Benevides*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1966.

⁴ Ver : Décio de Almeida Prado. “A personagem no teatro” In: CÂNDIDO, Antônio e outros, 1974.

⁵ Ver Antônio Cândido. “Literatura e Personagem”. In: CÂNDIDO, A. 1974. Em uma definição ampla, literatura significa tudo aquilo que está fixado em letras. Em termos de personagem, a diferença entre teatro e literatura, é que, no primeiro, o personagem funda onticamente o espetáculo e pode ilustrar orações de forma concreta, no segundo, o leitor pode ultrapassar para além dos esquemas dados no texto a percepção do personagem.

expressaram na produção cênica cepecista.

Não era portanto o objetivo escrever uma história fatural, presa aos acontecimentos empíricos. Não era prioridade uma reconstituição dos acontecimentos que antecederam o golpe militar que depôs João Goulart e pôs por terra as esperanças de Reformas de Base ou a própria Revolução Brasileira. O que procurava na produção cultural cepecista era uma reconstituição do ideário de um grupo social, intelectuais e artistas, inserida em um tempo passado de uma sociedade específica.

Ao referir-me à ‘reconstituição’, de um ideário, não pretendi, nem de longe, dizer que seja possível reconstituir o passado tal como ele ocorreu e nem que seja possível entendê-lo em sua totalidade. Referia-me apenas a possibilidade do pesquisador em aproximar-se dos acontecimentos passados por vestígios, pelas fontes que possuem uma realidade concreta.

Discuti então as questões teóricas relativas a um objeto que não tem existência material, como uma forma de pensar, parte de uma superestrutura mas que não pode ser desvinculado de uma realidade material, de uma sociedade que lhe fornece matéria prima, e nem por isso, é simplesmente um reflexo de uma infraestrutura.

Texto e Contexto:

Uma das primeiras questões que gostaria de abordar, a respeito dos problemas metodológicas que envolvem meu objeto de estudo, refere-se a um reconhecimento de que qualquer texto tem algo mais a dizer do que está explícito em seu discurso. E isso leva-me a buscar o além do explícito, a transcender ao óbvio. Qualquer fonte de pesquisa, um filme, uma peça de teatro, ou mesmo um documento oficial, esconde ou oculta diversos fatores que envolvem as suas condições de sua produção, desde a intenção dos autores, os interesses envolvidos, a especificação do público alvo, passado pelas próprias limitações de caráter técnico de produção.

A busca destes aspectos não revelados do objeto de estudo é o que constrói o trabalho do pesquisador comprometido com a cientificidade de seu ofício. Não basta descrever a fonte, é necessário buscar-lhe algum sentido dentro de um contexto maior, entender-lhe em meio a relações com fatores que lhe são externos, para que se transcenda ao senso comum. Deve-se também romper com o que Bourdieu⁶ chamou de construção espontânea de um conhecimento que se quer científico. Se, por um lado não posso apenas descrever minhas fontes, não posso também tentar enquadrá-las de forma mecânica em qualquer teoria explicativa. Se apenas a descrição bastasse, não seria necessário qualquer trabalho de investigação, mas também uma teorização espontânea não foge do senso comum.

O senso comum é uma construção espontânea, empírica e aparentemente livre, sem critérios, a respeito de alguma coisa. É uma forma de conhecimento prático, leigo, que não questiona suas

⁶ BOURDIEU, Pierre “Epistemología y metodología” In: *El ofício de sociólogo*. México: siglo XXI, 1981

origens. Para romper com o senso comum, é necessário, a partir de formulações embasadas em teorias, perguntar ao objeto alguma coisa, fazê-lo falar o que ele não diz imediatamente.

Esse reconhecimento, de que qualquer documento diz mais do que pretende, tem como pressuposto que nenhum indivíduo, ou produção artística, pode ser desassociado de um todo maior, de uma complexa rede de relações sociais. A noção de sociedade, como local destas relações, aqui, é correlata a noção de estruturas de relações sociais, sejam elas políticas, econômicas ou culturais. Quando emprego o termo estrutura quero dizer apenas a forma com que estas relações se articulam e tornam-se autônomas enquanto fenômeno, externas aos indivíduos. Como nos diz Carr: “A sociedade e o indivíduo são inseparáveis, eles são necessários e complementares um ao outro⁷”. Assim, ação do indivíduo, para mim, é condicionada por diversos fatores que são alheios à vontade, mas, esses fatores não são determinantes. Um indivíduo não é mero reflexo do social, nem sua ação é totalmente arbitrária.

