Universidade de São Paulo Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Departamento de Sociologia Programa de Pós-Graduação em Sociologia

Ugo Urbano Casares Rivetti

Crítica e modernidade em Raymond Williams

Versão Corrigida

De acordo,

Rivers M-me

São Paulo 2015

Universidade de São Paulo Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Departamento de Sociologia Programa de Pós-Graduação em Sociologia

Ugo Urbano Casares Rivetti

Crítica e modernidade em Raymond Williams

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Ricardo Musse, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Versão Corrigida

São Paulo 2015 RIVETTI, Ugo Urbano Casares. **Crítica e modernidade em Raymond Williams**. (129f.) Dissertação (Mestrado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo, 2015.

Resumo: Esta dissertação tem como objetivo examinar a obra do crítico Raymond Williams a partir do ponto de vista da crítica da modernidade levada a cabo pelo autor em um período específico de sua trajetória: entre *Cultura e sociedade* (1958) e *O campo e a cidade* (1973). Para tanto, parte-se da reconstrução da forma assumida por essa crítica nos esquemas interpretativos daquelas que foram as duas grandes influências formativas do pensamento de Williams, e que figuraram como as duas grandes correntes teóricas no cenário intelectual inglês do século XX: a crítica literária e o marxismo. Pretende-se oferecer, com isso, uma leitura alternativa da obra do autor, repensando o peso de cada um de seus principais textos, as linhas de continuidade e as rupturas atravessando-a e, por fim, o próprio sentido do desenvolvimento teórico percorrido por Williams no período considerado, notadamente, destacando-se o impacto que o marxismo exerceu na conformação do seu projeto teórico.

Palavras-chave: 1) Raymond Williams; 2) Modernidade; 3) Crítica literária; 4) Marxismo; 5) Drama; 6) Romance.

Abstract: This dissertation aims to analyze Raymond Williams' work from the point of view of the critique of modernity undertaken by him in a specific period of his trajectory: from *Culture and Society* (1958) to *The Country and the City* (1973). Therefore, we begin by reconstructing the forms assumed by this critique in the interpretative schemes of the two greatest formative influences in Williams' thought, and which became the two greatest theoretical currents in the English intellectual scenario in the 20th century: literary criticism and Marxism. Hence, we plan to offer an alternative interpretation of his oeuvre, reconsidering the importance of each of his main texts, the continuities and ruptures crossing it and, finally, the sense of the theoretical development covered by Williams in the period here considered, notably, focusing the impact that Marxism produced in the shaping of his theoretical project.

Keywords: 1) Raymond Williams; 2) Modernity; 3) Literary Criticism; 4) Marxism; 5) Drama; 6) Novel.

A meus pais, Mari e Paulo À minha irmã, Lara

Agradecimentos

Este texto é resultado de uma pesquisa que, desde os primeiros estudos para a redação do projeto até a sua conclusão, ocupou quatro anos. Nada mais justo do que iniciar prestando os agradecimentos a todos aqueles que contribuíram para que ela chegasse a este estágio.

Ao Professor Ricardo Musse, meu orientador desde a época da graduação, exemplo de docente e intelectual, agradeço pela permanente disposição em discutir, pela receptividade às minhas posições e opiniões e pelas sugestões, sempre certeiras e instigantes, que influenciaram de forma definitiva a redação do texto e que continuam me ajudando a pensar.

Ao Professor Daniel G. Williams, que supervisionou esta pesquisa durante meu estágio na Swansea University (País de Gales), realizado entre outubro de 2014 e abril de 2015, graças a uma bolsa de estudos concedida pela FAPESP. Sou imensamente grato ao Professor Williams, pelo entusiasmo demonstrado desde o nosso primeiro contato e por toda a ajuda prestada durante meu período em Swansea. Sua disposição para o debate e seu engajamento foram, sem dúvida, decisivos para que a minha estadia no País de Gales tenha sido tão proveitosa.

A todos os professores que me apoiaram ao longo deste percurso. Aos professores Celso Frederico e Sergio Miceli Pessôa de Barros, agradeço por terem aceitado o convite para participar da banca de defesa e pelas arguições, que, tenho certeza, aproveitarei muito daqui para a frente. Aos professores Brasilio João Sallum Jr. e Ruy Gomes Braga Neto, pelas leituras rigorosas do projeto e pelas sugestões precisas, decisivas para o delineamento da pesquisa. Aos professores Fernando Antonio Pinheiro Filho e Francisco Cabral Alambert Jr., cujas críticas e sugestões no exame de qualificação influenciaram diretamente a redação do texto. Também agradeço ao Professor Jefferson Agostini Mello, por sua generosidade em aceitar debater um texto apresentado como trabalho final à disciplina "História e Teorias dos Estudos Culturais" – oferecida junto com o Professor Carlos Henrique Barbosa Gonçalves –,

objeto de um debate que se deu no âmbito do "Primeiras Pesquisas", atividade organizada pelo Laboratório de Pesquisa Social (LAPS), do Departamento de Sociologia da USP. Aproveito a oportunidade para agradecer a todos os colegas envolvidos com as atividades do LAPS e que tornaram possível esse debate, em especial a Benno Victor Warken Alves, assim como a todos aqueles que participaram da discussão, compartilhando suas sugestões e críticas.

Às arquivistas do *Richard Burton Archives*, da Swansea University – Elisabeth Bennett, Katrina Legg, Liza Penn-Thomas e Susan Thomas –, por todo o auxílio prestado, sempre com muita solicitude e gentileza.

Aos colegas do *Centre for Research into the English Literature and Language of Wales* (CREW), Alexandra Jones, Clare Elizabeth Davies e Kieron D. Smith, cujo companheirismo tornou um pouco menos difícil o afastamento da casa e dos amigos. Em especial, à Clare e ao Kieron, com os quais tive o prazer de conviver diariamente, compartilhando os percalços e as recompensas do trabalho acadêmico – e as conversas e boas risadas que só uns *pints* em um *pub* galês podem propiciar. Ao Kieron, devo um agradecimento à parte. O que fez por mim durante todo o meu período em Swansea, até mesmo me apresentando ao seu grupo de amigos e à sua família, foi, para mim, uma demonstração incomparável de generosidade e amizade.

Aos funcionários da secretaria do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, por todo o auxílio prestado. Também agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), sem cuja bolsa esta pesquisa não teria sido possível.

Aos colegas do LEMARX, que leram este texto em diferentes etapas, sempre contribuindo com críticas e sugestões que só mesmo um grupo como esse poderia oferecer: Anouch, Bruna, Caio, Carlos, Eduardo, Fábio, Fernando, Giovanna, Ilan, Ricardo e Vladimir. Agradeço também ao Daniel Garroux pela leitura cuidadosa da penúltima versão do texto.

Aos grandes amigos que fiz desde a minha chegada à FFLCH, sem os quais é até mesmo difícil imaginar como teriam sido esses últimos anos: Ana, Bru, Brunão, Cá, Danilo, Edu, Everas, Fábio, Nuch e Vlado. Diz-se que alguém só reconhece um verdadeiro amigo quando se sente à vontade para ficar em silêncio na sua companhia. Se isso é verdade, explica meus (tão recorrentes...) momentos de introversão, e indica o quão bem eu me sinto perto deles.

Aos amigos da graduação em Ciências Sociais, companheiros de viagens e de animadas saídas pela cidade (deste e daquele lado da ponte): Augustão, Jeff, Leo, Marininha, Mineiro e Rafa. Aos amigos que fiz na *Primeiros Estudos* e na *Plural*, em especial Lucas,

Mariana e Romulo. Aos companheiros de jornadas intermináveis de biblioteca, os queridos Alê, Laís e Vi.

Aos parceiros do "Cine Matanza", Alemão, Masaki e Vellasco, amigos do peito de tantos anos.

Não poderia deixar de agradecer a Valéria Valenza. Professora de filosofia do Colégio Palmares, foi dela que recebi as lições mais importantes que qualquer professor já me deu. Difícil expressar como foi importante ter tido contato desde cedo na sala de aula com um exemplo de rigor e seriedade, mas também de sensibilidade e carinho.

Aos meus queridos padrinhos, Aparecida Maria (Cidinha) e Luiz Antonio (Lu), entusiastas de primeira hora de minhas incursões intelectuais, e que sempre levaram meus interesses a sério.

Por fim, à minha família. A meus pais, Mari e Paulo, e à minha irmã, Lara. Que sempre estiveram ao meu lado. Dando apoio nos momentos difíceis e vibrando nos bons. Por tudo, este trabalho é dedicado a vocês. Obrigado.



O escritor faz isso – presta atenção no mundo. Susan Sontag (1978)

Mas se me perguntar qual poderia ser, no meu modo de sentir, um rumo a seguir pela mocidade intelectual no terreno das ideias, eu lhe responderei, sem hesitar, que a nossa tarefa máxima deveria ser o combate a todas as formas de pensamento reacionário.

Antonio Candido, Plataforma da Nova Geração

Sumário

Introdução	13
Capítulo 1 – Cultura e crise no pensamento inglês	19
Capítulo 2 – Cultura e história	45
Capítulo 3 – Arte e modernidade	73
Conclusão: lendo Raymond Williams	109
Bibliografia	121

Introdução

A obra do crítico Raymond Williams (1921-1988) é comumente associada às reflexões sobre a questão da cultura. "Todos os seus comentadores parecem concordar nesse aspecto", anota Maria Elisa Cevasco, um dos principais nomes na recepção da obra do autor no Brasil.¹ O apelo dessa ênfase pode ser ilustrado por aquele que se tornou o enfoque interpretativo dominante do conjunto dessa obra. Segundo essa linha de interpretação, os primeiros textos de Williams (anos 1950) revelariam um autor ainda muito apegado ao quadro de referência e ao repertório da crítica literária levada a cabo em Cambridge – no seio da qual Williams se formou e que dominou o cenário inglês até a segunda metade do século XX. Essa limitação revelar-se-ia de forma patente naquele que é tido como o principal texto desse período, Cultura e sociedade (1958). Segundo essa leitura, embora Williams pretendesse empreender nesse texto um acerto de contas com essa tradição, ele ainda não se revelava capaz de oferecer um ponto de apoio externo ao quadro de referência e ao vocabulário próprios a ela. Fosse, como argumenta Stuart Hall, por Williams mobilizar um método ainda muito apegado aos procedimentos do practical criticism até então dominante na crítica literária, segundo o qual a análise detida de fragmentos de textos deveria ser privilegiada, ainda que em detrimento da argumentação teórica;² fosse, como argumenta Victor Kiernan, por Williams assumir os termos da crítica social próprios àquela tradição, isto é, da crítica do "industrialismo" e da "sociedade industrial". De todo modo, a posição presente em *Cultura e sociedade* seria ainda muito limitada e incipiente. Segundo as formulações mais extremadas dessa linha de

_

¹ Maria Elisa Cevasco, *Para ler Raymond Williams*, São Paulo, Terra e Paz, 2001, p. 43.

² Stuart Hall, "Politics and Letters". In: Terry Eagleton (ed.), *Raymond Williams*: Critical Perspectives, Oxford, Polity Press, 1989, p. 58. O que, segundo Hall, revelar-se-ia mais especificamente em uma análise muito presa às citações dos textos analisados. Alan O'Connor segue na mesma linha: "O método do livro é uma extensão da técnica do *close reading* à escrita em prosa filosófica, crítica e também imaginativa. O método pode ser descrito como imersão em um texto". Alan O'Connor, *Raymond Williams*. Writing, Culture, Politics, Oxford, Basil Blackwell, 1989, p. 60.

³ Victor Kiernan, "Culture and Society", *The New Reasoner* 9, 1959, p. 77.

interpretação, não apenas *Cultura e sociedade*, mas toda a produção de Williams dos anos 1950 seria um momento apenas experimental e já superado da sua formação. Segundo essa perspectiva de leitura, o marco inaugural de um projeto teórico próprio e, portanto, o grande momento de ruptura com a tradição então dominante na crítica literária inglesa, localizar-se-ia somente no texto seguinte, *The Long Revolution* (1961). Segundo Hall – possivelmente o maior responsável pela conformação e difusão dessa leitura –, "uma tentativa difícil, nem sempre bem-sucedida, mas a seu modo *heroica* de quebrar, finalmente, com o idioma e o método de *Cultura e sociedade*: e, apoiando-se em um modo de discurso militantemente hostil à própria ideia de generalização, de construir uma *teoria* cultural". Esse é o pressuposto fundamental dessa chave de leitura: trata-se de localizar o ponto de partida do projeto teórico de Williams em *The Long Revolution* porque se trata de rastrear a gênese de uma teoria cultural.

Sob esse mesmo enfoque que se convencionou ler todo o conjunto da obra de Williams. E, mais do que isso, ler a obra de Williams a partir desse enfoque significava lê-la segundo uma "continuidade teórica fundamental": os grandes momentos da obra de Williams poderiam – e deveriam – ser pensados em uma relação de continuidade dada pela ênfase na cultura como elemento constitutivo (e não derivado) da vida e do processo social.⁷ Segundo essas leituras,

[...] a ênfase central de Williams permanece a mesma: a insistência na ideia de cultura como um modo de pensar a totalidade social, a recusa da produção cultural como um efeito secundário da base econômica. Ainda que seja certo que o arco de referências à teoria cultural marxista tenha aumentado significativamente, e de que o tom de Williams seja consideravelmente mais receptivo, pouco mudou na substância de seus argumentos. Embora ele seja agora capaz de se referir a um amplo arco europeu de obras no que ele chamou de "tradição marxista alternativa", o que é mais notável é o modo como os argumentos dessa tradição são vistos como apoiando as ênfases do próprio Williams na importância da cultura

.

⁴ Cf. John Higgins, *Raymond Williams*. Literature, Marxism and Cultural Materialism, London, New York, Routledge, 1999, p. 4. O responsável por uma das formulações mais extremadas dessa leitura é, seguramente, Terry Eagleton, para quem, "*Cultura e sociedade* era, na verdade, um projeto idealista e acadêmico. Ele [Williams] poderia sustentar suas teses apenas pela desconsideração sistemática do caráter reacionário da tradição com a qual ele estava lidando – uma desatenção evidente nas leituras drasticamente parciais e distorcidas de escritores particulares (Carlyle, Arnold e Lawrence em particular), desligados de seu verdadeiro *loci* ideológico e manipuladas por citações seletivas e equívocos sentimentais pela causa de um 'humanismo socialista'". Terry Eagleton, *Criticism and Ideology*. A Study in Marxist Literary Theory [1976], London, Verso, 2009, p. 25. O significado da crítica de Eagleton ficará mais claro na sequência, após a exposição do argumento desenvolvido em *Cultura e sociedade* (Capítulo 2).

⁵ Hall, "Politics and Letters", op. cit., p. 61, grifos no original.

⁶ Cf. Perry Anderson, English Questions, London, Verso, 1994, p. 102.

