

# Marxismo e literatura: breve roteiro

## Marxism and literature: a brief guide

CELSO FREDERICO \*

RESUMO: O PENSAMENTO MARXISTA GEROU DIFERENTES ENFOQUES PARA ESTUDAR A LITERATURA, A PARTIR DA INTERPRETAÇÃO OFICIAL COMUNISTA DO FENÔMENO ARTÍSTICO, O “REALISMO SOCIALISTA”, TAL COMO DEFINIDO A PARTIR DA DÉCADA DE 30. ENTRE ESSAS DIVERSAS INTERPRETAÇÕES, ESTÃO AS DESENVOLVIDAS POR PENSADORES E ARTISTAS COMO BRECHT, CALDWELL, BAKHTIN, GRAMSCI, BENJAMIN, ADORNO E LUKÁCS, TODAS COM UM PONTO COMUM: A PROCURA DAS RELAÇÕES QUE DEVEM EXISTIR ENTRE A LITERATURA E A VIDA SOCIAL. O OBJETIVO DESTES ARTIGOS É ESTABELECEM UMA BREVE SÍNTESE DO PENSAMENTO MARXISTA SOBRE A ARTE AO LONGO DO SÉCULO XX.

ABSTRACT: THE MARXIST THOUGHT HAS ENGENDERED DIFFERENT APPROACHES TO THE STUDY OF LITERATURE, FROM THE OFFICIAL COMMUNIST INTERPRETATION OF THE ARTISTIC PHENOMENON, THE SO-CALLED “SOCIALIST REALISM”, ON. AMONG THESE VARIOUS INTERPRETATIONS ARE THOSE DEVELOPED BY THINKERS AND ARTISTS SUCH AS BRECHT, CALDWELL, BAKHTIN, GRAMSCI, BENJAMIN, ADORNO AND LUKÁCS, ALL OF THEM PRESENTING A COMMON THREAD: THE SEARCH OF THE RELATIONSHIP THAT SHOULD EXIST BETWEEN LITERATURE AND SOCIAL LIFE. THE PURPOSE OF THIS ARTICLE IS TO PROVIDE A BRIEF OVERVIEW OF MARXIST THOUGHT ON ART THROUGHOUT THE PAST 20TH CENTURY.

PALAVRAS-CHAVE: MARXISMO E FENÔMENO ARTÍSTICO, LITERATURA E VIDA SOCIAL, MARXISMO E LITERATURA

KEYWORDS: MARXISM AND THE ARTISTIC PHENOMENON, LITERATURE AND SOCIAL LIFE, MARXISM AND LITERATURE

---

\* Escola de Comunicação e Arte (ECA), USP.

A publicação tardia de importantes obras e cartas em que Marx e Engels refletem sobre o fenômeno artístico fez com que os primeiros marxistas não compreendessem o significado da arte e seu papel estratégico no interior da teoria por elas formulada. Quando vários daqueles textos começaram a ser publicados, a partir da década de 30, já havia uma interpretação oficial do fenômeno artístico: a “estética marxista-leninista” e seu subproduto, o “realismo socialista”.

Essa forma canhestra de realismo procurava diferenciar-se do velho realismo, aquele que apresentava uma visão negativa e crítica da vida social burguesa a partir de personagens dilacerados – os “heróis problemáticos”. A nova sociedade exigia, ao contrário, uma identificação, uma adesão, expressa através do “herói positivo” e seu entusiasmo na construção do novo mundo. A literatura, assim, tornou-se mera propaganda.

A arte soviética, tão rica e diversificada, esterilizou-se. O realismo socialista, difundido em todo o mundo pelos partidos comunistas, produziu uma literatura maniqueísta e caricatural. Reflexos fizeram-se sentir no Brasil, em algumas obras de Jorge Amado, Alina Paim e Dalcídio Jurandir, entre outros.

### **Pensando por conta própria**

A “estética oficial” propagada pelo movimento comunista internacional não foi seguida por todos.

Bertolt Brecht, por exemplo, criou em seu teatro revolucionário uma forma nova de realismo que recusava a catarse em nome do distanciamento e da reflexão. Nada, portanto, de identificação entre o público e os personagens. Desse modo, Brecht mantinha-se distante tanto do realismo tradicional quanto do “socialista”, pois a representação teatral não reflete a realidade, não se confunde com ela, e sim permanece distante para, desse modo, poder criticá-la.