Para Sartre⁸, o indivíduo está circunscrito em uma sociedade que condiciona suas escolhas. Embora ele possa ter o livre arbítrio, a realização de sua vontade experimenta barreiras. Na visão de Sartre, os indivíduos são movidos por um projeto, uma projeção de futuro que guia sua ação. Uma ideia, uma vontade ou um sentimento, por mais abstratos ou inconsistentes, podem orientar uma ação visando um futuro. A realização dos projetos será condicionada por um meio social. A ação para realização da vontade de um indivíduo perde-se ao chocar-se contra outros indivíduos e pelas suas próprias condições concretas.

Trata-se do que Sartre chama de campo dos possíveis que são limitações, materiais ou não, a realização em ação da vontade dos indivíduos. Um exemplo de como atuam estas limitações pode ser a condicionante econômica. Movido ou por propagandas ou pela simples vontade, um cidadão pode pensar em comprar um carro, mas são suas condições econômicas que lhe ditarão se ele pode ou não comprar um carro. Escolher, assim, limita-se a um poder econômico que é tecido no conjunto das relações sociais.

Sartre em seus conceitos de projeto e campo dos possíveis, retoma a famosa afirmação de Marx: “Os homens fazem a sua própria história, mas não a fazem arbitrariamente, nas condições escolhidas por eles, mas sim nas condições determinadas ou herdadas do passado⁹”. Em Marx, não é apenas o passado que condiciona o presente, mas também fatores econômicos. Assim, o indivíduo, embora possa ser construtor de sua história, conforme seu projeto, segundo Sartre, não o consegue da forma que quer por diversos fatores. O que convém notar é que os homens são dotados de livre arbítrio, de vontade, independente das condições externas. Suas ações, por sua vez, enfrentam

⁷ CARR, Edward. *O que é história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p 31

⁸ SARTRE, Jean Paul. “Questão de Método”. In: *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1987

⁹ MARX, Karl. “Método da economia política”. In: *Contribuição à crítica da economia política*. Lisboa Estampa. 1973. p 17.

barreiras que as desvirtuam dos propósitos originais.

Gramsci, indagando sobre o que é o “homem”, afirmaria: “é um processo, precisamente o processo de seus atos (...), somos ‘criadores de nós mesmos, da nossa vida, do nosso destino’¹⁰.” Como em Marx, em que o homem faz a história, ou ainda em Sartre, como portador de um projeto, o indivíduo não é mero reflexo dos fenômenos sociais, mas também não é simples obra do acaso. A formação do indivíduo não se dá de forma caótica e nem sua vontade é totalmente arbitrária. Os elementos, em Gramsci, que formam o indivíduo são: o próprio indivíduo, os outros homens e a natureza. Estes elementos não estão simplesmente justapostos, mas sim em uma relação de organicidade. O indivíduo, junto com outros indivíduos, fazem parte de um organismo.

Indivíduo e sociedade não estão em relações deterministas, mas sim condicionantes, embora o peso do primeiro, isolado, possa ser significativamente ínfimo em relação ao segundo. Em Gramsci, é pelo trabalho e pela técnica, que põe os indivíduos e a natureza em relação que o homem se forma. Ou seja, embora o indivíduo possa ter uma vontade autônoma em relação à sociedade, ele é fruto dela, por ela e nela, ele formou-se.

Carlos Ginzburg, analisando um caso particular, como o moleiro Menocchio, em *O queijo e os vermes*¹¹, defende ser possível fazer generalizações a partir de indivíduos, mesmo se esses indivíduos, como era seu objeto, não for representativo de nenhum segmento social. O que permite chegar a generalizações é a existência de elementos em comum entre indivíduos de uma mesma sociedade ou de estratos sociais similares. Por mais singulares que se possa ser, tem-se a língua e a cultura “como horizontes de possibilidades latentes¹²”. Menocchio, por exemplo, por mais singular que fosse sua personalidade e seus pensamentos, para poder expressar-se usou a linguagem que estava a sua disposição.