⁷ Cf. O'Connor, Raymond Williams, p. 113.

para a reprodução social e política, com todas as forças e fraquezas dessa ênfase.⁸

Curiosamente, esse é um modo de apreciação que conformou também a leitura de *Cultura e sociedade*. Assim, mesmo para aqueles que, como John e Lizzie Eldridge, atribuem a esse texto um papel mais relevante, isso decorreria do fato de Williams apresentar aqui "uma nova teoria geral da cultura, pela qual eles entendem uma teoria das relações entre elementos em todo um modo de vida".⁹

O que procurei realizar neste texto foi ler a obra de Williams a partir de um enfoque alternativo. Tido como um dos nomes mais importantes do pensamento social do século XX, Williams nasceu na fronteira do País de Gales com a Inglaterra em 1921, vindo a falecer repentinamente em janeiro de 1988. Sua produção cobre quatro décadas do século passado (dos anos 1950 aos 1980), englobando trabalhos de crítica literária, crítica dramática, teoria social, teoria da comunicação, além de uma extensa produção ficcional, incluindo cinco romances, contos, peças teatrais e roteiros para a televisão. Confrontado por uma obra assim tão ampla e variada, optei por lê-la a partir de um recorte bastante específico. Mais precisamente, estas foram as perguntas que me orientaram: que crítica da modernidade é levada a cabo por Williams nos diferentes momentos de sua obra? Que diagnóstico do presente ele formula e como ele analisa o processo histórico que conduziu até a sua época?

Importa assinalar que, com isso, não se trata de ignorar aquele que é, de fato, o cerne de sua obra – sua teoria da cultura. Trata-se, isso sim, de qualifica-la de forma mais concreta e específica, ao compreender a sua crítica da cultura como parte de um projeto mais abrangente de crítica da modernidade. Não por acaso – conforme mostrarei na sequência –, é nesse mesmo enquadramento de uma crítica da modernidade que se inserem as críticas culturais da crítica literária de Cambridge e do marxismo, aquelas que foram as duas grandes influências formativas de Williams. Que Williams tenha inscrito a sua crítica da cultura em um projeto dessa natureza revela não apenas a força dessas tradições no contexto cultural inglês da época, mas também a disposição de Williams em dialogar criticamente com ambas. Finalmente, esse me parece ser um enfoque coerente com a forma como o próprio Williams concebeu o problema da cultura, sempre pensando a cultura como parte da história.

⁸ Higgins, *Raymond Williams*, p. 122.

⁹ John Eldridge e Lizzie Eldridge, *Raymond Williams*. Making Connections, London, Routledge, 1994, p. 45.

¹⁰ Sobre o papel dessas correntes teóricas na formação do pensamento de Williams, cf.: Maria Elisa Cevasco, *Para ler Raymond Williams*, p. 77 e ss.; Terry Eagleton, *Criticism and Ideology*, Capítulo 1; John Higgins, *Raymond Williams*, p. 65 e ss.

A história da ideia de cultura – diz ele em *Cultura e sociedade* – é o registro de nossas reações, no pensamento e no sentimento, às condições transformadas de nossa vida em comum. Nossos sentidos de cultura são a resposta aos eventos que nossos sentidos de indústria e democracia definem mais claramente. Mas as condições foram criadas e modificadas pelo homem. O registro desses eventos repousa também em outro lugar, em nossa história geral. A história da ideia de cultura é um registro de nossos sentidos e definições, mas esses, por sua vez, somente podem ser entendidos no contexto de nossas ações. ¹¹

A ideia de cultura importa, em outras palavras, porque expressa de forma mais bemacabada as contradições sobre as quais a época moderna se desenvolveu. ¹² Nesse sentido, pode-se dizer que as mudanças que incidiram sobre o sentido e o uso desse conceito desde os primeiros anos da Revolução Industrial, passando por todo o século XIX, interessam na medida em que refletem as transformações mais gerais decorridas nos planos social, econômico e político.

Para recorrer a uma terminologia característica do argumento de Williams, diria que, se a leitura consagrada de sua obra assumiu "cultura" como palavra-chave, concentrando-se na forma como Williams pensa a cultura no interior de um modo de vida específico (ênfase sincrônica), este texto tem em "história" a sua palavra-chave, interessando-se na forma como Williams compreende a cultura no quadro do processo histórico do advento da sociedade moderna (ênfase diacrônica). Nesse sentido que não se trata de ignorar a questão da cultura, mas de pensa-la em novos termos e segundo outros enquadramentos. Daí que também a relação de Williams com as suas duas grandes influências tenha sido aqui considerada sob esse enfoque, isto é: pensando-se em que medida essas correntes consagraram certas concepções de história e de modernidade e como foi a partir do embate com elas que Williams formatou a sua crítica da sociedade moderna.

Importa fazer, a essa altura, duas ressalvas. Em primeiro lugar, deve-se destacar que, embora faça referência ao longo do texto ao "conjunto da obra de Williams", circunscrevi a pesquisa a um período determinado de sua produção: o período compreendido entre *Cultura e sociedade*, publicado em 1958, e *O campo e a cidade* (1973). Recorte que me parece justificado porque, e essa é a minha hipótese fundamental, esses dois textos ilustram duas formas claramente contrastantes de compreensão da sociedade moderna. A saber, uma forma ainda bastante influenciada pelos esquemas interpretativos da crítica literária inglesa e outra na qual Williams aproxima a sua crítica das abordagens das correntes marxistas em voga nos

¹¹ Raymond Williams, *Cultura e sociedade*: de Coleridge a Orwell, Petrópolis, RJ, Vozes, 2011, p. 321.

¹² Raymond Williams, *A política e as letras*. Entrevistas da *New Left Review*, São Paulo, Editora da Unesp, 2014, p. 17.

anos 1960. Com isso, chego à segunda ressalva. Não ofereço desde já uma definição acabada daquilo que aqui denomino de "crítica da modernidade", porque estou interessado em mostrar os diagnósticos do presente que Williams desenvolve nas obras compreendidas no período aqui considerado e como ele articula esses diagnósticos à análise do processo histórico do qual a sua época faz parte. Como se verá a seguir, é nessa articulação entre o diagnóstico do presente e a caracterização do processo histórico do qual ele faz parte que se baseiam as críticas culturais empreendidas pela crítica literária inglesa e pelo marxismo. E nisso reside a razão pela qual faço referência aqui a "crítica da modernidade". Porque é apenas com a modernidade que se estabelece uma vinculação desse tipo entre presente e passado, quando essas duas épocas são fixadas em um mesmo *continuum*. Ainda que qualificações mais precisas somente possam ser registradas à medida que a exposição avançar, é possível oferecer essa caracterização mais básica — crítica da modernidade — porque qualquer análise que opere nesse registro (isto é, pensando presente e passado como partes de um mesmo tempo histórico) pode ser assim caracterizada. ¹³

Donde que, se a interpretação convencional acima referida lê a obra de Williams segundo uma continuidade fundamental, meu interesse reside em, ao contrário, assinalar as mudanças pelas quais o argumento de Williams passou no período em questão, mudanças que, como argumento, podem ser inscritas em um movimento mais geral: por um lado, de crescente afastamento da crítica literária inglesa de matiz conservador e, por outro, de crescente proximidade a tendências mais radicais — e, dentre elas, às correntes marxistas em voga nos anos 1960. Conforme a hipótese que procuro demonstrar ao longo do texto, esse consiste em um momento decisivo da trajetória de Williams.

Feita essa ressalva, vale destacar que procurei articular a leitura dos principais textos desse período, os quais podem ser divididos, *grosso modo*, em três áreas: teoria geral da cultura, crítica dramática e crítica literária. Meu esforço consistiu em abarcar os textos mais representativos das três áreas e em apontar os pontos de continuidade e ruptura entre eles. Segui um critério cronológico, de modo a acompanhar o avanço do argumento de Williams, embora não tenha me furtado a recorrer a textos que porventura não se inscrevam no período considerado, com vistas a destacar a unidade do seu pensamento.

No Capítulo 1 apresento, em suas linhas gerais, as críticas da modernidade desenvolvidas pela crítica literária inglesa e pelo marxismo inglês dos anos 1930. Com isso,

_

¹³ Quanto a essa concepção do tempo histórico como sinal distintivo da modernidade, cf. Jürgen Habermas, *O discurso filosófico da modernidade*: doze lições, São Paulo, Martins Fontes, 2002, p. 10 e ss; cf. também Reinhart Koselleck, *Crítica e crise*: uma contribuição à patogênese do mundo burguês, Rio de Janeiro, Contraponto e Editora UFRJ, 2006, p. 267 e ss.

procuro oferecer um mapeamento dos debates travados na Inglaterra entre a segunda metade do século XIX e meados do século XX, com vistas a mostrar como a questão por mim selecionada como chave de leitura se impôs como um dos cernes dos debates travados no cenário intelectual inglês ao longo desse quase um século.

No capítulo 2, analiso como Williams procurou enfrentar essas duas grandes tradições, explorando as lacunas dos seus diagnósticos históricos e, a partir daí, procurando oferecer novos parâmetros para a compreensão do processo histórico em questão. Centro a análise em *Cultura e sociedade* e *The Long Revolution*. Assim, enquanto a interpretação consagrada tendeu a assinalar as rupturas que o segundo texto estabelece com o primeiro, procuro destacar as linhas de continuidade, de modo a ler esses dois textos como momentos de um mesmo esforço de acerto de contas de Williams com a crítica literária inglesa.

No terceiro capítulo procuro mostrar como as posições teóricas mais gerais delineadas em *Cultura e sociedade* e *The Long Revolution* conformam as análises de Williams do drama e do romance dos anos 1960 e, no outro sentido, como foi por meio da análise desses objetos que Williams desenvolveu muitas das questões que estavam apenas vagamente esboçadas anteriormente.

Por fim, concluo pontuando mais claramente em que medida meu enfoque contrasta com a interpretação dominante, com vistas a assinalar em que medida a abordagem aqui proposta pode ser tomada como um meio produtivo para se acessar a obra de Williams, repensando a sua relação com as suas influências e o caminho por ele percorrido em seu desenvolvimento teórico.

1. Cultura e crise no pensamento inglês

Que cada cultura nacional encerre as suas especificidades e que isso seja da maior relevância parece algo fora de dúvida. De fato, é do reconhecimento desse dado que decorre a sempre necessária tarefa de contextualização, especialmente importante no caso de um estudo como este, que tem em uma obra teórica o seu objeto de interesse.

O caso inglês revela uma singularidade decisiva quando considerado do ponto de vista do processo histórico de constituição das sociedades modernas: 14 pois aqui não teve lugar o conflito entre uma burguesia ascendente e uma aristocracia em declínio – tido, de um ponto de vista normativo, como a característica definidora desse processo. 15 Ao contrário, o que se viu na Inglaterra foi a constituição de um grande bloco dirigente nucleado por uma burguesia fundiária, rentista e empreendedora – a *gentry*. 16 O conflito decisivo se deu aqui – historicamente, no bojo da Guerra Civil de 1640-49 – não entre duas classes, mas entre frações da mesma classe: um conflito que opôs os proprietários de terras progressistas alinhados ao Parlamento (contando com o apoio do capital mercantil da City de Londres) e os reacionários alinhados ao rei (secundados pela sociedade arcaica do norte da Escócia). Foi a primeira dessas facções, a vitoriosa em 1649, que formou o bloco dirigente e que conduziu o

⁻

¹⁴ Ainda que este constitua um processo geral da história europeia, seu desenrolar e – como não poderia deixar de ser – seus resultados variaram conforme as experiências sociais e históricas de cada país. Foco o caso inglês na medida em que foi sobre ele que as análises de Williams se detiveram primordialmente. Para um exame da variedade das vias de transição do "mundo tradicional" para o "mundo moderno" e dos resultados particulares ensejados por cada uma delas, cf. Barrington Moore Jr., *As origens sociais da ditadura e da democracia*: senhores e camponeses na construção do mundo moderno [1975], Lisboa, Edições 70, 2010.

¹⁵ Quanto às principais críticas às tentativas de condensar um conceito fechado de "revolução burguesa", cf. Perry Anderson, "The Notion of Bourgeois Revolution". In: *English Questions*, op. cit., p. 108 e ss.; e E. P. Thompson, "As peculiaridades dos ingleses". In: *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*, Campinas, SP, Editora da Unicamp, 2002, p. 79 e ss.

¹⁶ Na eloquente descrição de Christopher Hill, um membro desse bloco poderia ser: "um pirata ou um traficante de escravos, um respeitável mercador da City que tivesse prosperado nos negócios, ou um capitalista de têxteis do interior. Em qualquer dos casos, procurava um investimento seguro para os seus lucros, que lhe conferisse ao mesmo tempo estatuto social". Christopher Hill, *A revolução inglesa de 1640*, Lisboa, Editorial Presença, 1981, p. 30.

processo de consolidação do capitalismo na Inglaterra desse momento até meados do século XIX.¹⁷

Essa conformação tão específica do bloco dirigente inglês repercutiu na constituição do cenário intelectual e cultural daquele país. ¹⁸ Para ser mais preciso: na medida em que não se viu enredada em um conflito radical com a aristocracia, a burguesia inglesa não se viu obrigada a constituir uma armação ideológica que competisse com aquela da aristocracia; em outras palavras, não se impôs à burguesia a tarefa de formular uma imagem alternativa da sociedade. Donde se compreende por que, como destaca E. P. Thompson, a experiência inglesa "não encorajou esforços de síntese persistentes. Dado poucos intelectuais terem assumido proeminência num conflito com a autoridade, poucos sentiram necessidade de desenvolver uma crítica sistemática". 19 Em outros termos, a ausência de um processo revolucionário de dimensão política e social explica a ausência de tradições intelectuais revolucionárias na cultura inglesa. Assim, não é casual que a cultura inglesa não tenha produzido uma sociologia clássica nos mesmos moldes da francesa e da alemã. Isto é, justamente aquela ciência que, enquanto uma das realizações mais bem-acabadas da cultura burguesa, reivindicou desde o seu nascimento o estatuto de "disciplina de síntese social", de ciência capaz de apreender a sociedade em sua totalidade, e que visava a uma "reconstrução global de formações sociais".20

Essa situação começou a se alterar na passagem para o século XIX, no quadro histórico delimitado pela Revolução Industrial e por suas consequências sociais. Como destacou Eric Hobsbawm, poucos foram os efetivamente beneficiados pela Revolução

_

¹⁷ Perry Anderson, "Origins of the Present Crisis". In: *English Questions*, op. cit., p. 20. Portanto, não se trata da ascensão da burguesia acompanhada pela decadência da aristocracia feudal, mas de um amálgama das antigas classes dirigentes com os novos grupos burgueses em um bloco comum, no interior do qual, contudo, os interesses agrários se tornavam cada vez menos importantes à medida que a industrialização avançava. Importa também ressaltar que o capital aqui em questão era predominantemente agrário e mercantil (o capital industrial ganharia relevância apenas depois da Revolução Industrial).

¹⁸ Terry Eagleton esmiúça como se deu esse impacto na conformação da crítica literária. Segundo ele, também a

¹⁸ Terry Eagleton esmiúça como se deu esse impacto na conformação da crítica literária. Segundo ele, também a crítica literária foi elaborada no interior desse bloco, por intelectuais daí oriundos e que escreviam para um público muito específico, formado por membros desse bloco. Assim, havia uma cumplicidade (nos pontos de vista, na linguagem empregada, etc.) entre crítico e público, cumplicidade que é o que permite compreender o próprio conteúdo da crítica literária gestada nesse meio: "o exame dos textos literários – assinala Eagleton – é [aqui] um momento relativamente marginal de um empreendimento mais amplo, que explora as atitudes para com os criados e as normas de cortesia, o *status* das mulheres, as afeições familiares, a pureza da língua inglesa, a natureza do amor conjugal, a psicologia dos sentimentos e as normas relativas à toalete". Terry Eagleton, *A função da crítica* [1984], São Paulo, Martins Fontes, 1991, p. 12.