Cristhopher Caudwell, por sua vez, no livro *Ilusão e realidade*, rompeu com o próprio realismo ao estudar um tema até então inédito entre os teóricos marxistas: a lírica. A poesia, segundo ele, não reflete a realidade, mas a subjetividade isolada do poeta, pois brota dos mecanismos mais obscuros do psiquismo. Para interpretá-la, Caudwell procurou de forma pioneira aproximar Freud de Marx, muito antes de Erich Fromm e Herbert Marcuse.

Além desses autores, há outros três que nos interessam: o russo Mikhail Bakhtin, o italiano Antonio Gramsci e o alemão Walter Benjamin.

I) Mikhail Bakhtin conseguiu sobreviver aos expurgos stalinistas e tornar-se conhecido no Ocidente a partir dos anos 70. Seu livro, *Marxismo e filosofia da linguagem*, continua exercendo influência nos estudos de lingüística.

Bakhtin procurou assinalar a distância do marxismo em relação tanto ao “subjetivismo idealista”, que insere a língua no psiquismo individual, quanto, principalmente, ao estruturalismo de Saussure, o “objetivismo abstrato”, que concebe a língua como uma estrutura fixa, anterior e alheia aos indivíduos concretos que falam. Contra esta última, Bakhtin propõe a inversão, a passagem do privilégio concedido à *langue* ao estudo da *parole*: o uso que os falantes fazem da linguagem. Assim, a língua é vista como uma atividade social, ideológica – “a arena onde se desenvolve a luta de classes” - cujo elemento chave é a *enunciação*, a interação social dos falantes. Ela não é, portanto, um sistema estável e homogêneo, mas uma atividade social, *dialógica*.

A crítica ao estruturalismo vale também para as idéias que Stalin iria defender, em 1950, no texto *Sobre o marxismo na lingüística*. Interessado em afirmar “a existência de um língua nacional única” na URSS, Stalin critica a tese segundo a qual a língua pertence à esfera da superestrutura, ligando-se, assim diretamente às classes sociais: cada uma delas desenvolveria a sua própria linguagem. O desejo de impor uma língua a todo o povo da União Soviética e subordinar a ela os dialetos (e qualquer movimento separatista...), fez com que ele compreendesse a língua uma estrutura estável, alheia aos embates sociais, pois possuiria um “*caráter harmonioso e racional*”.

A interpretação bakhtiniana – que não atribui à língua o pretendido “caráter harmonioso” - guarda íntimo parentesco com suas incursões na teoria e crítica literárias.

Altamirano e Sarlo dividem a teoria literária do nosso autor em dois momentos distintos. O “primeiro Bakhtin”, no texto *O método formal*, de 1928, trouxe uma inovação no campo marxista ao enfocar as relações da literatura com a vida social. Não se trata mais de sua compreensão como um *produto*, isto é, como resultado das determinações sociais (classe social etc.) que tem no escritor o seu porta-voz. A literatura é vista por ele como *produção*, como *forma ideológica*: “*O reflexo literário não é um reflexo da realidade social, mas sim do mundo dos discursos que, por*

*sua vez, refletiria o real. A relação entre a literatura e as práticas sociais tem como mediador as ideologias*” (ALTAMIRANO e SARLO, 1993, p. 40).

Já o “segundo Bakhtin”, que se inicia com o texto *O discurso no romance*, de 1934-5, coloca em primeiro plano a representação literária da linguagem. Ocorre, assim, um “*deslocamento da ênfase da literatura como representação discursiva do social à literatura como representação dos discursos sociais.*” (ALTAMIRANO e SARLO, 1993, p. 41).

Como “espaço de intersecção dos discursos sociais”, o romance de Dostoiévski encontra a sua característica básica, que o distingue da épica. Se nesta, temos o discurso único que se impõe no relato; em Dostoiévski, ao contrário, temos uma hibridização, uma “fusão de linguagens”, uma pluralidade de discursos – ou, para usarmos a expressão consagrada, uma polifonia. Trata-se de uma arte “dialógica”: o autor coloca-se como um organizador que dá voz aos seus múltiplos personagens, rompendo assim com o texto “monológico” em que o autor ou se sobrepõe ao personagem ou faz dele o seu único porta-voz. A pluralidade das vozes, tal como ocorria na música de seu amigo Chostakóvitch, faz o romance adquirir uma complexidade polifônica.