Para Perry Anderson¹³, a questão da relação sujeito estrutura, relacionado a linguagem à estrutura, nos diz que, mesmo sendo a linguagem fixa, com suas regras, há a possibilidade de inventividade no sujeito que fala. Embora a linguagem seja uma construção social, o sujeito que a usa é um indivíduo, e, o momento da fala, a construção de frases, embora obedecendo regras, pode ser um ato criativo. Mas, reconhecer a individualidade do sujeito que fala não significa anular a estrutura maior que é a linguagem contida no ato de falar.

A literatura, mesmo sendo produção individual, como em Menocchio, ou coletiva, no caso dos textos para teatro do CPC, tem de basear-se em uma linguagem que lhe é exterior. Nas produções artísticas em geral, e em particular a literatura, há duas formas de condicionantes em termos de linguagem. Uma, trata-se da questão geral, em que uma obra, para poder ser cognoscível

¹⁰ GRAMSCI, Antônio. *Concepção dialética da história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987. 7ª edição. P 38.

¹¹ GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Cia das Letras, 1987

¹² Op. Cit. P 27

¹³ ANDERSON, Perry. *A crise da crise do marxismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984

para além do seu autor, tem que respeitar as convenções sociais quanto ao significado das palavras e mesmo de uma gramática. A outra, quanto ao estilo, a forma de uso da linguagem, limita-se ao historicamente convencionado como aceitável.

Se, por exemplo, um determinado autor pretende pertencer a uma associação de letrados, tem que assimilar as regras estilísticas convencionadas por ela para ser aceitado. Ser reconhecido como letrado, não cabe a vontade do indivíduo, mas a um grupo que define as características de um letrado, além das características de um texto para poder ser aceito enquanto literatura. Entretanto, isso não elimina o indivíduo, pois as iniciativas de produção de um texto, aceito ou não como literatura, partem de questões que embora influenciadas por um meio, uma família de literatos, por exemplo, são particulares e o ato de escrever é um ato individual.

Além das questões estilísticas ou de conteúdos diretamente expressos em uma obra literária, há também um conjunto de valores, de visão de mundo, que muitas vezes escapam a uma leitura descontextualizada. Para Goldmann, uma visão de mundo “é um instrumento conceitual de trabalho, indispensável para compreender as expressões imediatas do pensamento dos indivíduos.” Trata-se de “um ponto de vista coerente e unitário sobre o conjunto da realidade¹⁴”. Ou seja, as visões de mundo são guias, orientações para a ação dos indivíduos, uma vez que fornecem uma percepção da realidade e um sentido para esta. Entretanto, os indivíduos, não sendo coerentes em suas ações e nem suas formas de encararem o mundo. Acontece que eles são complexos e estão sujeitos a meios diversos, entre visões de mundo diferentes, sendo assim com influências diversas.

Uma visão de mundo é uma forma de consciência coletiva, refere-se a uma forma valorativa e interpretativa de um grupo orientar suas ações. Ela é tecida no conjunto das relações sociais e ganha forma conforme os interesses envolvidos. Sua manifestação tem caráter individual, um literato por exemplo, expressa individualmente uma visão de mundo coletiva.

Toda obra artística, incluindo a literária, é uma expressão de uma visão de mundo, onde o autor procura mostrar, através dos personagens, como as pessoas atuam sobre o mundo. Escrever um texto, construir heróis e situações, mostrar como os personagens agem ante determinados contextos revela, mesmo que involuntariamente, valores e sentidos dados a realidade. Entretanto, é sempre o autor individual que constrói seus textos, sendo papel do pesquisador investigar os motivos particulares de tal empreendimento. Não é, portanto, de forma mecânica que um autor escreve seu texto. Para Goldmann, um gênio, por exemplo, é capaz de romper a visão de mundo de sua época e seu grupo, tornando-se um inovador. O acaso e os motivos pessoais, desta forma, também são atuantes na produção artística em geral.