Thompson, "As peculiaridades dos ingleses", op. cit., p. 122. Me parece significativo, inclusive como indício da consequência da interpretação aqui adotada, que Thompson e Anderson concordem nesse ponto.

²⁰ Sobre a relação do advento da sociologia com as revoluções burguesas, cf. Florestan Fernandes, *A natureza sociológica da sociologia*, São Paulo, Ática, 1980, p. 19 e ss.; e Robert Nisbet, *La formación del pensamento sociológico*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1969, p. 15 e ss.

Industrial.²¹ Para a maior parte da população, a transição para um novo estágio de desenvolvimento econômico significou miséria e descontentamento. A miséria que infligia os trabalhadores da indústria e as populações pobres das cidades, sujeitas a condições de vida degradantes e expostas às doenças, à fome e ao desemprego. Mas também o descontentamento dos pequenos comerciantes e da pequena burguesia; dos fazendeiros, pequenos empresários e homens de negócios que "sabiam o suficiente sobre dinheiro e crédito para sentirem uma ira pessoal por suas desvantagens".²² Foi com a emergência desses novos atores sociais – e de uma nova dinâmica histórico-social, na qual eles desempenhavam papeis centrais – que o domínio exercido pelo bloco dirigente, até então inconteste, passou a ser colocado em xeque.

Por um lado, não era possível ao bloco dirigente incorporar essa nova fração da burguesia (que viria a ser qualificada em seguida como "classe média") da mesma forma como os mercadores, banqueiros e grandes industriais do século XVIII haviam sido incorporados – e que somente o foram enquanto uma minoria. Ao contrário, esses novos grupos "coexistiam com a sociedade oficial, muito grandes para serem absorvidos por ela, exceto por uma pequena assimilação no topo, e muito autoconfiantes e dinâmicos para desejar uma absorção, exceto em seus próprios termos". Por outro lado, foi com a Revolução Industrial que surgiu a classe operária e, mais do que isso, como uma classe que ensejou formas inéditas de mobilização. Verdadeiramente novo no movimento operário do princípio do século XIX era a consciência de classe e a ambição de classe. Os 'pobres' não mais se defrontavam com os 'ricos'. Uma *classe* específica, a classe operária, trabalhadores

_

²¹ Eric J. Hobsbawm, *Da Revolução Industrial Inglesa ao Imperialismo*, Rio de Janeiro, Forense, 2011, p. 70 e ss.

ss. ²² Eric J. Hobsbawm, *A era das revoluções*: 1789-1848, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996, pp. 55-6.

²³ Como assinalou Thompson, a constituição de um bloco dirigente da natureza daquele que se formou na Inglaterra repercutiu no padrão de desenvolvimento da sociedade inglesa. Dada a existência de um bloco dirigente tão amplo, a história inglesa se desenrolou não na forma de grandes rupturas e crises (como se deu, por exemplo, na França), mas na forma de fases de longa duração, cujas etapas são delimitadas pelo ingresso de novas classes na estrutura da participação política, e que teve como grande teste a consolidação da participação política da burguesia industrial e comercial com os Atos de 1832. Cf. Thompson, "As peculiaridades dos ingleses", op. cit., p. 130.

²⁴ Hobsbawm, *A era das revoluções*, p. 206.

²⁵ Ibid., p. 64. Segundo Thompson: "[...] o fato relevante do período entre 1790 e 1830 é a formação da 'classe operária'. Isso é revelado, em primeiro lugar, no crescimento da consciência de classe: a consciência de uma identidade de interesses entre todos esses diversos grupos de trabalhadores, contra os interesses de outras classes. E, em segundo lugar, no crescimento das formas correspondentes de organização política e industrial. Por volta de 1832, havia instituições da classe operária solidamente fundadas e autoconscientes – sindicatos, sociedades de auxílio mútuo, movimentos religiosos e educativos, organizações políticas, periódicos – além das tradições intelectuais, dos padrões comunitários e da estrutura da sensibilidade da classe operária". E. P. Thompson, *A formação da classe operária inglesa*. II. A maldição de Adão, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2002, p. 17.

ou proletariado, enfrentava a dos patrões ou capitalista".²⁶ Por fim, consolidava-se nesse momento uma nova dinâmica histórico-social, cujas forças motrizes residiam na industrialização e no avanço da democracia representativa e no interior da qual a situação de marginalidade desses novos atores sociais se tornava cada vez mais insustentável.²⁷

Foi nesse contexto que a situação cultural vigente até esse momento começou a ser alterada. Como assinalado por Terry Eagleton, a ampla aliança fundadora do bloco dirigente inglês fomentou também um poderoso consenso cultural, acima referido nos termos da adesão da burguesia (e dos intelectuais dela oriundos) à armação ideológica montada pela aristocracia agrária. Todos os debates se davam em espaços muito restritos: nos clubes de leitura e cafés frequentados sempre pelas mesmas e poucas pessoas; espaços nos quais conviviam escritores, políticos e financistas. Um mundo no qual escritores e leitores compartilhavam as mesmas convições e mobilizavam a mesma linguagem. "A nação – a sociedade como um todo – é efetivamente idêntica à classe dominante, e somente os que detêm o direito de falar com racionalidade, ou seja, apenas os homens que têm propriedades, são, efetivamente, membros da sociedade". Nessas circunstâncias, prevalecia como que uma fina cumplicidade entre público e escritores:

[...] as ferozes controvérsias dos ensaístas e panfletários ocorriam dentro da cristalização gradual de um bloco dominante na sociedade inglesa, cada vez mais autoconfiante, que definiu os limites daquilo que podia ou não ser dito. Leslie Stephen contrapõe o caráter oposicionista de literatos franceses do século XVIII, como Voltaire e Rousseau, ao de críticos como Samuel Johnson, que em grande parte compartilharam e articularam o ponto de vista do público para o qual escreviam.²⁹

Foi na entrada do século XIX que teve início a erosão desse consenso cultural, como resultado do processo de consolidação da economia capitalista (que teve seu ponto culminante

_

²⁶ Hobsbawm, *A era das revoluções*, p. 230, grifos no original.

²⁷ Eric J. Hobsbawm, A era do capital: 1848-1875, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982, pp. 117-8.

²⁸ Eagleton, *A função da crítica*, p. 27.

²⁹ Ibid., p. 6. De fato, foi desse consenso cultural forjado no interior do bloco dirigente que derivaram os primeiros sentidos de crítica literária e de literatura no cenário inglês. Por um lado, a crítica literária designando o "setor de um humanismo genérico, indissociável da reflexão moral, cultural e religiosa" – donde o seu caráter amador, posto que crítica que deveria estar interessada em todos os setores da vida cultural. Nesses termos, a avaliação crítica "não é fruto da dissociação espiritual, mas de uma cumplicidade dinâmica com a vida cotidiana". Ibid., p. 12. Por outro lado, e como não poderia deixar de ser, a literatura designava nessa etapa não apenas os escritos criativos e imaginativos, mas também "todo o conjunto de obras valorizadas pela sociedade: filosofia, história, ensaios e cartas, bem como poemas". Terry Eagleton, *Teoria da literatura*: uma introdução, São Paulo, Martins Fontes, 1983, p. 16. O mesmo ponto é destacado por Wolf Lepenies, para quem até o início do século XIX "literatura" designava "não somente as obras de imaginação ou *belles-lettres*, mas também aquelas publicações dirigidas ao interesse geral do leitor, que abordavam temas políticos, éticos e literários no sentido estrito". Wolf Lepenies, *As três culturas*, São Paulo: Edusp, 1996, p. 104.

com a Revolução Industrial) e da democracia representativa. O impacto produzido pelas mudanças culturais que tiveram lugar nesse momento pode ser bem estimado quando se atenta para os seus efeitos. Na educação, a multiplicação das pressões produzida pelo aumento da participação política e pelo surgimento de novas e cada vez mais sofisticadas ocupações desaguaram na reorganização de todo o sistema, tanto no formato das instituições (com a instituição de comitês, a obrigatoriedade da educação elementar universal e a ampliação da representação social do público atendido) como no tipo de educação (com as modificações nos currículos). 30 Foi também no bojo desse processo que se deu a expansão do público leitor, com o barateamento das publicações viabilizado por inovações técnicas (como as novas técnicas de reimpressão e serialização) e com o aprimoramento do padrão da educação popular (ainda que de forma lenta e desigual). Agora, o público capaz de ler era mais amplo e dispunha de maior acesso a material de leitura e a espaços para reuniões (por exemplo, entre os movimentos metodistas e nas Sunday schools). Resultado do estabelecimento de um público leitor de classe média e da consolidação de uma maior capacidade de leitura da população (assim como das inovações nas técnicas de impressão e distribuição), o jornal se consolidou como o formato mais importante da imprensa.

Para além dessas mudanças mais específicas, importa reter que, agora, os escritores se confrontavam não mais com a "comunidade intersubjetiva familiar" de antes, mas com um público mais amplo e variado.³¹ O novo público leitor era formado por homens e mulheres que sabiam ler, mas que talvez não soubessem fazê-lo segundo os padrões prevalecentes na cultura polida hermeticamente fechada de antes.³² Ademais, os próprios critérios com base nos quais a cultura deveria ser julgada eram agora outros - critérios que apareciam então como externos à esfera da cultura, fundados em interesses comerciais e econômicos evidentemente privados (por exemplo, ao se avaliar um romance pelo número de cópias vendidas).

³⁰ Como assinala Chris Baldick, outro fator decisivo para a reorganização do sistema educacional inglês foi a necessidade crescente de formação de quadros para o serviço burocrático vinculado à expansão imperialista britânica. Cf. Chris Baldick, The Social Mission of English Criticism. 1848-1932, Oxford, Claredon Press, 1987, p. 71. ³¹ Eagleton, *A função da crítica*, p. 35.

³² Esboça-se aqui uma das ênfases recorrentes das críticas culturais da época: a suposta relação entre a decadência dos padrões culturais e o protagonismo das classes médias, retratadas sempre a partir de sua ideologia utilitarista e de seu anti-intelectualismo: "homens práticos cuja própria falta de instrução fazia-os suspeitar de qualquer coisa que fosse muito além do empirismo". Hobsbawm, A era do capital, p. 209. Cf. também Hobsbawm, Da Revolução Industrial Inglesa ao Imperialismo, p. 73 e ss. Como assinalado por esse autor, essa classe foi beneficiada pelo surgimento de novos canais de ascensão social, notadamente através dos negócios, da educação (que, por sua vez, conduzia ao funcionalismo público, à política e às profissões liberais), das artes e da guerra (as carreiras militares).

Não por acaso que o romantismo inglês tenha surgido nesse momento. Pois agora o mundo se afigurava como uma realidade estranha a artistas e críticos e, mais do que estranha, como uma realidade contaminada pela vulgaridade de um público sem referenciais e pela sordidez de uma classe média orientada por valores utilitaristas. Ao fosso entre crítica e sociedade que só se fazia alargar, o poeta romântico respondia aprofundando esse distanciamento: pensando o cultural como aquilo que transcende o real, elevando as realizações culturais ao estatuto de "repositório de um conhecimento humano comum" (Eagleton). O que não deve causar estranheza, foi nesse mesmo contexto que se fixou o sentido moderno de literatura, referente agora especificamente aos textos criativos e imaginativos, isto é, a tudo aquilo que se oporia à ideologia utilitária típica das classes médias e da vida nas cidades industriais.³³

A "criação imaginativa" pode ser oferecida como uma imagem do trabalho não-alienado; o alcance intuitivo e transcendental da mente poética constituise numa crítica viva daquelas ideologias racionalistas ou empiristas escravizadas ao "fato". A própria obra literária passa a ser vista como uma unidade orgânica misteriosa, em contraste com o individualismo fragmentado do mercado capitalista: ela é espontânea e não calculada racionalmente, criativa, e não mecânica.³⁴

Foi também sob o influxo dessas novas circunstâncias que o crítico literário passou a redefinir o estatuto da crítica e, por consequência, o seu próprio papel. Defrontando-se com esse cenário, o crítico passou a arrogar a si a tarefa de fazer frente àquilo que se lhe afigurava como a desorientação ideológica decorrente do protagonismo histórico de novas classes; às tendências socialmente desagregadoras engendradas pela luta de classes; à subversão da opinião polida. Para tanto, caberia à crítica literária reivindicar aos estudos de literatura a posição de centro da cultura e educação inglesas. Nos termos dessa plataforma, o ensino da literatura teria a função de educar as massas trabalhadoras e as classes médias e, ainda mais importante, de – fazendo frente ao acirramento da luta de classes – reunir as classes pelo respeito comum à herança nacional encarnada nos grandes escritores e nos grandes escritos. ³⁵ No horizonte, a construção de uma Cultura na qual não houvesse mais lugar para agitações e

.

³³ Assim, é justamente no momento em que a literatura se constitui como espaço de crítica da sociedade existente e de afirmação de valores alternativos que ela passa a ser concebida como uma esfera cada vez mais isolada, movimento de isolamento que culmina com a moderna estética. É como se estivesse sempre subjacente aqui o pressuposto de que a ação política não seria o meio adequado para a afirmação de valores alternativos.

³⁴ Eagleton, *Teoria da literatura*, p. 22.

³⁵ Essa função ideológica de controle das massas explica, em alguma medida, porque essa disciplina se instalou primeiramente nos cursos de formação de adultos, trabalhadores e mulheres, vindo a se consolidar como disciplina universitária posteriormente, apenas no entre-guerras do século XX.

distúrbios.³⁶ O crítico se deparava então com uma crise profunda. Ainda que se possa – e, ao que me parece, se deva – criticar os termos nos quais os críticos ingleses definiram essa crise – isto é, como uma crise da cultura –, não se deve perder de vista que esses críticos estavam se deparando então com uma verdadeira crise: a crise do mundo do bloco dirigente, da cultura fechada para poucos, na qual escritores, críticos e leitores compartilhavam a mesma linguagem e as mesmas convicções.

Analisarei neste primeiro capítulo como a crítica inglesa respondeu a essas novas circunstâncias. Para tanto, concentrarei o foco naqueles que foram os grandes momentos desse empreendimento teórico: o seu estabelecimento com Matthew Arnold na segunda metade do século XIX, a sua cristalização com a obra crítica de T. S. Eliot e, por fim, a sua consagração como disciplina acadêmica pelas mãos de F. R. Leavis, em Cambridge, na primeira metade do século XX.³⁷ Assim, importa destacar, não estou interessado nos autores particulares, mas nos fios que os ligam e naqueles elementos que, extraídos de suas obras, podem ser estendidos à toda a tradição. Decisão que me parece acertada por duas razões: primeiro, porque seria inconcebível realizar um exame exaustivo de cada autor em um trabalho desta natureza; segundo, porque não se trata de acessar o corpus de suas obras específicas, mas de capturar a estrutura da tradição; o que, de fato, exige considerar o caráter de suas partes, mas apenas na medida em que isso possibilite reconstruir os vínculos dessas partes com o sistema (que é o que de fato interessa). Donde o caráter deliberadamente incompleto e aberto da análise que se segue. Na segunda parte do capítulo, examinarei, obedecendo aos mesmos critérios, a crítica que surgiu em oposição à crítica literária inglesa, e na qual Williams teve a sua outra grande influência: o marxismo inglês dos anos 1930.