Igualmente original é o estudo dedicado a Rabelais, em que Bakhtin enfoca a arte popular e seu espírito anárquico e crítico valorizando, assim, o riso, a carnavalesco, a paródia, a blasfêmia etc. Trata-se de uma novidade na tradição hegeliano-marxista, lembrando que para Hegel (na esteira de Aristóteles) a comédia não deveria ser considerada arte, “pois não educa”. Não por acaso, os teóricos marxistas mantiveram-se alheios à comédia. Bakhtin, em 1940, exaltava o “romance grotesco”, no mesmo momento em que a ortodoxia stalinista impunha o “realismo socialista” e seus edificantes e bem comportados “heróis positivos”.

Com Bakhtin, o marxismo passou a valorizar a cultura popular e não só as obras eruditas. Esse olhar para os de baixo e a valorização do potencial crítico da cultura popular era compartilhado no período por outro autor: Antonio Gramsci.

II) Preso nos cárceres fascistas, Gramsci desenvolveu a famosa concepção da arte *nacional-popular*. A crítica ao cosmopolitismo desenraizado difundido pela igreja católica, às concepções estetizantes de alguns historiadores da arte e às teorias que identificavam arte e linguagem, levou Gramsci a incluir o estudo da literatura no interior da cultura. Assim, em vez de lutar por uma

nova arte, ele propôs a formulação de uma nova cultura capaz de reconciliar os artistas como o povo. Gramsci não se limitou, como Bakhtin, a apontar os aspectos críticos da cultura popular, mas como bom leninista, pretendeu elevar o nível de consciência do povo para, desse modo, superar os limites da cultura popular – uma cultura que reflete não só elementos críticos, mas também as limitações de uma população que não teve acesso à educação e à boa literatura.

A reconciliação proposta entre arte, nação e povo pressupõe uma vasta renovação cultural. O pensamento de Gramsci, portanto, voltou-se prioritariamente para a criação de uma *política cultural*. A literatura e as questões estéticas são vistas a partir dessa preocupação educacional, desse desejo de elevar a consciência das massas. Nessa perspectiva, o que interessa verdadeiramente é o *valor cultural* e não apenas o *valor estético* da obra literária.

Ao propor a distinção entre valor cultural/valor estético, Gramsci acenou para um campo de pesquisa absolutamente original dentro do marxismo: o estudo das pequenas obras literárias, aquelas que se afastam do *cânon* estabelecido pelos especialistas. Estudando a literatura italiana, Gramsci observou que as obras primas são raras e que, ao lado delas, existem centenas de pequenas obras. As grandes obras não nascem do nada: elas pressupõem um caldo de cultura formado pelas obras miúdas que constituem o solo comum da literatura.

Essa literatura miúda, para Gramsci, pode ter pouco valor estético, mas pode ter um valor cultural imenso, quando expressa o modo de vida de setores significativos da sociedade. Por isso, Gramsci propõe, não uma teoria estética, mas uma *sociologia da atividade literária*.

Tal proposta abriu o caminho para pesquisas das manifestações artísticas populares e teve reflexos diretos no “materialismo cultural” dos críticos ingleses como Williams, Hoggart e Thompson. Recentemente, a guinada cultural inaugurada por Gramsci foi radicalizada e despolitizada nos chamados “estudos culturais”, centrados nas irreduzíveis “diferenças” das “minorias”. As “políticas da identidade” consagraram-se academicamente, reivindicando a especificidade da literatura de gênero, étnica e *queer*, criando, assim, uma fragmentação dos estudos literários. A fixação obsessiva no particular gerou um relativismo exacerbado, um vale tudo, que, ao se insurgir contra o *cânon*, terminou por negar o universal – a possibilidade de uma literatura que fale a todos os homens.

III) Os textos de Walter Benjamin, após o seu suicídio em 1940, ficaram espalhados em diversos países e boa parte deles só começou a ser publicada a partir dos anos 60. Desde então, aquele obscuro pensador tornou-se subitamente moda acadêmica e a disputa pelo “verdadeiro” significado de sua obra só vem aumentando. Razões para isso não faltam: trata-se de um pensador extremamente original e desconcertante, que absorveu influências díspares: há um Benjamin amigo de Brecht, que sempre se declarou comunista; há também o pensador judeu, amigo do teólogo Scholem, que empregou nos estudos literários a hermenêutica usada nos textos sagrados; há, ainda, um Benjamin que frequentava os círculos artísticos vanguardistas e que tinha em grande apreço o surrealismo.

Um ponto de partida que nos ajuda a entender o pensamento de Benjamin é a constatação – que partilhava com Brecht – da *crise da experiência* e, com ela, a crise da *narração*, esteio do romance clássico. A consciência dessa crise, própria da modernidade, produziu o romance moderno (Proust, Kafka), que, à semelhança da antiga arte de narrar dos contadores de história, se caracteriza pela fragmentação, pelo não acabamento, privilegiando o caráter aberto, recusando-se à totalização.