Um termo que pode possuir função similar ao de a visão de mundo é o termo ideologia, mas este último possui complicações por poder significar coisas diversas. O termo visão de mundo não

¹⁴ GOLDMANN, Lucien. *Dialética e cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

remete necessariamente a ideia de tensão entre o que é pensado e sentido e a realidade objetiva. Ideologia, ao contrário, pode desassociar a realidade objetiva da forma em que ela é percebida. Ela pode também ter uma conotação muito mais política que visão de mundo, remetendo ao antagonismo das ideologias produzidas ou pelas classes dominantes ou pelas classes proletárias. Lembra Gramsci que o termo sofreu modificações ao longo do tempo, chegando a referir-se a apenas uma falsa consciência, uma superestrutura desvinculada com a estrutura. É necessário, para Gramsci, distinguir a ideologia orgânica, necessária a uma determinada estrutura, da ideologia racional, desejada como projeção de futuro. A primeira forma de ideologia, em uma obra de arte ou em outra forma de discurso, consistiria nos valores não intencionais nela expressa, e a segunda, a postura de determinado autor frente ao mundo, como uma tomada de posição política, buscando uma mudança nas estruturas sociais ou a sua conservação.

De maneira geral, segundo Duby, a ideologia, implícita ou explícita em uma obra literária, entendida não como uma visão deformada da sociedade, mas como um sistema de pensamento que busca dar sentido a uma determinada leitura do mundo material, também não é arbitrária e nem determinada pela infraestrutura. Mas, condicionada por uma realidade material e também por um passado. O peso do passado se manifesta principalmente pela tradição, pela permanência de práticas orientadas por valores que são, por sua vez, lembrados pelas práticas. Não se trata de uma fixação pelo passado como fonte de explicação do presente, mas sim de admitir uma relação de influência, sendo um tempo herdeiro de outro. Conceitos, ideias ou mesmo estilos artísticos, são sempre elaborados ou reelaborados a partir de outros formulados em tempos passados.

Para entender um sistema ideológico é necessário inseri-lo no conjunto de fatores que lhe possibilitaram a existência. Mesmo que não possamos afirmar que toda a obra literária é simplesmente uma legitimação ou propaganda dos valores que garantem a ordem vigente, também não podemos afirmar que ela desfruta de uma total autonomia a esta ordem. Há, independente da vontade do autor, um conteúdo ideológico em sua obra. E, essa ideologia, assim como as outras características de sua obra, está circunscrita em um sistema ideológico maior. Sua obra pode ser apenas para reforçar esse sistema maior, ou para contestá-lo explicitamente, mas há sempre um referente ideológico, seja para negá-lo ou para afirmá-lo.

É preciso lembrar a relação de influência recíproca constante entre sistemas ideológicos e realidade material ou fatural. Se, de um lado, as ideias influenciam nas ações, motivando-as, e, com isso produzindo fatos com existência material, ideias que produzem movimentos sociais como o próprio CPC da UNE, por exemplo, o inverso também ocorre, um acontecimento pode dar vitalidade a um sistema de pensamento. A Revolução Cubana, por exemplo, reforçou esperanças de revolução socialista em diversos grupos de esquerda na América do Sul, muitas vezes motivando-os para a luta armada.

As ideias, por mais autônomas e individuais que possam parecer, são também condicionadas, não só por sistemas ideológicos como também pela realidade material que a cerca. É tarefa do historiador das ideias, creio, buscar então entender as ideias individuais, se esse for seu objeto de estudo, em diálogo e interação com sistemas ideológicos maiores, e, também, quais as condições materiais que permitiram tais ideias.

Por condições materiais refiro-me não só aos fatos, acontecimentos do momento, como também relações de poder, que permitem ou não determinado autor fazer determinada afirmação. Refiro-me também a questões econômicas e sociais, como recursos para divulgação de determinada ideia e interesses envolvidos. Enfim, investigar ideias, pensamentos deve ser visto como a percepção de uma tensão entre autores individuais e determinantes sociais. Mas, este indivíduo não é um ser, no sentido de ser dotado de atribuições de características previamente dadas pelas suas condições concretas. Ele é um devir, um vir a ser tencionado por sua vontade, pelo acaso e por sua realidade exterior. Assim, sua obra deve ser vista como fruto de um devir. Analisar um texto, por exemplo, não pode ser nem somente pela vontade individual que o criou e nem pelas condições exteriores que lhe deram forma.