1.1

Para Matthew Arnold (1822-1888), a fonte da crise residiria na emergência daquilo que ele qualificava como democracia de massa, segundo ele, um processo de intensificação das tendências à igualdade social. Por um lado, o abrandamento das desigualdades sociais e o

⁻

³⁶ Em suma, a função do inglês consistia em amenizar e humanizar as classes baixas e os seus impulsos: promovendo a simpatia e o entendimento entre as classes; transmitindo a "riqueza moral da civilização burguesa, a reverência pelas realizações da classe média"; e sufocando as tendências subversivas de ação política coletiva. Cf. Eagleton, *Teoria da literatura*, p. 27.

³⁷ Sobre a importância de Arnold, Eliot e Leavis na tradição da crítica literária inglesa moderna, cf. Baldick, *The Social Mission of English Criticism*, p. 4.

aprimoramento das condições de vida abriram espaço para um maior protagonismo das "classes baixas" (para recorrer aos seus termos). Na medida em que a demanda por mais poder e por mais consideração encontrava-se, ainda que apenas formalmente, ao alcance de todos, as classes baixas não se viam mais obrigadas a simplesmente aceitar a ordem de classe já demarcada; ao contrário, elas podiam agora desejar ascender às condições de vida desde sempre associadas às classes mais ricas e mais refinadas. Processo que se apresentava a Arnold como natural, inevitável e irrefreável.³⁸ Por outro lado, a emergência da democracia de massa vinha acompanhada do crescente esgarçamento do poder e da autoridade daqueles que, na antiga "sociedade de superiores", ocupavam o vértice da pirâmide social: nas palavras de Arnold, a aristocracia. Esgotamento do poder e da autoridade da aristocracia que se afigurava a ele como um processo tão natural quanto a tendência à afirmação da democracia. Pois, ao mesmo tempo em que diminuem o hábito e a disposição para a deferência da parte das classes baixas, também tende a diminuir a superioridade da classe alta em termos de dignidade, sentimento e cultura. A aristocracia tenderia a perder cada vez mais "aquela influência sobre o espírito e o caráter do povo que ela antes exercia".³⁹

Delineava-se, assim, o quadro da crise que, segundo Arnold, dominava o presente: com a decadência da aristocracia e a ascensão das classes antes subjugadas, a sociedade perde o centro irradiador das virtudes públicas e conspícuas que alimentavam e dirigiam as multidões, e que, para Arnold, deveriam necessariamente ser dirigidas.⁴⁰

A dificuldade da democracia – conclui Arnold – consiste em como encontrar e manter ideais elevados. Os indivíduos que a compõem são, o conjunto deles, pessoas que precisam não estabelecer, mas seguir um ideal; e um ideal de grandeza, sentimento elevado e cultura refinada, o qual uma aristocracia antes garantia a eles, eles o perdem pelo simples fato de deixarem de ser uma ordem baixa, tornando-se uma democracia. As nações não são verdadeiramente grandes porque os indivíduos que a compõem são numerosos, livres e ativos; mas são grandes quando esse número, essa liberdade e essa atividade são empregadas a serviço de um ideal mais elevado do que aquele do homem ordinário, tomado por si mesmo.⁴¹

³⁸ Tratar-se-ia, para Arnold, de uma tendência inerente à própria natureza humana, uma vez que a própria vida se resume, segundo ele, ao "esforço para a afirmação da própria essência; significando isso o desenvolvimento da própria existência plena e livremente, [...] para não ser nem limitado nem ofuscado". Matthew Arnold, "The Popular Education of France" [1861]. In: P. J. Keating (ed.), *Matthew Arnold*. Selected Prose, London, Penguin Books, 1987, p. 103. Concepção (tanto da vida como do processo histórico) classificada por Baldick como "vitalismo". Cf. Baldick, *The Social Mission of English Criticism*, p. 41.

³⁹ Arnold, "The Popular Education of France", op. cit., p. 111.

⁴⁰ Ibid., p. 110.

⁴¹ Ibid., p. 113.

Assim, delineia-se, junto com o diagnóstico do presente, o grande desafio imposto pela democracia: como manter valores elevados? "Nossa sociedade – diz Arnold – está provavelmente destinada a se tornar cada vez mais democrática; quem ou o que garantirá um tom elevado à nação? Essa é a questão decisiva". Eis o grande risco contido no desenvolvimento da democracia tal como ele se afigurava para Arnold naquele momento: que uma multidão sem ideais para elevá-la e guiá-la assumisse a direção do Estado, até então seguramente controlado pela aristocracia. Assim, pode-se reproduzir a questão formulada por Arnold nos seguintes termos: quem ou o que garantirá o controle das massas?

Para Arnold, a única forma de escapar a essa situação de completa anarquia seria recorrendo a um princípio de autoridade capaz de orientar as duas classes de homens que são parte desse novo mundo: a classe média e o povo. Esse princípio de autoridade é, no esquema de Arnold, o Estado, isto é, a "nação em seu caráter coletivo e corporativo [*corporate*], dotada de poderes condicionantes para a vantagem geral, e controlando as vontades individuais em nome de um interesse mais amplo do que aquele dos indivíduos". ⁴³

Mas, para tanto, é necessário que o Estado seja conduzido por uma ação inteligente e refletida; uma ação razoável, equilibrada e que tenha em vista o benefício geral. Aqui talvez se revele com a maior força como o fundamento do argumento de Arnold é a permanente vinculação entre cultura e sociedade. Pois, para ele, a ação do Estado depende da prevalência de um contexto cultural favorável. "Necessita-se de uma ação cultural suplementar ao longo de toda a sociedade para auxiliar de fora o Estado". Arnold, a única forma de fazer frente às tendências anárquicas engendradas pela democracia de massa é pela realização daquilo que ele qualifica como o caráter "moral, social e beneficente" da cultura, isto é, a realização da cultura como a paixão moral e social para se fazer o bem, para se alcançar a perfeição. E, como tal, a cultura se apresenta, para Arnold, como contraparte do Estado em sua ação unificadora, de supressão das dissidências. Pois, assim como o Estado, o grande desafio da cultura consiste em estabelecer um mínimo de conformidade entre as opiniões dos homens.

-

¹² Ibidem.

⁴³ P. J. Keating, "Introduction". In: P. J. Keating (ed.), *Matthew Arnold*. Selected Prose, London, Penguin Books, 1987, p. 34. Está condensada aí a teoria social de Arnold: teoria de uma sociedade compreendida não como um todo no qual o indivíduo possa ingressar voluntariamente, mas como um todo orgânico, no qual o indivíduo nasce, e somente no qual ele tem sentido. Cf. Lionel Trilling, *Matthew Arnold*, New York, Columbia University Press, 1949, p. 259.

⁴⁴ Baldick, *The Social Mission of English Criticism*, pp. 43-4.

⁴⁵ Arnold, "Culture and Anarchy" [1869]. In: P. J. Keating (ed.), *Matthew Arnold*. Selected Prose, op. cit., p. 205.

⁴⁶ Baldick, The Social Mission of English Criticism, pp. 43-4.

O papel da crítica reside justamente em criar as condições para o estabelecimento desse clima cultural favorável à ação dessa elite espiritual. E a crítica pode assumir essa função de forma privilegiada, justamente porque ela pode se afastar do presente e das condições que nele prevalecem, interessando-se exclusivamente com o que de melhor foi conhecido e pensado no mundo – na conhecida formulação de Arnold, "the best that is known and thought in the world". ⁴⁷ Para Arnold, nisso residiria a grande contribuição do crítico.

Em criar um novo tipo de discurso crítico que pudesse, pela sua cuidadosa desvinculação de quaisquer controvérsias, falar de um ponto de vista privilegiado, enquanto todos os outros discursos seriam, em alguma medida, comprometidos por considerações parciais ou sectárias.⁴⁸

O desafio consiste, portanto, em acessar um ponto de vista a partir do qual seja possível desenvolver essa compreensão: vale destacar, não a compreensão dada pela visão vertical profunda da ciência, mas aquela dada pela visão horizontal abrangente da poesia; não a compreensão dos românticos, mas a dos gregos.⁴⁹

Essa é a razão pela qual Arnold figura não apenas como o "crítico mais influente de sua época", o nome mais relevante da crítica vitoriana, mas como marco inaugural de um novo momento ("distintivamente moderno") da crítica literária inglesa. Porque, enredado nesse contexto histórico único, Arnold empreendeu um "enfático reajustamento da discussão crítico-literária em direção a questões como a função social da literatura e, consequentemente, a função social da própria crítica". De fato, a especificidade do argumento de Arnold reside justamente nesse alargamento das fronteiras da crítica literária. Para Arnold, não se tratava de limitar os estudos literários ao estudo da literatura, das formas literárias, das técnicas e da linguagem. Ainda que sob o risco de recair em argumentações assistemáticas e muitas vezes vagas — o que, de fato, se observa em diversos momentos do seu texto —, tratava-se para ele de formular um julgamento crítico da literatura informado por julgamentos sociais e políticos. Importava a Arnold redefinir o estatuto da própria tarefa crítica, inscrevendo nela deveres

⁻

⁴⁷ O que explica por que, para Arnold, a poesia é a forma de literatura que deve ser privilegiada. E, mais ainda, a poesia dos grandes poetas do passado. Pois é nas obras dos poetas antigos que se encontra aquilo que deve ser a poesia: uma representação que não apenas assume como matéria-prima de sua elaboração as ações humanas, mas que recorre às paixões e aos interesses humanos mais básicos e, portanto, mais permanentes.

⁴⁸ Baldick, *The Social Mission of English Criticism*, p. 25.

⁴⁹ Ibid., p. 27.

⁵⁰ Ibid., p. 18. Ou, como argumenta Eugene Goodheart, a defesa de Arnold de uma crítica desinteressada não significa a defesa de uma crítica separada da ação. Cf. Eugene Goodheart, "Arnold, Critic of Ideology". In: *The Failure of Criticism*, Cambridge, Massachusetts; London, England, Harvard University Press, 1978, p. 417. Também George Watson segue na mesma linha, reconhecendo em Arnold o nome mais importante da crítica literária vitoriana. George Watson, *The Literary Critics*: a Study of English Descriptive Criticism, London, Penguin Books, 1963, p. 144.

culturais e sociais mais amplos.⁵¹ É nessa intersecção entre a crítica e a experiência moderna que reside a especificidade não só de Arnold, mas de toda a linhagem da crítica inglesa que ele inaugura.⁵²

1.2

Também a obra crítica de T. S. Eliot (1888-1965) foi concebida como uma forma de intervir em um contexto que aparecia ao autor como sendo dominado por uma crise.⁵³

Eis o diagnóstico de Eliot: segundo ele, os últimos desenvolvimentos da sociedade se deram no sentido de um processo de complexificação acompanhado por uma crescente especialização das diversas atividades. Processo que culminou, por um lado, na disputa entre as áreas da vida por autonomia e dominação sobre as demais e, por outro, na diferenciação de classes e grupos na sociedade (produto da cristalização das funções dos indivíduos). Ainda que esse processo tenha o resultado positivo de engendrar "diversos níveis culturais", de classes ou grupos (o que constitui, para Eliot, elemento necessário a toda civilização), na medida em que esse processo de especialização das atividades e dos grupos prospera, a sociedade é conduzida para uma situação de "desintegração cultural", "a desintegração mais

⁵¹ Cf. Baldick, *The Social Mission of English Criticism*, p. 19. Como destaca Goodheart, se nisso reside uma das grandes (senão a mais importante) realizações de Arnold, é também isso o que explica o seu lugar marginal nas discussões literárias contemporâneas. "Arnold teve um destino complexo na discussão literária contemporânea. Sua influência direta no estudo da literatura tem sido mínima desde o advento da Nova Crítica. Apesar de toda a sua perspicácia e penetração, as observações de Arnold sobre a literatura eram muito casuais e remotas ao texto para nutrir uma crítica devotada a observações próximas e sistemáticas de obras individuais. Apesar de a Nova Crítica também ter concepções de sociedade e história, e apesar de eles estarem dispostos a usar, quando necessário, informações históricas para explicar textos, eles tenderam a separar o caráter estético da obra das suas implicações históricas e sociais". Eugene Goodheart, "Arnold at the Present Time". In: *Critical Inquiry*, Vol. 9, No. 3, (Mar., 1983), The University of Chicago Press, p. 451.

⁵² "Arnold, devemos lembrar, foi, tanto em seus poemas como em seus ensaios, um dos primeiros observadores e críticos da modernidade ('essa estranha doença da vida moderna'), e o seu poder como escritor depende, em larga medida, de sua capacidade em internalizar imaginativamente e de criticar a experiência da modernidade. Seus poemas e ensaios nos conduzem para a apresentação de um tipo de sofrimento que encontramos novamente em Eliot (embora com um efeito poético muito maior) e em outros poetas modernos. [...] O centro emocional da obra de Arnold permanece um legado ativo da experiência contemporânea". Goodheart, "Arnold, Critique of Ideology", p. 464.

⁵³ Assim, Eliot dirá em seu *Notas para uma definição de cultura* (1948) que é possível "afirmar com certa segurança que o nosso período é de declínio; que os padrões de cultura são mais baixos do que eram cinquenta anos atrás; e que as evidências desse declínio são visíveis em cada departamento da atividade humana". T. S. Eliot, *Notas para uma definição de cultura*, São Paulo, Perspectiva, 2008, p. 30.

radical que uma sociedade pode sofrer".⁵⁴ Desintegração que tem lugar quando os grupos sociais se desvinculam, dando origem assim a culturas distintas.⁵⁵

É óbvio – argumenta Eliot – que, entre as comunidades mais primitivas, as diversas atividades de cultura são inextricavelmente entrelaçadas. [...] À medida que a civilização se torna mais complexa, revela maior especialização ocupacional. [...] Todavia, embora os indivíduos de uma tribo ou de um grupo de ilhas ou aldeias, possam ter funções separadas – das quais as mais peculiares são as do rei e do feiticeiro – somente num estágio posterior é que a religião, a ciência, a política e a arte foram abstratamente concebidas isoladas uma da outra. E, assim como as funções dos indivíduos se tornam hereditárias, e a função hereditária se cristaliza em distinção de classe ou de casta, e a distinção de classe desemboca em conflito, também a religião, a política, a ciência e a arte atingem um ponto em que surge uma luta consciente entre elas por autonomia ou dominação. ⁵⁶

A partir dessa afirmação pode-se depreender o que Eliot considera como uma sociedade (e, portanto, uma cultura) não condenada à degradação: a cultura total na qual estão inscritas as culturas das classes particulares. A cultura entendida aqui como um modo de vida geral que envolve todos os homens. Com isso, delineia-se aos poucos a imagem da sociedade ideal para Eliot: uma sociedade graduada em níveis de cultura. Importando ressaltar que o que há nos níveis superiores não é mais cultura, mas cultura em um estado mais consciente e especializado. Para Eliot, "nem a sociedade sem classes, nem a sociedade sem barreiras sociais rígidas e impenetráveis é boa". Está subentendida aqui uma ideia central do argumento de Eliot: de que a cultura sempre é favorecida pelo atrito entre as suas partes, sejam elas regiões ou classes. Pois, se o que importa é a cultura geral, a "cultura comum", esta somente se realiza em suas "manifestações locais diversas". ⁵⁷ Como diz Eliot, "já descobrimos que a cultura de uma nação prospera com a prosperidade da cultura de seus vários constituintes, tanto geográficos quanto sociais". ⁵⁸ E, nessas condições, é possível que haja uma cultura total, comum, que submeta todos os indivíduos por causa da unidade inconsciente decorrente do pertencimento à mesma região ou classe.