Benjamin inaugura, assim, dentro do marxismo uma corrente que, privilegiando a fragmentação, acaba por recusar o primado da totalidade, central na tradição dialética. Daí o emprego reiterado de palavras como *fragmento* e *ruínas*. Inicialmente, em *O drama barroco alemão*, Benjamin empregou a palavra *mosaico* para indicar a montagem de partes que livremente constituem um todo, sem necessariamente estarem subordinadas a ele. Depois, inspirando-se em Mallarmé, preferiu o termo *constelação*, para nomear uma forma de composição que compara as idéias com as estrelas. Ao contrário da totalidade, que supõe uma estrutura fechada, rigidamente hierarquizada, a constelação acena para uma imagem *serial*.

Segundo Benjamin, a fragmentação da totalidade pode ser divisada já no século XVII, momento em que floresce o drama barroco que elegeu como tema a decomposição, a ruína e a morte. Para tratar dessa forma artística, Benjamin desenvolveu sua teoria da alegoria, aplicada também para dar conta da arte no mundo igualmente fragmentado da modernidade. Assim fazendo, Benjamin rompeu com o realismo e sua pretensão de figurar artisticamente a totalidade. Em seu lugar, privilegia a montagem, inspirada no teatro épico de

Brecht, que será empregada em sua grande obra sobre o mundo moderno: *Passagens*.

## Forma e conteúdo

As várias incursões estéticas dos teóricos marxistas a partir da década de 30 têm como referência as idéias de Lukács. Curiosamente, muitos deles apóiam-se nos seus textos pré-marxistas, em especial *A teoria do romance*, para criticarem o realismo.

Aquele livro assinala a passagem da influência kantiana, presente em *A alma e as formas*, para a incorporação de algumas idéias hegelianas. De Hegel, Lukács incorporou a teoria dos gêneros literários que coexistia, paradoxalmente, com a influência mais decisiva de Kierkegaard – autor preso à insuperável oposição entre a *interioridade da alma* e o *mundo exterior*. É justamente essa pretendida oposição que orienta o pensamento de Lukács e de seus seguidores.

Para ressaltar a especificidade do romance, Lukács o contrapõe à epopéia clássica, momento idílico em que teria existido uma totalidade espontânea, um mundo em que o herói se sentia em casa. Haveria, então, uma total harmonia entre a interioridade do herói e o mundo exterior. Expressão literária de um mundo homogêneo, a epopéia expressa a imanência do *sentido* da vida. A *forma* artística reproduz o sentido e a harmonia que envolve o herói e o mundo exterior.

O romance burguês, ao contrário, é a expressão de uma totalidade cindida. Nela, o herói encontra-se sozinho em seu confronto com a exterioridade - o mundo degradado e hostil. Diante dessa oposição insuperável, o romance realizaria uma reconciliação fictícia entre a interioridade e a exterioridade, ao acenar para uma “realidade visionária do mundo que nos é adequado”. Como projeção imaginária, utópica, o romance recusa a mimese, a semelhança com a alteridade alienada do mundo exterior. O romance, portanto, não é um reflexo, uma cópia do mundo alienado, mas um dever-ser, uma *utopia* impotente para modificar a realidade. A totalidade cindida, contudo, é reagrupada pelo romance, ou melhor, pela sua *forma* – o impulso totalizante que reagrupa numa estrutura significativa os elementos desconexos da exterioridade.

Essa posição pessimista, que mantém o homem em constante afastamento perante um mundo que lhe é hostil, e o caráter utópico de uma concepção li-

terária que privilegia a forma, tiveram uma enorme repercussão. Dois autores desenvolveram suas idéias a partir daí: Adorno e Goldmann.

Podemos, sem mais, considerar Adorno um autor marxista? É difícil enquadrá-lo nesse rótulo, pois ele sempre se mostrou hostil à militância política e sua vasta obra incorpora e modifica influências teóricas díspares. Temas como fetichismo e reificação são centrais em sua obra e a famosa crítica da indústria cultural é incompreensível sem a referência à lei do valor – em especial, o predomínio crescente do valor de troca sobre o valor de uso. No mundo alienado da modernidade, a oposição entre o indivíduo e vida social que lhe é hostil, exaspera-se.