Limites e possibilidades de problematização:

Uma questão pertinente a meu objeto de estudo, mais especificamente, minhas fontes, já apontada em linhas anteriores, refere-se ao problema de como enquadrá-la, se entre textos literários ou se somente pela questão cênica. Em primeiro momento, devo ressaltar que, mesmo trabalhando com teatro, não realizei uma história do teatro, apontando na produção cênica rupturas ou permanências estilísticas em relação ao que até então era produzido. Questões referente a forma, portanto, não são prioridade neste trabalho, mas reconheço nela a importância para melhor compreender meu objeto.

Uma peça de teatro, para ser analisada em sua plenitude, teria que ser levado em consideração que ela é essencialmente ação. A atuação dos atores em cena em um momento determinado. A cada atuação, independente da técnica, se brechtiana, grega ou não, a obra é revivida, reatualizada enquanto os personagens ganham corpo, movimento, voz, iluminação, existência material, vida. E, neste sentido, cada atuação é singular, assim como as subjetividades vividas em cena ou antes, de cada ator. Mas há outros elementos em cena além do ator, cenário, figurino, texto e modernamente, iluminação.

Cada elemento pode possuir o poder de dotar um objeto ou uma ação um significado, um sentido. A luz, por exemplo, pode realçar determinada coisa, ou mesmo a posição geográfica dos objetos pode ser entendida como uma linguagem. E todos esses elementos, em conjunto, dão

sentido a uma peça, ajudam a interpretá-la. Para Bornheim, a arte cênica é uma arte total, pois requer outras artes, sendo uma arte que é revivida em tempo presente, envolve também arte visual, música e literatura. Por outro lado, enquanto espetáculo, o teatro “esgota-se no aqui agora enquanto o texto é fixo e incontaminável. (...) efêmero, o gesto só nasce para morrer.¹⁵”. A parte escrita sobrevive ao momento, permanece após a encenação e às subjetividades dos atores. Como um conto, um romance, crônica ou novela, não nos remete a imagens determinadas, mas faz com que as construamos. É nesse sentido que podemos entender uma peça de teatro como literatura.

A literatura, como qualquer outra fonte de pesquisa historiográfica, tem seu processo de produção inserido em um contexto. Ela é passível de ser situada em um local e um tempo, em relações sociais culturais, econômicas ou mesmo política. Literatura é produzida a partir de um interesse de produção, mesmo que, segundo seu produtor, seja meramente estético. Há então um interesse manifesto, o estético, e um escondido, o de ser política ou socialmente neutro.

Em literatura, conforme Antônio Cândido, uma obra de arte é composta por dois tipos de elementos que esclarecem sua composição, o “externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno¹⁶”. O externo, para esse autor, não determina uma obra, mas torna-se parte dela como matéria prima. E, como toda a obra necessita de matéria prima, há uma relação entre ambas de condicionamento. Um escritor necessita de matéria prima para escrever, o que pode incluir, desde as condições materiais de produção de um texto escrito às ideias que ele expressará.

Fatores externos e internos em uma obra literária formam uma totalidade dialética. Nela influenciam a posição social do autor, a intenção dele ao escrevê-la, os valores morais coletivos que ele absorveu em sua formação e o papel social que a própria obra desempenha. O que o autor quer transmitir, qual a ideia ou sentimento que lhe motiva a produzir. Quanto aos valores morais, trata-se dos sistemas simbólicos disponíveis no momento histórico da confecção da obra. Já a questão do papel que a obra desempenha na sociedade refere-se a problemática relação público/autor, independente das intenções destes. As obras de arte, até o advento da era mercantil, tinham uma função clara, didática, de enaltecer determinada categoria social, como os guerreiros do Oikos em Odisséia, ou religiosos, vide as peças teatrais e a arte nas igrejas da Idade Média.

A figura do mecenas, do patrono, ou do padrinho, sempre identificou um interesse social na obra. Com a mercantilização da arte, o mercado, impessoal, e, aparente descomprometido, os interesses sociais e políticos são ocultados pelo interesse meramente estético. A quem serve uma obra no mundo burguês? A arte realmente perdeu sua função didática? A ideia de arte pela arte é recente e leva-nos a pensar em um fazer humano neutro. É possível ao ser humano agir neutro,

¹⁵ BORNHEIM, Gerd. Teatro: a cena dividida. Porto Alegre: LP&M, 1983. p82

¹⁶ CANDIDO, Antônio. Literatura e sociedade. São Paulo: Cia editora nacional, 1976. 5ª edição. p4

como sua atividade atingisse somente ao indivíduo? É possível uma arte que não vise um público, que não queira dizer-lhe alguma coisa? No caso da arte escrita (literatura), é possível a um autor apenas registrar uma sensação ou um acontecimento sem qualquer efeito ou intenção de efeito no leitor?