-

⁵⁴ Ibid., p. 39.

⁵⁵ Portanto, para Eliot, assim como para Arnold, deve-se responder a uma cultura atravessada por conflitos por meio da formação de consensos.

⁵⁶ Eliot, *Notas para uma definição de cultura*, p. 37. O emprego do conceito de "civilização" merece ser justificado. Como assinala Eliot na introdução ao texto, os conceitos de "civilização" e "cultura" são mobilizados como sinônimos, empregando-se uma dessas palavras "num contexto onde a outra se teria saído igualmente bem". Contudo, é digno de nota que em todos os momentos em que se faz referência a um processo histórico (como na passagem citada) Eliot lance mão do termo "civilização".

⁵⁷ Ibid., p. 82.

⁵⁸ Ibid., p. 103.

Para Eliot, essa é uma das condições mais importantes para o florescimento da cultura: a manutenção do contato entre os homens, condição que se apresenta de forma mais evidente nas sociedades formadas por vários níveis de cultura, de poder e autoridade, ou nas "sociedades descentralizadas", as quais são capazes de manter as culturas locais; e que se enfraquece (antecipando a desintegração da sociedade) nas sociedades em que o contato entre os homens é substituído pela "massa de texto impresso". Ora, o que Eliot identifica no presente é justamente esse último caso: uma sociedade moderna na qual não há mais homens, mas massas, não mais indivíduos, mas "vastas forças impessoais". Por isso que o seu diagnóstico do presente é, antes de tudo, um diagnóstico da crise da cultura na "moderna sociedade industrial": da decadência do papel da família, do fim das "grandes tradições culturais da Europa" engendrado pelo industrialismo e pela democracia: a crise da sociedade desintegrada da época moderna.⁵⁹ Ao contrário, o índice de uma civilização superior é a existência de um modo de vida geral capaz de abranger "diferentes níveis de consciência e desenvolvimento".60

Assim, é possível identificar duas importantes semelhanças entre Eliot e Arnold: em primeiro lugar, há uma evidente afinidade no diagnóstico, notadamente na crítica da "civilização industrial da classe média", cujos principais elementos perturbadores seriam o secularismo, o industrialismo e a democracia. ⁶¹ Por fim, quanto à resposta necessária para fazer frente à essa situação: pois também para Eliot se trata de estabelecer conformidades e consensos que se sobreponham aos conflitos de classe. 62

1.3

⁵⁹ Segundo Dale Scott, revela-se nesse ponto o diálogo de Eliot com Karl Mannheim: isto é, na ideia de que a "crise cultural na sociedade liberal-democrática" pode ser refreada pelo restabelecimento das classes hereditárias por meio da ação de elites corretamente selecionadas. Cf. Peter Dale Scott, "The Social Critic and His Discontents". In: David Moody (ed.), The Cambridge Companion to T. S. Eliot, Cambridge, Cambridge University Press, 2006 p. 63.

⁶⁰ Cf. Roger Kojecky, T. S. Eliot's Social Criticism, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1972, p. 207.

⁶¹ Como diz Eliot, "a tendência do industrialismo ilimitado é de criar corpos de homens e mulheres – de todas as classes – desligados da tradição, alienados da religião e suscetíveis às sugestões de massa: em outras palavras, uma turba. E uma turba não deixará de ser uma turba se for bem alimentada, bem vestida, bem acomodada e bem disciplinada". T. S. Eliot, The Idea of a Christian Society, London, Faber and Faber, 1939, p. 21.

⁶² O que se vê mais claramente no ideal de Eliot de uma "sociedade cristã". Pois a sociedade cristã é por ele concebida como uma "comunidade social-religiosa, uma sociedade com uma filosofia política fundada sobre a fé cristã", fé nacional que deve ter um "reconhecimento oficial da parte do Estado, assim como um status definido na comunidade e uma base de convicção no coração dos indivíduos. Eliot, The Idea of a Christian Society, p. 51. Como assinala Richard Rees, o projeto de Eliot de uma sociedade cristã está assentado em um "autoritarismo dogmático", de imposição de um quadro de referência cristão para o Estado. Richard Rees, "T. S. Eliot on Culture and Progress". In: Journal of Contemporary History, Vol. 2, No., 2, Literature and Society (Apr., 1967), p. 105.

Pensar a missão social da crítica literária em um contexto de crise cultural – tônica das intervenções de Arnold e Eliot – foi algo que também permeou os esforços pela consolidação da crítica literária como disciplina universitária. Afinal, não se tratava simplesmente de estabelecer os estudos de inglês como disciplina autônoma (como mais uma disciplina), mas, isso sim, como *a* "disciplina central da educação humana moderna". ⁶³ Como núcleo de uma educação liberal e humanística que se constituísse em elemento de unidade nacional, foco de resistência aos efeitos perversos da indústria e que assumisse como meta última a promoção de uma reconciliação social entre as classes. ⁶⁴ Não por acaso que a corrente dominante durante essa fase "profissional" da crítica literária inglesa (o grupo da revista *Scrutiny*) colocasse uma ênfase especial nos contextos social e intelectual, cuja compreensão era tida, inclusive, como etapa incontornável para a apreensão do sentido da própria literatura – concebendo o estudo da literatura inglesa como transmissão de ideais morais e culturais. Isso se revela claramente na obra daquele que foi o maior responsável pela consolidação da crítica literária como disciplina universitária e, por conseguinte, o maior nome dessa fase: F. R. Leavis (1895-1978). ⁶⁵

Para Leavis, a resposta à crise do presente – nos seus termos, a crise da cultura homogênea precipitada pelo advento da maquinaria – somente poderia se dar no campo da cultura, mais especificamente, pelo estabelecimento de uma disciplina que se constituísse em "centro de consenso real" e que, enquanto tal, fornecesse as bases de uma nova sensibilidade contemporânea. Em outras palavras, para Leavis – como ele gostava de enfatizar, em contraponto aos projetos de inspiração marxista – o espaço da mudança social decisiva residiria não na luta de classes, mas na educação.

Um modo contingente pelo qual o espírito humano pode refutar a teoria marxista e a negativa burguesa permanece aberto na educação. [...] Se estamos ou não "jogando o jogo capitalista" deve ficar logo aparente, pois um esforço sério na educação envolve a nutrição de uma atitude crítica em relação à civilização tal como ela é.⁶⁷

⁻

⁶³ Rees, "T. S. Eliot on Culture and Progress", op. cit., p. 154.

⁶⁴ Baldick, The Social Mission of English Criticism, p. 80.

⁶⁵ Nesse ponto me oponho à leitura de Eagleton, para quem haveria um descompasso entre a profissionalização da crítica e a atribuição a ela de uma função social mais abrangente. Conforme Eagleton: "[a] crítica alcançou a segurança cometendo um suicídio político; seu momento de institucionalização acadêmica é também o momento de seu efetivo desaparecimento enquanto força socialmente ativa". Eagleton, *A função da crítica*, p. 58.

⁶⁶ Cf. F. R. Leavis. "Restatements for Critics". In: *For Continuity* [1933], Freeport, New York, Books for Libraries Press, 1968, p. 182.

⁶⁷ Ibid., p.188.

Para tanto, a crítica literária deve se consolidar não apenas como disciplina universitária autônoma, mas também como o centro dos estudos humanistas, como o centro que permitirá recolocar em relação as ciências e os estudos específicos. Cabe a ela, no espaço da universidade, fazer frente ao avanço da especialização e da produção de especialistas, recolocando no centro do projeto de universidade a ideia de uma cultura liberal. Trata-se, em suma, de constituir um centro em relação ao qual todos os especialistas estejam ligados de alguma forma; trata-se de fazer com que a universidade realize a "ideia de Universidade". "Como produzir o 'homem educado' – o homem de cultura humana que está equipado para ser inteligente e responsável acerca dos problemas da civilização contemporânea". 69

Atentar para as características desse projeto permite ressaltar um traço central não apenas do argumento de Leavis, mas de toda a tradição intelectual que, de certa maneira, se encerra com ele. Ao contrário do que argumenta Terry Eagleton, Leavis não abre mão do estatuto social da crítica. Como assinala Chris Baldick, também o projeto de Leavis assumia como finalidade o estabelecimento da crítica como uma força social. Pois, para Leavis, a crítica somente assume uma função enquanto crítica interessada na civilização contemporânea, no que ele se diferencia, argumenta George Watson, da perspectiva de Richards e da Nova Crítica, afinal, não se tratava para ele apenas de propor um novo método analítico. Donde a afirmação de Watson de que Leavis está mais próximo de Eliot do que de Richards. Daí, ademais, a importância de se pensar em instituições sociais nas quais essa crítica pudesse se apoiar, notadamente, em uma universidade na qual ela pudesse se abrigar. A saída da crise (ou ao menos a resistência ao estado de coisas existente) residia, para Leavis, nas lutas a serem travadas na universidade.

Há aqui, contudo, um ingrediente que não estava presente em Arnold e em Eliot e que se tornaria, a partir de então, aspecto central da crítica inglesa: o embate com o marxismo. Rejeitando a centralidade por ele atribuída às classes e afirmando que o marxismo, assim como as teorias burguesas, não ataca aquilo que é central na "civilização capitalista" – isto é, a homogeneidade/consenso cultural –, Leavis argumenta que apenas a crítica é capaz de oferecer uma resposta a esse consenso, constituindo-se como fonte de um consenso de tipo diferente. Para tanto, dirá Leavis, é necessário que a crítica reviva a "tradição decaída"; que ela assuma como referencial não um futuro abstrato (como faria o marxismo), mas a

-

⁶⁸ F. R. Leavis, "Mass Civilization and Minority Culture" In: *For Continuity* [1933], Freeport, New York, Books for Libraries Press, 1968, p. 25.

⁶⁹ Ibid., p. 29. Cf. também F. R. Leavis, *Education and the University*: A Sketch for an 'English School, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, p. 43.

experiência concreta do passado pré-mecânico. Em outras palavras: para recuperar a cultura nacional do passado é necessário recorrer às tradições literárias do passado.

1.4

A história do marxismo inglês revela duas especificidades bastante relevantes. Primeiro, trata-se aqui de um marxismo nacional que se fixou muito tardiamente, especialmente se comparado a seus congêneres europeus. Apesar de o marxismo sempre ter estado presente na cultura inglesa (seja no movimento operário, seja nos debates teóricos, sobretudo aqueles da economia política), parece seguro afirmar que somente se constituiu aí um marxismo efetivamente nacional com a geração dos anos 1930, apoiada na difusão de novas revistas e de novos círculos de discussão. Segundo, a geração dos marxistas ingleses dos anos 1930 se inseriu em um quadro cultural no qual o marxismo ocupava uma posição bastante marginal. Mais precisamente, em um cenário cultural nucleado pela crítica literária e, não apenas isso, por uma crítica literária de temperamento claramente conservador.

Nenhuma herança local comparável estava disponível aos intelectuais marxistas da Grã-Bretanha nos anos 1930. Destituídos de uma tradição 'nacional', eles também eram incapazes de fazer contato significativo com as suas contrapartes de fora. [...]. Precisamente porque eles careciam de uma "memória" revolucionária no passado nacional, os socialistas britânicos eram incapazes de encontrar apoios no presente internacional. Duplamente destituída de uma comunidade socialista, a esquerda nascente falhou em se emancipar da tutela da tradição intelectual inglesa. [...]. A nova geração de críticos sociais foi formada à imagem de seus predecessores: ela era, acima de tudo, uma esquerda *literária*. Suas preocupações intelectuais eram préselecionadas pela própria cultura contra a qual ela se confrontava. Assim, enquanto essa década não produziu nenhuma análise política ou sociológica importante da crise britânica, o balanço final de 'poesia revolucionária' e de crítica literária era verdadeiramente prodigioso.⁷²

Portanto, um marxismo que não apenas tinha na crítica literária seu principal antagonista, mas que se mantinha preso ao quadro de referência delimitado pela cultura que

_

⁷⁰ Sobre isso, cf. Perry Anderson, "Origins of the Present Crisis", op. cit.; e Tom Nairn, "The English Working Class", *New Left Review*, I.24, March-April 1964, pp. 43-57.

⁷¹ Por exemplo, com a criação das revistas *New Writing* e *Left Review* (1934), ou quando um clube como o *Left Book* atingiu a casa dos 40 mil associados. Foi nesse contexto dos anos 1930 que "pela primeira e última vez em sua história, grande número de intelectuais britânicos viram-se compelidos a dedicar séria atenção ao marxismo". Francis Mulhern, *The Moment of Scrutiny*, London, Verso, 1981, p. 39.

⁷² Francis Mulhern, "The Marxist Aesthetics of Christopher Caudwell". In: *New Left Review*, I.85, May-June 1974, p. 39.

pretendia criticar. Mais do que isso, nessa época o marxismo inglês e a crítica literária compartilhavam a suposição de que a crítica da cultura teria uma missão social e de que essa era uma missão ainda mais premente em uma época crivada pela crise. Em uma época marcada pelo "proletariado faminto e insaciável", pela "luta maniqueísta entre comunismo e fascismo", uma época que tinha no seu horizonte a "desintegração social e a revolução na escala mais ampla", a crítica assumia, dos dois lados, um novo estatuto.⁷³

A crise dos anos 1930 tornou irrelevantes as noções tradicionais de literatura e crítica. Não tanto que elas estivessem "erradas" ou até mesmo decadentes, mas sim que elas não tinham relação com as questões prementes da época. A noção de que a cultura estava "acima da luta" era obviamente falsa para a esquerda, assim como o era para o movimento da *Scrutiny* [...]. Em uma sociedade tão fundamentalmente dividida, até mesmo recusar-se a assumir uma posição política era, ela mesma, uma posição – a literatura era política. Esse reconhecimento da natureza política da literatura era o ponto de partida da teoria literária.⁷⁴

E, poderíamos dizer, também esse era o ponto de partida do marxismo inglês da época, qual seja: "a sua insistência em que a literatura somente poderia ser compreendida e analisada em relação às condições sociais nas quais ela foi produzida". ⁷⁵

Não foi a erudição distante que produziu as excelências da teoria literária de esquerda, mas a demanda por algo prático, por uma literatura que fosse ativa em um mundo de conflito, e uma teoria que pudesse ligar arte e luta. A crise produziu o pensamento revolucionário na teoria literária — a rejeição da visão da literatura como uma decoração passiva por uma visão dela como algo ativo.⁷⁶

De fato, esse é um argumento presente nas principais obras daqueles que foram os nomes mais destacados dessa geração de marxistas – Christopher Caudwell, Alick West e Ralph Fox.⁷⁷ Havia um esforço comum da parte dos três de colocar o marxismo como um

⁷³ Para Andrew Milner, essa afinidade seria bastante significativa, residindo, sobretudo, na conjugação de um diagnóstico da sociedade capitalista contemporânea como uma sociedade em crise com uma concepção quase romântica da função do escritor. Cf. Andrew Milner, *Cultural Materialism*, Carlton, Victoria, Melbourne University Press, 1993, p. 32.