Para entender o papel da literatura nesse contexto, Adorno se contrapôs às tendências vanguardistas, que pregavam a dissolução da arte na vida cotidiana, e também aos defensores do realismo. Contra eles, defenderá ardorosamente a necessidade de renovação *formal* do romance.

Há um texto esclarecedor: “Posições do narrador no romance contemporâneo”. Nele, Adorno afirma que o realismo, hoje, apenas descreveria a aparência, a “*fachada*” da realidade, tal o grau de mercantilização e manipulação a que os indivíduos são submetidos. Tanto o narrador, glorificado por Benjamin, como o romancista realista, estudado por Lukács, eram indivíduos que tinham “*algo especial*” a dizer. Hoje, isso não é mais possível. O romance encontra-se, pois, diante de um paradoxo: “*não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração*” (ADORNO, 2003, p. 55). A saída desse paradoxo é a descoberta de uma nova forma romanesca para se atingir a essência da realidade. Mas, para isso, é preciso abandonar a “*linguagem discursiva*” e adotar uma “*segunda linguagem, destilada de várias maneiras do refugo da primeira*”. Esta segunda linguagem está presente na música dodecafônica e na literatura modernista de Kafka, Joyce, Musil e nos demais escritores que se revoltaram contra a “*mentira da representação*”. Para ser fiel ao realismo, num mundo fantasmagórico, ensandecido e mercantilizado, a literatura precisa passar por “*um momento anti-realista*”.

Daí a defesa de uma nova *forma* para o romance. Ou, nas palavras de Adorno: o novo romance precisa “*concentrar-se naquilo que o relato não dá conta*”. A literatura só irá sobreviver se ela conhecer uma revolução formal, se abandonar a “*linguagem discursiva*”. O social na literatura, segundo Adorno, encontra-se condensado na *forma* e não no conteúdo, como pretende a arte engajada de



Brecht e Sartre. A verdadeira literatura não é reflexo e sim *negação*. Ela é uma “mônada sem janelas para o mundo”, que cria uma imagem negativa que se opõe à alienação vigente e à projeção utópica acenando para uma promessa de felicidade.

Lucien Goldmann também foi diretamente influenciado pelas obras pré-marxistas de Lukács às quais acrescenta *História e consciência de classe* para, com ela, buscar a relação entre produção literária e classes sociais. Sobre esse arcabouço teórico, Goldmann incorporou criticamente teses estruturalistas que, a partir dos anos 50, opunham-se à filosofia existencialista.

Com esses referenciais, desenvolveu o “estruturalismo-genético”, o método que lhe parecia apropriado para focar a literatura. Procurava, com ele, distanciar-se tanto das visões existencialistas (que privilegiavam o sujeito individual no estudo da criação literária), como do estruturalismo (que ontologizava a linguagem e desconhecía a historicidade e o caráter *significativo* das estruturas: estas são resultantes da ação consciente dos homens, ação governada por valores).

Para Goldmann, a criação literária é realizada por um *sujeito transindividual*: ela expressa a situação social das diversas classes e grupos existentes na sociedade, sendo o autor aquele que exprime com o máximo de consciência os horizontes daqueles agrupamentos. Assim fazendo, Goldmann apropriava-se da tese lukacsiana de *História e consciência de classe*, segundo a qual existiriam possibilidades e limites de conhecimento para as diversas classes sociais, aplicando-a à criação artística.

Por outro lado, a influência estruturalista levou-o a procurar uma *homologia* entre os *grupos sociais* – dos quais o autor é a expressão mais avançada – e a *obra*. A mediação entre ambas é a *visão do mundo* (a consciência possível) – essa estrutura mental de caráter coletivo. O estudo da literatura realiza-se através de uma análise *compreensiva e explicativa*. O crítico começa pela análise imanente do texto (compreensão) para, em seguida, inseri-lo no interior das visões do mundo das diversas classes e grupos sociais (explicação).

Com esse procedimento, Goldmann buscava a identificação entre a *forma* do romance e a *estrutura significativa*. Estamos, portanto, longe das teorias do reflexo e do primado do conteúdo: *o específico da literatura é a forma*.

Lukács, a partir dos anos 30, voltou ao estudo da literatura e às questões estéticas, agora, porém, num registro marxista. A antiga e insuperável oposição entre a interioridade e exterioridade, o indivíduo e o mundo exterior,

é substituída por uma visão que privilegia o homem como um ser social vivendo as contradições de uma sociedade dividida em classes. Trata-se, agora, de focar “a luta dos indivíduos entre si”. Sob o primeiro plano não a contraposição abstrata da subjetividade exilada, mas a “centralidade da ação” como critério literário para desvelar a relação objetiva do homem com a vida social. Os destinos individuais dos personagens refletem as tensões e contradições presentes na sociedade.