É preciso distinguir assim aquilo que um determinado autor quis dizer e aquilo que os outros entenderam. Essa distinção é possível por ser o autor um indivíduo que se apropria de forma singular de uma linguagem coletiva. Nem os loucos possuem linguagem totalmente própria. Entretanto, o desenvolvimento desta questão, embora pertinente, foge do tamanho deste meu trabalho, levando-me a priorizar a questão da relação do conteúdo em relação ao seu contexto. Para chegar ao conteúdo de um objeto de arte, deve-se distingui-lo da sua forma, entendendo esta como a expressão mais direta da questão estética enquanto possibilidade de linguagem e o conteúdo, dos propósitos do autor.

A distinção forma e conteúdo não deve levar a entender que um é totalmente independente do outro. Ao contrário, é pela relevância deste problema que percebemos que uma obra é fruto de um processo dialético, onde fatores externos ao indivíduo e fatores internos formam, através da realização da obra, um objeto apenas. E, neste objeto, há espaço para questões sociais, mas também para questões individuais. Pois, por mais que uma obra possa fazer uso de uma linguagem que é coletiva, ela, em si, é única.

Há um fator essencial na constituição dos indivíduos, o acaso. É ele quem possibilita o individual, justamente por que foge das regras de forma imprevista. Assim, uma obra constitui-se de uma complexa rede de fatores que não a definem mecanicamente, mas são capazes de dar as coordenadas de sua criação. E estas coordenadas podem ser desde fatores sociais como disposições de ordem psicológica. É assim que as fontes, no caso a literatura, são compostas por elementos que não chegam a superfície de forma direta, necessitando do pesquisador para colocá-los a vista.

Reconhecendo então que um documento pode dizer mais do que é explícito, é preciso então questioná-lo, formular uma pergunta para que ele possa nos dizer mais que pretende. Entretanto, creio que devemos estar atentos para não formular questões que estejam além das possibilidades de serem respondidas, além das condições do nosso objeto. Por exemplo, não podemos formular questões que seriam próprias ao nosso tempo e transportá-las a um tempo passado sem cometer anacronismo.

No caso de minha pesquisa, não poderia perguntar às peças de teatro que investigo, reconhecendo-as como de esquerda, questões sobre o porquê do golpe militar como se este fosse o único desdobramento possível da história, ou que respostas dariam a chamada crise das esquerdas pós queda do leste europeu. Se assim procedesse, poderia correr o risco, sem perceber, de construir um conhecimento historiográfico teleológico.

O que nosso objeto pode dizer-nos? Aqui, esbarramos com a questão da objetividade/subjetividade na interpretação de uma fonte. Se, por um lado, não podemos limitar-nos a uma primeira leitura, construindo nosso conhecimento sobre nosso objeto a partir somente do que nosso objeto nos informa, não podemos, por outro lado, no uso de uma imaginação descontrolada, ver em nosso objeto algo que ele não tem. Não podemos, no uso da nossa capacidade associativa, atribuir a um objeto de estudo características que lhe fogem do contexto.

Pela característica de meu objeto de estudo, um primeiro limite à interpretação se impõe: a obra literária, ou qualquer outra criação artística não tem pretensão de informar sobre uma realidade fatural, com existência a ela. Embora no passado, como nos mostra Bomeny¹⁷, ela tenha se confundido com a própria história, hoje, a ela, cabe reconhecidamente um outro papel. Sendo ficção, seu conteúdo, narração ou não de um acontecimento, mesmo que se referindo a um fato real, não tem obrigação de reproduzir com fidelidade o ocorrido, podendo acrescentar elementos novos. Ao contrário, uma obra literária, diferente do trabalho do historiador, tem a liberdade de criação, e, pode ser mesmo avaliada pela capacidade criativa de seu autor.