⁷⁴ David Margolies, "Left Review and Left Literary Theory". In: Clark, Jon; Heinemann, Margot; Margolies, David; Snee, Carole, *Culture and Crisis in Britain in the 30s*, London, Wallace and Wishart, 1979, p. 67.

⁷⁵ Mulhern, "The Marxist Aesthetics of Christopher Caudwell", p. 39.

⁷⁶ Margolies, "Left Review and Left Literary Theory", op. cit., p. 80.

⁷⁷ Apesar de essa geração contar com muitos representantes – entre os quais destacaria Ralph Fox, Christopher Caudwell, Alick West, C. Day Lewis, W. H. Auden, Stephen Spender e Edward Upward – há um dado relevante que permite restringir a relação daqueles que foram os mais importantes. Dado que esse grupo, e nisso reside uma semelhança notável com a crítica literária da época, gravitava em torno de uma publicação, a *Left Review* (1934-38), grande parte da sua produção é dominada por textos jornalísticos que, embora revelem qualidades

esquema interpretativo apropriado – e, mais do que isso, imprescindível – para se pensar a arte e a estética. Afinal, tratava-se de fazer frente a uma vertente que concentrava aí as suas principais intervenções. Para tanto, impunha-se responder à altura às críticas dessa vertente segundo as quais o marxismo deveria ser recusado por colocar em segundo plano as questões culturais e estéticas.

Assim, é bastante significativo que Caudwell defina o materialismo histórico ao qual ele se reivindicava filiar em contraponto a um "materialismo mecânico", segundo o qual assim como a matéria somente pode ser explicada em seus próprios termos – devendo, portanto, ser desvinculada de tudo aquilo que tivesse um componente subjetivo ou mental – também a literatura somente poderia ser explicada segundo seus próprios termos, ou seja, independentemente de suas fontes.⁷⁸ Para Caudwell, o projeto de uma crítica marxista da arte passava necessariamente pela rejeição tanto da perspectiva do materialismo mecânico como do idealismo, respectivamente, ao se ver a obra de arte como um objeto isolado, focando os dispositivos e as técnicas tidos como próprios à arte (formalismo); ou tomando-se a obra de arte como algo subjetivo, como uma sensação [feeling] presente na mente do apreciador de arte ou do artista. ⁷⁹ Perspectivas inadequadas, argumentava Caudwell, porque nos dois casos a arte é vista descolada do social, porque nos dois casos a análise mantém-se apegada apenas a categorias estéticas. Ao contrário, é necessário voltar a Marx, dado que foi ele quem superou essa dicotomia entre materialismo mecânico e idealismo, concebendo "a relação sujeitoobjeto como uma relação ativa". 80 É nesse quadro e segundo esses termos que Caudwell delimita o seu projeto de uma crítica marxista da arte. Para ele, tratava-se de colocar a ênfase na relação entre arte e sociedade, reconhecendo-se na arte um componente central da luta política.⁸¹ O que importa, em suma, é a natureza social da arte, cujo índice reside na linguagem: posto que a poesia ganha forma com a linguagem, e dado que a linguagem é um produto social, conclui-se que o estudo da poesia nunca pode ser separado do estudo da sociedade.82

> Rejeitamos de início – dirá Caudwell – qualquer limitação a categorias puramente estéticas. Se qualquer um deseja permanecer inteiramente no

específicas, eram pouco desenvolvidos. A exceção reside, justamente, nos textos dos três nomes aqui destacados - Caudwell, West e Fox. Cf. Milner, Cultural Materialism, p. 23.

⁷⁸ Cf. Christopher Caudwell, *Illusion and Reality* [1937], London, Lawrence & Wishart, 1947, p. 7.

⁷⁹ Ibid., pp. 9-10.

⁸⁰ Ibid., p. 8.

⁸¹ Cf. Margolies, "Left Review and Left Literary Theory", op. cit., p. 69.

⁸² Caudwell, Illusion and Reality, p. 7.

campo da estética, então ele deveria permanecer sendo ou um criador ou um apreciador de obras de arte. Apenas nesse campo limitado a estética é 'pura'.

Mas, assim que alguém passa da apreciação ou da criação de obras de arte para a crítica de arte, aí torna-se claro que se passa para fora da arte, que se passa a vê-la de 'fora'. Mas o que é o fora da arte? A arte é o produto da sociedade, assim como a pérola é o produto da ostra, e estar fora da arte é estar dentro da sociedade. A crítica de arte difere da pura apreciação na medida em que ela contém um componente sociológico. 83

Da mesma forma, interessa a West mostrar como o que o marxismo faz não é ignorar a estética, mas pensar a experiência estética da mesma forma como se deve pensar todas as experiências: "[o] marxismo não negligencia a estética. Ele transforma a estética. A atividade estética, como qualquer outra, muda com a sociedade. A acusação de que o marxismo ignora a estética ignora esse fato, e continua a pensar e a sentir nos termos estéticos passados".84 Portanto, a ênfase aqui é bastante semelhante à de Caudwell. Mais do que apropriado, o marxismo é decisivo para a compreensão da estética porque ele é capaz de atribuir um sentido material, social, às categorias estéticas. Interessante como West cita o célebre prefácio de Marx à "Contribuição à crítica da economia política" de 1859. E, admiravelmente, não desdobra da conhecida passagem alguma reformulação (pois não deixaria de ser mais uma) da esquematização base-superestrutura, concentrando-se, ao contrário, na ênfase que Marx coloca na totalidade das relações sociais e em como ele pensa essa totalidade como o que determinaria a consciência dos homens. Assim, ao contrário dos críticos românticos, por exemplo, cuja ênfase recaia em relações sociais específicas, depuradas em instâncias gerais e abstratas ("Deus", "corpo político", "gênio"), uma crítica marxista deveria enfatizar, antes de tudo, a totalidade das relações sociais.⁸⁵

O mesmo está presente em Fox. Para Fox, o fato de o marxismo propor que "o ser determina a consciência" não significa dizer que a obra de arte seja mero reflexo das necessidades e dos processos econômicos. Segundo Fox, isso não pertence ao marxismo de Marx, mas às vertentes materialistas de verniz positivista do século XIX.

⁸³ Caudwell, *Illusion and Reality*, p. 11. Tendo em vista essa passagem, talvez valha a pena fazer dois destaques. Primeiro, como Caudwell estabelece aqui uma posição bastante distinta daquela de Arnold e Eliot, para os quais haveria uma relação necessária entre a crítica e o trabalho criativo. Segundo, uma ressalva: que o que Caudwell designa aqui como "componente sociológico" diz respeito muito mais ao materialismo histórico (tido por ele como a sociologia por excelência) do que propriamente à sociologia.

⁸⁴ Alick West, *Crisis and Criticism and selected Literary Essays*, London, Lawrence and Wishart, 1975, p. 20. ⁸⁵ Ibid., p. 72.

Assim, Marx certamente acreditava que o modo de vida material determina, no final, o intelectual. Mas ele, em nenhum momento, considerou que a conexão entre os dois fosse direta, facilmente observável e desenvolvendo-se mecanicamente. Ele teria rido com deboche da ideia de que porque o capitalismo substitui o feudalismo, consequentemente a arte 'capitalista' substituiria imediatamente a arte 'feudal', e de que todos os grandes artistas devem em consequência refletir diretamente as necessidades da nova classe capitalista.⁸⁶

Como assinala Fox, há uma relação de determinação entre a base material e a superestrutura social e espiritual, mas – ressalva ele – essa sempre é uma relação mediada. As mudanças somente têm lugar na medida em que os homens se tornam conscientes delas e na medida em que passam a disputá-las.

Contudo, não é apenas esse esforço de reabilitação do marxismo o que une esses marxistas. Pretendo mostrar como também há um elemento comum ao seu diagnóstico social. E, da mesma forma como o primeiro ponto decorre, em larga medida, do fato de esse ser um marxismo inscrito em um ambiente cultural nucleado pela crítica literária inglesa, parece-me que essa mesma circunstância tenha sido decisiva para a circunscrição daquele que foi o cerne desse diagnóstico social comum: o diagnóstico da crise.

1.5

É possível afirmar com alguma segurança que as reflexões desses três representantes do marxismo inglês dos anos 1930 têm o seu centro na temática da crise. Nos três casos, o presente caracteriza-se pela crise, seja ela a crise da cultura burguesa (Caudwell), o declínio da atividade crítica (West) ou a crise da arte do romance (Fox). Contudo, como essas breves referências permitem antever, embora haja um quadro comum, são consideravelmente distintas as molduras adotadas por cada um deles.

Assim, é bastante relevante que Caudwell coloque no centro de seu foco a crise da cultura burguesa. Isso aponta para a sua principal especificidade dentro dessa geração de marxistas. O "mais amplamente conhecido teórico literário de esquerda dos anos 1930",⁸⁷ Caudwell é também aquele que mais se aproximou de "uma teoria unificada da literatura", de

0

⁸⁶ Ralph Fox, *The Novel and the People* [1937], London, Cobbett Press, 1948, p. 29.

⁸⁷ Cf. Margolies, "Left Review and Left Literary Theory", op. cit., p. 77. Como diz Mulhern, em referência a Caudwell: "qualquer que seja sua disposição ideológica, as apreciações subsequentes concordam na sua preeminência em relação aos críticos literários marxistas ingleses de sua geração". Cf. Mulhern, "The Marxist Aesthetics of Christopher Caudwell", p. 38.

"uma teoria única que cobre toda a produção cultural"; 88 "os insights de Caudwell não eram apenas abundantes; eles estavam conectados por preocupações unitárias". 89 Segundo me parece, esse é um traço da contribuição de Caudwell que se revela também em seu tratamento da temática da crise. Não por acaso, uma crise que aparece, em Caudwell, como crise da cultura burguesa em todas as suas dimensões.

Não é preciso ser marxista – afirma ele – para se declarar que a cultura burguesa está seriamente doente. Na arte, ciência, religião, economia e ética, divergências e mil confissões de desorientação e pessimismo poderiam ser esboçadas a partir dos escritos de líderes reconhecidos da cultura contemporânea, de Einstein a Freud. 90

Desorientação e pessimismo do burguês quando este se depara com o fato de que o "aumento sem precedentes dos poderes produtivos deu origem não à paz, abundância e felicidade, mas à guerra, fome e miséria"; de que as ações humanas conduzem não a concepções de mundo comuns, mas a visões do mundo cada vez mais parciais e contraditórias. Do burguês desiludido, que se deu conta de que o mundo por ele construído vai justamente contra o ideal de liberdade por ele celebrado e que sempre foi o seu propósito último. Nesse sentido, trata-se aqui, precisamente, de uma desilusão: já que se trata aqui do fracasso de um ideal burguês que era, no fundo – sustenta Caudwell –, uma ilusão. A ilusão tão característica da cultura burguesa segundo a qual

A relação básica da sociedade é a de ser livre de qualquer relação – o livre comerciante, o trabalhador livre e o capital livre. Com cada homem perseguindo livremente os seus próprios desejos, afirmava-se, os melhores interesses da sociedade, como um todo, seriam satisfeitos.⁹²

Assim, o destino do mundo e da cultura burgueses é trágico em um sentido duplo: como tragédia de um mundo que tende ao declínio e como tragédia do homem burguês que construiu o caminho em direção a esse fim. Segundo Caudwell, é nesses termos que deve ser compreendida a história do capitalismo: como a história da ilusão burguesa – isto é, de que a

-

Margolies, "Left Review and Left Literary Theory", op. cit., p. 78. Como diz E. P. Thompson: "Não é dificil ver Caudwell como um fenômeno – como uma extraordinária estrela cadente cruzando a noite empírica da Inglaterra – como um sinal premonitório de um marxismo mais sofisticado cuja verdadeira anunciação foi postergada até os anos 1960". E. P. Thompson, "Christopher Caudwell". In: *Socialist Register*, v.14, 1977, p. 229

⁸⁹ Thompson, "Christopher Caudwell", p. 234.

⁹⁰ Christopher Caudwell, *Studies in a Dying Culture* [1938], New York, Dodd Mead & Company, 1938, p. xix.

⁹¹ Ibid., pp. xx-xxi.

⁹² Ibid., p. xxiii.

liberdade humana é a liberdade do individual em relação ao social – e, mais do que isso, como a história do fracasso da ilusão burguesa. E como, para Caudwell, a história da arte burguesa sempre segue em paralelo a história do capitalismo, é como expressão dessa ilusão que deve ser compreendida a arte burguesa.

De fato, é sempre em termos de reflexo/espelhamento que Caudwell pensa a relação arte-sociedade. Assim, na medida em que a história do capitalismo consiste na história do fortalecimento da burguesia (inicialmente com a acumulação originária de capital e, ao final, com a Revolução Industrial e seus desdobramentos), tem-se também um reforço crescente da ilusão burguesa, primeiro com a poesia elisabetana, depois com a poesia romântica e, por fim, com a poesia do final do século XIX.

E o que se tem ao final dessa história é o fracasso da ilusão burguesa, porque o desenvolvimento das relações burguesas não levou à libertação dos homens, mas, pelo contrário, à sua sujeição cada vez maior. Eis o argumento de Caudwell: como os homens veem as relações não em sua dimensão social, mas como relações com mercadorias, cria-se a ilusão de que os homens são capazes de controlar as relações sociais, assim como o fazem com as mercadorias. "Todas essas relações sociais aparecem como tendo se transformado em relações com coisas e, porque o homem é superior às coisas, ele agora é livre, é dominante". 93 Contudo, argumenta Caudwell, o que se tem nesse estado de coisas é justamente o contrário: a conversão das relações sociais em relações entre mercadorias significa, isso sim, a sujeição dos próprios homens a essas relações reificadas. "Assim como o desenvolvimento do capitalismo tende mais e mais a soterrar toda a produção industrial na produção de massa, a expropriar artesãos aos milhares, e a proletarizar o artesão ao nível de um trabalhador ou de um fiscal de máquinas, assim ele tem o mesmo efeito no campo da arte". 94

Para Caudwell, a expressão dessa crise na arte reside no princípio da "arte pela arte" – cuja forma mais bem-acabada ganharia corpo na poesia do final do século XIX, de Arnold, Swinburne, Tennyson e Browning. 95 Princípio que tem seu lastro social na posição do poeta burguês como produtor para o mercado: como qualquer outro produtor, também o poeta perde o controle sobre os seus produtos e passa a ter o mercado como sua única referência. 96 Posto que também a poesia se converteu em um produto para o mercado, ela passa (como qualquer

⁹³ Caudwell, Studies in a Dying Culture, p. xxiii. 94 Caudwell, *Illusion and Reality*, pp. 107-8.

^{95 &}quot;A crueldade inconsciente da 'Natureza' de Tennyson de fato apenas reflete a crueldade de uma sociedade na qual o capitalista está continuamente empurrando o seu companheiro-capitalista para o abismo proletário". Ibid., p. 100. 96 Ibid., p. 102.

outro produto) a valer por si só. O que se tem, ao final e ao cabo, é o isolamento da arte e da poesia no "mundo pessoal da fantasia privada"; o individualismo.⁹⁷ Assim, se no início desse processo (segundo Caudwell, nos inícios da Revolução Industrial), ainda era possível aos poetas reagir a isso (notadamente, isolando-se),⁹⁸ agora, esse processo torna qualquer saída objetivamente inviável.