Nas diversas polêmicas em que se envolveu, Lukács procurou defender o realismo na literatura como o *método* adequado para se retratar a realidade e também como o *critério* para julgar as obras literárias. Realismo, para ele, é basicamente uma *atitude* perante a realidade a ser retratada (que vem dos gregos até o presente), e não uma determinada escola literária.

O ponto de partida de Lukács é a concepção hegeliana de obra de arte como *unidade sensível* de essência e aparência, conteúdo e forma. O determinante é sempre o conteúdo – seja ele “manifestação sensível do Espírito”, como em Hegel, ou, como traduz Lukács, “memória da humanidade” expressa num momento particular de sua história.

Em nome da necessária unidade da obra artística, Lukács criticou os escritores que acentuavam de modo unilateral seja a forma, seja o conteúdo.

O primeiro caso é exemplificado pelo *naturalismo*, expressão literária do materialismo vulgar, que se limita à descrição da aparência imediata da realidade e, por extensão, as *vanguardas*, que refletem o pensamento irracionalista, ao descrever os aspectos visíveis da alienação como se fossem o destino natural da condição humana, e não o resultado de uma determinada ordem social.

O segundo caso manifesta-se, por exemplo, no *expressionismo*, expressão literária do idealismo, que para revelar a essência oculta produz uma deformação intencional da forma.

Ainda de Hegel, Lukács retoma a idéia do romance como um *curso*, como relato dos fatos do passado – ou, para usarmos a definição clássica, a *epopéia do mundo burguês*. Essa definição leva Lukács a entender o realismo como um procedimento estético que se apoia no método *narrativo* (e não no descritivismo, que iguala homens e coisas) e no recurso à *típicidade* (a criação de personagens típicos e de situações típicas, e não o apego à indiferenciada mediania).

A defesa apaixonada do realismo rendeu muitas críticas a Lukács. Uma delas apontava, com razão, o caráter normativo de sua concepção estética. Por

mais que afirmasse o realismo como uma *atitude* perante o real, que, portanto, deveria permanentemente modificar-se para poder acompanhar o desenvolvimento da sociedade, Lukács apegou-se ao modelo do romance praticado no século XIX – impressão reforçada pela sua dificuldade de compreender as novas formas romanescas surgidas no século XX. Haveria, assim, um enfoque predominantemente *epistemológico* – apoiado na relação forma/conteúdo - que elegeu aquela concepção de realismo como modelo.

Depois, em sua monumental *Estética*, Lukács passou progressivamente a privilegiar uma concepção *ontológica*, aberta às modificações históricas. Seus juízos estéticos tornaram-se nuançados e o lugar ocupado pelo *reflexo* na figuração realista cedeu espaço para a *mimese*, a forma particular e mediatizada do reflexo, própria da literatura, e distanciada da teoria do conhecimento.

Como se pode constatar no breve roteiro apresentado, o marxismo gerou diferentes enfoques para estudar a literatura. Esta foi entendida como reflexo adequado do real ou sua insistente negação; parte integrante da cultura ou fusão de linguagens; atividade útil ou mimese; expressão das visões de mundo ou alegoria etc. Nas diversas interpretações, entretanto, havia um ponto comum: a procura das relações que devem existir entre a literatura e a vida social – relação muitas vezes ignorada pelos distraídos habitantes da República das Letras.

## Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. “Posição do narrador no romance contemporâneo”, in *Notas de literatura*. Trad. Jorge de Almeida. S. Paulo: Duas Cidades, 2003.
- ALTAMIRANO, Carlos e SARLO, Beatriz. *Literatura/Sociedade*. Buenos Aires: Edicial S. A., 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trans. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. S. Paulo: Hucitec, 1979.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. S. Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. S. Paulo: Brasiliense, 1984.
- BRECHT, Bertolt. *El compromiso en literatura y arte*. Trad. J. Fontcuberta. Barcelona: Península, 1984.

- CAUDWELL, Christopher. *Ilusión y realidad*. Trad. Eduardo Sanchez. Buenos Aires: Paidós: 1972.
- GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Vol. 6. Trads. Carlos Nelson Coutinho, Marco Aurélio Nogueira e Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. S. Paulo: Duas Cidades, 2000.
- LUKÁCS, Georg. *Problemas del realismo*, Trad. Carlos Gerhard. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.