Em uma das peças que analisei em minha dissertação, 'Brasil, versão Brasileira', de Oduvaldo Viana Filho, há uma história sobre uma situação vivida por um empresário nacionalista que produz para a Petrobras, mas que, ao longo da história, frente a submissão do governo aos interesses estrangeiros, vê-se produzindo para a Esso. Evidente que não posso entender os acontecimentos e personagens como reais, verdadeiros em relação a um passado. Os personagens, tais como aparecem na peça, bem como os acontecimentos, não existiram materialmente. Não posso, portanto, para retomar a história dos fatos referentes a questão do petróleo no Brasil, utilizar essa peça como fonte, seria contar uma história ficcional, não verdadeira.

Mas, por outro lado, embora a literatura possa ser ficcional pelo que narra, ela, em si, não é uma ficção, mas, como já foi abordado anteriormente, possui uma realidade. Posso então, questionar meu objeto sobre questões relativas a que posições e interesses determinados grupos sociais defendiam em relação ao petróleo. Posso também, no conjunto das peças, investigar quais as questões, teóricas ou mesmo ideológicas, que eram importantes para os intelectuais, naquele período histórico.

Para melhor responder as respostas que formulei para conhecer meu objeto pelo seu tempo. Realizei então um mapeamento de possíveis fontes ou influências sobre as ideias cepecistas. Em primeiro momento, as mais próximas geográfica e historicamente do meu objeto. Daí a importância de estudar o ISEB, que teve uma influência direta no CPC, visto que Carlos Estevam Martins,

¹⁷ BOMEN, Helena. "Encontro Suspeito: História e ficção". In: DADOS - Revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, 33 (1) 1990. Segundo a autora, até a Revolução Francesa, a história era vista como arte literária devido a ao caráter ficcional do seu discurso que reconstrói um passado, mas nunca o reproduz exatamente .tal como ocorreu. (ver páginas 83-84)

redator do manifesto cepecista, foi também isebiano. Mas o conhecimento, ou a tomada de posições não ocorre apenas pelo reconhecimento. O ideário do CPC não foi construído pelo consenso das ideias da época. Ao contrário, as ideias se constroem pelo diálogo, pelo debate e pela contraposição.

Foi necessário então buscar reconhecer com quem o CPC dialogava, seja para divergir ou para se inspirar, levantando outras fontes de pensamentos referentes aquela época. Um limite para essa tarefa é o tempo, pois buscar a origem de um objeto de estudo não pode significar simplesmente uma dispersão esquecendo-se do próprio objeto na busca sem fim de sua genealogia.

Apenas depois de conhecer meu objeto, e isso significa reconhecer, conforme Bourdieu, que o objeto de estudo não é o objeto real, existente além de meu pensamento, é que posso indagá-lo para dele obter um conhecimento mais profundo que o inicial. Admitindo então que meu objeto é um constante construir, devo buscar formas de aproximá-lo do objeto real, sem a ilusão de esquecer que estou presente neste percurso, que escolhi determinados conceitos para análise, embora o próprio desenvolvimento do trabalho me indique determinados conceitos.

Conclusão:

Não há uma conclusão, não no sentido de um fim de um trabalho ou de uma reflexão como derradeiro. Pois, como nos mostrou Bourdieu, o conhecimento científico é feito de rupturas. No máximo, uma conclusão de uma etapa. E, como etapa, no presente trabalho não abordei ou problematizei o CPC como objeto de discussão. Mas, sim, pretendi discutir os caminhos para chegar ao meu objeto.

E o caminho encontrado foi tenso, entre dois princípios aparente mente opostos, pois se de um lado, deveria deixar que meu objeto falasse por si, para evitar que ele transforme-se simplesmente em projeções de minhas abstrações, por outro lado, não deveria deixar-me seduzir pelo aparente óbvio do discurso explícito de meu objeto. Isso seria ficar na superfície, não contribuir para a construção do conhecimento.

Das dúvidas de como construir um conhecimento que transcenda a aparência, ou que não seja apenas minha própria voz, fiquei com a certeza de que para chegar ao objeto de estudo, é preciso ir além dele. Ir além no sentido de ter consciência de que, embora existindo individualidades e particularidades, nada se explica apenas por si, mas também pelo que está em volta.