Nas análises de West e Fox tem-se um fechamento do foco de análise do fenômeno da crise. 99 Respectivamente, concentrando-se o foco na atividade crítica e no romance. Mas é interessante notar como, apesar de o enfoque estar mais concentrado, o quadro de referência mais amplo continua sendo o mesmo do de Caudwell.

Assim, para West a história da crítica desde o romantismo é a história de um declínio: declínio de uma crítica moderna que, em seu apego à tradição burguesa, acabou ignorando aquelas que foram as duas grandes realizações da crítica romântica: a "ideia romântica da conexão entre atividade social e literária" e o "ódio contra o capitalismo". ¹⁰⁰ Em seu herdeiro – a crítica moderna – o que resta, ao final, é simplesmente o "espírito idealista e religioso do romantismo". ¹⁰¹ E isso decorre, segundo West, do fato de os críticos modernos não estarem dispostos a assumir os tipos de pensamento e ação exigidos por esses aspectos mais radicais do romantismo.

O abandono do individualismo – assevera West – significa uma mudança de pensamento e sentimento, mas a crítica não está disposta a fazer essa mudança radical e lutar contra a ordem social na qual o individualismo se desenvolveu. A crítica romântica, em seus aspectos sociais, demanda uma mudança desse tipo e torna consciente o compromisso com ela. Em nome do conforto, o trabalho crítico moderno suprime esses aspectos, e, em vez disso, continua a tradição religiosa e idealista, a qual não coloca questões profundas como essas. 102

⁹⁷ Ibid., pp. 108-9.

⁹⁸ Caudwell, *Illusion and Reality*, p. 88. Isolamento que, quando levado às últimas consequências, redunda em posições, de fato, reacionárias. "Eles são sempre figuras individualistas, românticas, com uma forte marca do exibicionista [*poseur*]. Eles desejam a destruição de sua própria classe, mas não a ascensão dos outros, e essa ascensão, quando se torna evidente que a sua inimizade meramente destrutiva à classe em decadência se converte em uma lealdade construtiva para com a nova, isto pode, de fato se não ao menos teoricamente, lança-los mais uma vez nos braços do inimigo. Eles se tornam contrarrevolucionários". Ibid., p. 91.

⁹⁹ Algo que é especialmente evidente quando se compara Caudwell e West. Assim, ao contrário de Caudwell, o atrativo da obra de Alick West não reside no esforço de construção de uma teoria unificada, mas na riqueza e no detalhamento de suas análises. West é aquele que "apoia suas conclusões em uma discussão concreta e detalhada da literatura, não obstante, usando, em alguns momentos, obras um tanto quanto intratáveis para uma abordagem marxista, como a poesia de Eliot ou o *Ulysses* de Joyce". Cf. Margolies, "Left Review and Left Literary Theory", op. cit., p. 76.

¹⁰⁰ West, Crisis and Criticism, p. 68.

¹⁰¹ Ibid., p. 20.

¹⁰² Ibid., p. 32.

Um caso especialmente representativo de como se deu essa degeneração da crítica legada pelo romantismo na etapa moderna é dada pela leitura que T. S. Eliot faz da crítica de William Wordsworth. 103 Segundo West, a crítica de Wordsworth possui um conteúdo social bastante específico. Para Wordsworth, o avanço da manufatura implicaria na eliminação dos sentimentos humanos entre as classes pobres (porque sujeitas a condições de vida cada vez mais degradantes) e entre as classes altas (posto que incapazes de reconhecer a humanidade dos mais pobres subjacente à sua degradação). Nessas condições, esses sentimentos fundamentais (isto é, aqueles sentimentos que mantêm a sociedade unida) conservar-se-iam fortes apenas nas classes médias e baixas (as camadas intermediárias). Por isso, dirá Wordsworth, a poesia somente será capaz de desempenhar a sua função nessas condições qual seja, a de defender a natureza humana, expressando e fortalecendo os sentimentos que mantêm a sociedade humana unida – se usar a linguagem das classes nas quais esses sentimentos ainda se mantêm vivos. Ora, para West é justamente isso o que a leitura de Eliot desconsidera. Mais do que isso, o procedimento de Eliot (tal como apresentado por West) ilustraria a típica desonestidade da crítica moderna.

> De fato, o princípio geral de Wordsworth era de que a poesia expressa os sentimentos sociais e deve, portanto, usar a linguagem daquelas classes nas quais o sentimento social é forte. Eliot não deseja enfrentar Wordsworth nesse terreno, porque aqui ele não se sente seguro. Ele, portanto, fixa-se no princípio particular de estilo [diction] no qual Wordsworth fez uma aplicação particular de sua ideia geral. [...]. Eliot deseja colocar esse princípio geral em descrédito, porque ele não deseja se deparar com as demandas que isso tem para um escritor no presente. Embora parecendo estar criticando a fraqueza da formulação particular, ele está discretamente ocultando a verdade geral de que a literatura é social; e ele até mesmo trata de representar Wordsworth como assentindo a isso. 104

Um importante indício dessa leitura desviante, segundo West, estaria nas posições distintas assumidas por Wordsworth e Eliot em relação ao capitalismo. Pois se o primeiro reconhecia no avanço da manufatura uma ameaça à própria sociedade humana, para Eliot "o nascimento do capitalismo é apenas uma forma suave de desordem". 105 Embora a ênfase em uma "mente homogênea anterior ao capitalismo" possa ser aproximada a um ódio do

¹⁰³ Eliot que era, para West, um dos nomes mais representativos dos grandes traços da crítica moderna, sendo o seu The Waste Land a "base intelectual e emocional mais geral" desse tipo de crítica. West, Crisis and Criticism, p. 32. 104 Ibid., p. 42.

¹⁰⁵ Ibid., p. 45.

capitalismo, ela revela, no fundo, o medo da revolução. "As ideias de Eliot sobre tradição e extinção da personalidade são um chamado para a literatura ajudar na sua defesa". 106

É em termos bastante semelhantes a esses que Fox caracteriza a história do romance. Mais precisamente, seu objetivo naquele que é o seu principal texto — *The Novel and the People* — consiste em "compreender a crise de ideias que destruiu a fundação na qual o romance parecia outrora repousar tão seguramente". Crise que implica no rebaixamento da qualidade dos romances produzidos (segundo Fox, romances ilegíveis, porque não lidam com a realidade), mas que decorre não do aumento do público leitor (o que, graças à corrente dominante na crítica literária, se tornou a explicação mais convencional), mas da forma como os gostos desse público estão sendo satisfeitos pelos editores. "O leitor não mais obtém aquilo que ele deseja, mas tem de desejar aquilo que ele obtém do colosso editorial". Na medida em que também a publicação se converteu em "parte integral dos grandes negócios [*big business*]", o critério decisivo para decidir o que será ou não publicado deixa de ser a qualidade da obra e passa a ser a quantidade a ser vendida.

Contudo, somente é possível entender essa crise do romance (que é, no fundo, a crise das perspectivas dos romancistas, que perdem a referência do público leitor, tendo de se pautar elas exigências impessoais do mercado) quando se atenta para a relação entre o romance e a sociedade em crise. Em poucas palavras, Fox dirá que o romance é "a forma de arte épica de nossa sociedade moderna, burguesa; ela alcançou a sua estatura completa na juventude dessa sociedade e ela parece ser afetada pela decadência da sociedade burguesa em nossa própria época". Portanto, assim como para Caudwell e West, a crise tratada por Fox somente pode ser compreendida como parte de uma crise mais geral. Como expuseram Marx e Engels no *Manifesto comunista* de 1848 – aduz Fox –, ao destruir as relações sociais precedentes, o capitalismo ensejou um processo geral de nivelamento. "[O capitalismo] converteu o físico, o advogado, o padre, o poeta, o homem de ciência em seus trabalhadores assalariados". Isto posto, Fox argumenta que o mesmo processo de nivelamento incidiria sobre as relações culturais.

-

¹⁰⁶ Ibid., p. 46.

¹⁰⁷ Fox, *The Novel and the People*, p. 19.

¹⁰⁸ Ibid., p. 21.

¹⁰⁹ Ibid., pp. 22-3.

¹¹⁰ Ibid., p. 42.

¹¹¹ Ibid., p. 47.

¹¹² "O indivíduo cuja força de trabalho tornou-se uma mercadoria deixa de possuir um valor moral ou estético e, uma vez que a troca de mercadorias iguala todas as coisas, então também a arte se torna uma mercadoria e é igualada aos seus próprios opostos e antagonistas". Ibid., p. 48.

Mas, mais do que isso, o que se tem aqui é uma relação complexa entre arte e sociedade, e que é produto da própria complexidade da relação capitalista. Pois, por um lado, foi o capitalismo que criou as condições para o aparecimento do método do romance (o realismo).

O romance – sustenta Fox – trata do indivíduo, é a épica da luta do indivíduo contra a sociedade, contra a natureza, e somente poderia se desenvolver em uma sociedade onde o equilíbrio entre homem e sociedade fora perdido, onde o homem estivesse em guerra com os seus companheiros ou com a natureza. Uma sociedade dessas é a sociedade capitalista. 113

Contudo, esse é o mesmo capitalismo que, por outro lado, destruiu as condições para o florescimento do realismo, fazendo com que o homem aparecesse na arte, e especialmente no romance, de forma castrada e pervertida. O capitalismo mudou a posição do artista no sistema social, impedindo-o de assumir uma visão total do homem e do presente. Agora o romancista não é mais capaz de ver os homens como eles efetivamente são, vendo apenas o homem tal como ele se apresenta na "nova sociedade industrial" e como ele se adequa a ela. Não é mais possível ver os homens como eles são porque fazê-lo passaria por ver como são, de fato, as relações entre os homens sob o capitalismo. O romance se afasta do seu propósito, do conhecimento da verdade da realidade, na medida em que ele se mostra incapaz de se colocar fora da realidade colocada pelo capitalismo. Reitera-se aqui o ponto já assinalado em relação a Caudwell e West: a sociedade e o homem em crise são a sociedade e o homem incapazes de se colocar fora do pensamento e das relações burguesas.

¹¹³ Fox, *The Novel and the People*, p. 44.

¹¹⁴ Ibid., p. 46.

¹¹⁵ Ibid., p. 67.

2. Cultura e história

A experiência de Raymond Williams revela de forma bastante expressiva como a crítica literária exercia uma influência acachapante sobre o meio intelectual inglês de meados do século XX. Nascido em 1921 no seio de uma família de classe trabalhadora do País de Gales, Williams teve um contato precoce com a cultura socialista. Contudo, na condição de estudante de inglês no Trinity College de Cambridge (onde ingressou em 1939), Williams se deparou com um clima intelectual e político no qual essas referências - para ele, tão fundamentais – não tinham lugar. Em outras palavras, colocou-se para Williams desde o início o impasse entre a sua formação e as exigências impostas pela atividade acadêmica. Indício do nível das pressões exercidas, a saída encontrada por Williams foi a de persistir no trabalho acadêmico circunscrito aos limites impostos pela modalidade então dominante de crítica literária. 116 Um compromisso "fanático" com as atividades acadêmicas, e que culminou no projeto de unir uma "política radical de esquerda" à crítica literária então dominante em Cambridge, projeto no qual se inscrevem os seus primeiros textos, notadamente os artigos publicados na revista *Politics and Letters* (1947-48), e os livros *Reading and Criticism* (1950) e Drama from Ibsen to Eliot (1952). A importância de Cultura e sociedade na trajetória de nosso autor pode ser melhor estimada quando se tem em vista esse quadro da influência da crítica literária sobre o cenário cultural inglês.

2.1

¹¹⁶ Importa destacar, contudo, que essa não foi uma decisão meramente estratégica ou, no limite, cínica. Pois mesmo que houvesse uma clara oposição, em termos sociais e ideológicos, entre Williams e os nomes dominantes na crítica literária de Cambridge, havia também uma importante afinidade: pois havia, de fato, um projeto teórico comum de alargamento das fronteiras da tarefa do crítico, da crítica estética do texto literário para a crítica política da vida social e das práticas sociais.

Cultura e sociedade é consensualmente tido como um dos textos mais importantes de Raymond Williams, sobretudo por ter sido alçado posteriormente à condição de um texto base de dois dos movimentos intelectuais mais relevantes da segunda metade do século XX: os estudos culturais e a Nova Esquerda. Embora esse seja um modo de apreciação bastante comum e de fato frutífero, estou interessado em avaliá-lo aqui sob outra perspectiva, assumindo como referência a obra de Williams e a sua trajetória, sempre assumindo como chave de leitura a problemática da crítica da modernidade. No entanto, se o enfoque é outro, a conclusão é semelhante: mais precisamente, *Cultura e sociedade* também aparece, sob esse ponto de vista, como um ponto especial no conjunto da obra de Williams, sobretudo, por marcar um ponto de inflexão, isto é, a inflexão de Williams da condição de discípulo para a de um duro antagonista da crítica literária inglesa. 117 Analisarei a seguir como Williams levou a cabo esse acerto de contas, notadamente por dois caminhos.

Em primeiro lugar – e talvez seja possível dizer que esse seja o seu aspecto mais visível –, o acerto de contas consiste em denunciar o caráter antidemocrático da crítica inglesa da primeira metade do século XX (isto é, a crítica literária e cultural de Eliot, Richards e Leavis) como uma crítica que reconhece na classe trabalhadora – cujo aparecimento representa, para Williams, o dado histórico mais relevante da segunda metade do século XIX – não um novo ator social, mas uma sobrevivência das características da turba ("ingenuidade, volubilidade, preconceito de rebanho, vulgaridade de gosto e hábitos"); não uma classe, mas a massa que exerce uma "ameaça perpétua à cultura" e ao "pensamento e sentimento individuais".

As massas, por essa evidência, formaram a ameaça perpétua à cultura. Pensamento de massa, sugestão de massa, preconceito de massa, ameaçariam subjugar os considerados pensamento e sentimento individuais. Até a democracia, que tinha tanto uma reputação clássica quanto uma reputação liberal, perderia seu sabor ao se transformar em democracia de massa. 118

É o que se tem, por exemplo, em Arnold, para quem a classe trabalhadora aparece como o "populacho", o agrupamento "tosco e grosseiro" que ameaça permanentemente aquela "sensação profunda de ordem estabelecida e segurança" e cuja influência somente poderia ser

46

¹¹⁷ Aspecto de *Cultura e sociedade* realçado pelo próprio Williams, inclusive como a principal marca desse livro. "Qual foi a minha primeira motivação para escrever o livro? Ela era de oposição – ir contra a apropriação de uma longa linhagem de pensamento sobre cultura feita a partir de posições, naquele momento, indubitavelmente reacionárias". Raymond Williams, *A política e as letras*, p. 88.

¹¹⁸ Raymond Williams, Cultura e sociedade, p. 324.

contraposta pela transmissão dos elementos necessários para a verdadeira perfeição humana, ou seja, pela transmissão da cultura. Ou em Eliot, para quem do avanço do industrialismo e da "sociedade de massa organizada para o lucro" adviria a 'crise dos padrões da arte e da cultura". Ou ainda em Richards, para quem no contexto de uma "sociedade numerosa" seria cada vez mais decisiva e urgente a tarefa de defender, recorrendo às artes e à literatura, os "padrões da minoria contra as depredações de um comercialismo que controla o gosto da maioria". Por fim, é nesse mesmo quadro que deve ser registrada, segundo Williams, a estimativa de Leavis de que a apreciação correta da arte e da literatura depende necessariamente de uma "pequena minoria" que sempre se coloque em posição superior à massa; uma minoria literária que mantenha viva a tradição literária e as "habilidades melhores da língua".

Mais do que uma noção banal da classe trabalhadora – que se vale de caracterizações grosseiras e caricaturais (a massa disforme e incontrolável) –, o que essas críticas revelam, argumenta Williams, é o apego de seus autores às ideias e às premissas de sua classe. Pois, para além de suas especificidades, todas essas interpretações do presente e da crise – que, conforme se supõe, nele prevaleceria – apoiam-se no mesmo procedimento: qual seja, em equiparar uma "ordenação de interesses particular e temporária" (a ordenação vigente) à "sociedade humana como tal". Só assim que a crítica inglesa poderia concluir equivalendo as iniciativas dirigidas para a transformação da "ordenação específica da sociedade que então prevalecia" à tentativa de "destruir a sociedade propriamente dita". Na medida em que as massas são, na prática, os trabalhadores, o que os críticos da massa (mas também da "democracia de massa" e da "comunicação de massa") têm em vista não é apenas a vulgaridade ou ingenuidade da turba, mas, sobretudo, a "intenção declarada dos trabalhadores de alterar a sociedade, em muitos de seus aspectos, de maneiras que são profundamente

_

¹¹⁹ Arnold apud Williams, *Cultura e sociedade*, p. 148.

¹²⁰ Williams, *Cultura e sociedade*, p. 255. Eliot apud Williams, *Cultura e sociedade*, p. 256.

¹²¹ Ibid., p. 271. Como diz Richards: "A experiência da literatura é assim uma espécie de treinamento para a experiência geral: um treinamento, essencialmente, daquela capacidade para organização que é a única reação vantajosa do homem à sua condição alterada e perigosa". Richards apud Williams, *Cultura e sociedade*, p. 275. ¹²² Ibid., p. 280.

Williams refere-se do seguinte modo aos traços caricaturais da crítica de Arnold: "Em Arnold, [...], o ideal espiritual é, com muita frequência, ladeado por uma espécie de observação espirituosa e maldosa que é mais apropriada para uma ficção menos séria. O oponente mais amargo de Newman nunca poderia tê-lo chamado de pedante, e Burke, no auge de seus preconceitos, mantém uma força sempre admirável. Arnold não tem nem essa inviolabilidade nem esse poder". Ibid., pp. 140-1.

¹²⁴ Ibid., p. 149. Daí a defesa do Estado como único "agente da perfeição geral", como visto no capítulo 1, uma constante da crítica literária inglesa. Afinal, Estado formado pelos "remanescentes", isto é, pelas minorias que, em cada classe, não foram impactadas pelas noções e hábitos comuns de sua classe; que não são conduzidas pelo "espírito de classe", mas pelo "espírito humanitário geral", pelo "amor à perfeição humana". Ibid., pp. 145-6. ¹²⁵ Ibid., p. 149.

desaprovadas por aqueles que, anteriormente, eram os únicos a ter privilégios". ¹²⁶ O que as teses de Arnold, Eliot e Leavis revelam, portanto, não é apenas um questionamento da democracia de massa, mas um questionamento da própria democracia.

Em alguma medida, portanto, Williams desenvolve uma abordagem bastante próxima àquela aqui empregada: afinal, trata-se também para ele de, considerando-as em sua totalidade, analisar as teses dos críticos do século XX a partir de sua crítica social mais abrangente e do modo como eles desenvolveram suas críticas literárias e culturais tendo em vista questões mais gerais. No fundo – e como se permite vislumbrar a partir da breve reconstrução feita acima –, trata-se para Williams de mostrar como as ideias de cultura que ganham forma nas obras desses críticos são parte do esforço de se compreender um processo histórico geral.

A revolta crítica da década de 1920 – diz Williams – foi descrita como uma revolta contra a Teoria Romântica. No entanto ela é menos isso do que uma revolta contra algo mais próximo e mais opressivo: não a própria Teoria Romântica, mas uma de suas consequências especializadas, a Teoria Estética. O isolamento da experiência estética [...]. De Eliot veio uma nova ênfase da tradição e da fé; de Leavis uma redescoberta da ampliação da ênfase geral que Arnold tinha dado à cultura; dos marxistas, a aplicação de uma nova interpretação total da sociedade. De Richards, se considerarmos sua obra como um todo, o ataque teórico veio por meio dos fatos sociais da linguagem e da comunicação. 127

Assim, embora seja possível divisar uma tendência geral que aponta para uma especialização, por exemplo, quando se pensa em um projeto como o de Leavis centrado na "minoria literária" cujo espaço de atuação seria a universidade, ainda assim se mantém o esforço de pensar a cultura para pensar a sociedade. 128

Apesar desse esforço de atribuir à crítica literária e cultural uma função social, contudo, Williams dirá que o que se depreende da análise dessas teses é que a crítica social abraçada por esses teóricos sustenta-se em uma visão da história que toma sinais locais de declínio e crise (como, por exemplo, aqueles que são encontrados na "experiência literária",

¹²⁶ Ibid., pp. 324-5.

Williams, *Cultura e sociedade*, p. 270. Ou, como afirma Williams em outro momento: "O desenvolvimento da ideia de cultura sempre foi uma crítica daquilo que foi chamado de ideia burguesa da sociedade. Os que contribuíram para seu significado começaram de posições amplamente diferentes e atingiram várias ligações e lealdades também amplamente diferentes. O que tinham de semelhante, no entanto, era que não tinham sido capazes de pensar sobre a sociedade como uma área meramente neutra ou como um mecanismo regulador abstrato. A ênfase tinha sido na função positiva da sociedade, no fato de os valores de homens individuais terem suas raízes na sociedade e na necessidade de pensar e sentir nesses termos comuns". Ibid., p. 352.

¹²⁸ Como destaca Williams não por acaso quando da análise de Leavis. Referindo-se a Leavis, Williams dirá que ele "esboçou uma visão específica de cultura que se tornou extremamente influente. Como em sua crítica literária, há um corpo de juízos detalhados e também um esboço histórico". Ibid., p. 279.

os quais Williams admite) como indícios de uma crise geral, da civilização, da cultura etc. Uma visão de história, em outras palavras, que ignora a história real e que se apega ao mito do fim da "comunidade orgânica" (que teria na comunidade rural o seu modelo exemplar), fim esse precipitado pela "modernidade urbana, suburbana, momentosa". Como sintetiza Williams, "o conceito de um passado totalmente orgânico e satisfatório, a ser comparado com um presente desintegrado e insatisfatório, tende, em seu desdém da história, a ser uma rejeição da experiência social verdadeira". Um "esboço da história que tende a sugerir que 'aquilo que é comumente descrito como progresso' é quase que totalmente declínio". 130

Um juízo detalhado válido se transforma com rapidez demasiada em um esboço persuasivo. A tendência a reduzir a experiência só à evidência literária é normalmente tentadora. *Middletown* é um livro assustador; muitos anúncios e muitos jornais são baratos e vulgares. Mas será que não estamos construindo com muita facilidade a partir dessa evidência uma versão desdenhosa da vida de nossos contemporâneos, que teríamos muita dificuldade de provar a partir da experiência, embora pudéssemos prová-la com bastante facilidade – ou pelo menos parece que sim – a partir da palavra impressa? É verdade, por exemplo, que para "o trabalhador rural moderno, o escriturário moderno, o operário moderno" todo seu trabalho é "sem sentido" exceto como um meio para obter dinheiro? É verdade que "todos os usos que eles dão ao lazer são quase que totalmente 'decreação'"? Será verdade que "o cidadão moderno" mal sabe "como as coisas necessárias da vida vêm a ele"?¹³¹

Chego, assim, ao segundo aspecto do acerto de contas empreendido por Williams em Cultura e sociedade. Interessado em refutar a interpretação da cultura e do presente histórico levada a cabo pela crítica literária inglesa, Williams inscreve-a em um quadro mais amplo, como parte da longa tradição inglesa de crítica da sociedade industrial e da democracia que se apoia nesse esboço de história (e, com isso, ajuda desenvolvê-lo) e que remonta ao final do século XVIII. Partindo daí, Williams procura mostrar como, assim como as teses dos críticos do século XX, as ideias de cultura que se formaram ao longo dessa tradição ganharam forma como parte de esforços para se pensar os desenvolvimentos sociais e históricos mais gerais nos quais a própria tradição estava inscrita.

Com isso, Williams empreende uma verdadeira inversão do argumento da crítica literária inglesa (reproduzido em grandes linhas no capítulo anterior). Assim, se para a

¹²⁹ Williams, *Cultura e sociedade*, pp. 284-8.

¹³⁰ Ibid., p. 287.

¹³¹ Ibid., p. 286. Sobre a influência do clássico estudo de Heen e Robert Lynd ("Middletown: A Study in American Culture"), cf. Christopher Hilliard, *English as a Vocation*. The *Scrutiny* Movement, Oxford University Press, 2012, p. 56 e ss.

interpretação consagrada por essa tradição as tendências sociais próprias à modernidade conduziriam à degradação dos padrões culturais, Williams dirá que, ao contrário, foi no bojo mesmo dessas tendências que se deu o surgimento dos usos modernos da ideia de cultura, isto é, quando "cultura" deixou de designar uma "tendência a crescimento natural" ("cultura de algo"), passando a significar uma coisa em si mesma ("cultura como tal"). ¹³²

Como diz Williams, o "princípio organizador" de seu livro é a "descoberta de que a ideia de cultura – e a própria palavra 'cultura' tal como é usada nos dias atuais – surgiram no pensamento inglês no período normalmente descrito como o da Revolução Industrial". Para ser mais preciso, esse novo sentido de cultura surgiu como uma "reação geral" à "mudança geral" desencadeada pela Revolução Industrial: quando a cultura passou a ser celebrada como a esfera dos verdadeiros valores e, por isso, como o último foco de oposição àquilo que era tido, por seus críticos, como o avanço de uma "civilização industrial" fundada em valores utilitários.

A ideia de cultura é uma reação geral a uma mudança geral e significativa nas condições de nossa vida em comum. Seu elemento básico é seu esforço para realizar uma avaliação qualitativa total. A mudança na forma total de nossa vida em comum produziu, *como uma reação necessária*, uma ênfase na atenção a essa forma total. [...]. A mudança geral, quando já ocorreu e saiu do caminho, leva-nos de volta a nossos desígnios gerais, que temos de aprender a examinar uma vez mais e como uma totalidade. A elaboração da ideia de cultura é uma nova e lenta busca por controle. 134

Portanto, é na mudança que se dá no plano social que se deve buscar a chave para a compreensão da reação que se dá no plano das ideias: assim, dado que a mudança aqui em cena é geral (mudança que incide na "forma total de nossa vida em comum"), a reação também será geral (reação que se realiza no "esforço para realizar uma avaliação qualitativa total"). Mas, por outro lado, é somente por meio dessa reação que se pode acessar aquela mudança. Precisamente por estabelecer uma relação tão coerente com a experiência histórica que a reação pode ser utilizada como um "tipo especial de mapa [para] examinar uma vez mais aquelas mudanças *mais amplas* na vida e no pensamento às quais evidentemente se referem as mudanças no idioma". Ou seja, é porque a relação entre as mudanças na experiência histórica e no pensamento social assume essa forma específica que a história da ideia de cultura (e dos seus usos) constitui um momento chave na explicação da experiência

¹³² Williams, Cultura e sociedade, p. 18.

¹³³ Ibid., p. vii.

¹³⁴ Ibid., p. 321, grifos meus.

¹³⁵ Ibid., p. xiii, grifos meus.

histórica inglesa inaugurada no final do século XVIII e do pensamento social que nela teve lugar.

Essa forma de conceber as mudanças inauguradas pela Revolução Industrial e a relação entre a experiência histórica e as reações no pensamento revela-se de forma patente na avaliação de Williams da experiência das "primeiras gerações industriais" — a primeira geração de críticos da sociedade industrial. Pois somente um acontecimento como a Revolução Industrial, argumenta Williams, é capaz de explicar por que pensadores tão divergentes como Edmund Burke e William Cobbett — posteriormente associados, respectivamente, ao conservadorismo moderno e ao pensamento radical — se levantaram, ambos, contra o novo estado de coisas que aflorava então.

Apesar de suas grandes diferenças – afirma Williams –, esse fato prevaleceu. A partir de sua experiência da Inglaterra antiga, os dois atacaram a nova Inglaterra e, a partir de sua obra, foram iniciadas com grande força as tradições da crítica da nova democracia e do novo industrialismo; tradições que ainda são ativas e importantes na metade do século XX. 136

Delineia-se aqui um aspecto central do método empregado por Williams em *Cultura e sociedade* – e que já se vislumbrava em sua leitura dos críticos do século XX. Pois, para além das divergências entre o "primeiro conservador moderno" (Burke) e o "primeiro grande orador do proletariado industrial" (Cobbett), Williams está interessado naquilo que eles revelam em comum: não os seus julgamentos específicos ou suas posições políticas, mas a sua "maneira de pensar". De fato, argumenta Williams, caso se atentasse para as especificidades de seus escritos, talvez não valesse a pena recorrer a esses autores: afinal, o que se tem aqui é, de um lado, um "exercício solitário em política e história" (a posição de Burke em relação à Revolução Francesa) e, de outro, um "exemplo da pior espécie de jornalista popular" (as críticas sociais de Cobbett). Mas não são essas peculiaridades o que interessa a Williams. O que lhe interessa – e, ao que me parece, isso vale para a sua leitura de todos os autores analisados em *Cultura e sociedade* – é o "argumento mais geral que tem a ver menos com as suas condenações e mais com suas vinculações, e menos a ver com sua posição do que com a sua maneira de pensar". ¹³⁷ A escrita de um Burke e de um Cobbett – e, poderíamos dizer, a escrita de qualquer nome dessa tradição –, interessa porque é

uma experiência articulada e, como tal, tem uma validade que pode

-

¹³⁶ Williams, Cultura e sociedade, pp. 3-4.

¹³⁷ Ibid., p. 4.

sobreviver até mesmo à demolição de suas conclusões gerais. Isto não é dizer – pondera Williams – que a eloquência sobrevive onde a causa fracassou; a eloquência, se fosse meramente a camada superficial de uma causa, agora não teria qualquer valor. O que sobrevive é uma experiência, um tipo particular de aprendizado; a escrita é importante apenas até o ponto em que ela transmite isso. Ela é, finalmente, uma experiência pessoal que se torna um marco divisório. ¹³⁸

Para além das diferenças em suas interpretações e enfoques, portanto, o decisivo é que ambos conformaram as suas intervenções a partir de uma mesma experiência histórica. E, mais do que apontar para essa relação entre obra e contexto, Williams dirá que as especificidades das intervenções aqui em tela somente podem ser compreendidas a partir das especificidades da experiência histórica na qual elas tiveram lugar. Somente quando o enfoque assume esse enquadramento mais inclusivo que se pode compreender Burke e Cobbett naquela dimensão que de fato importa: qual seja, como os fundadores de uma longa tradição de crítica do industrialismo e da democracia. 139

Contudo, como a passagem acima citada permite antever, trata-se aqui de uma vinculação entre a intervenção individual e a experiência histórica que deve ser matizada. Pois se é nos condicionantes históricos e sociais que se deve buscar a chave para a compreensão do texto (na medida em que o texto é o registro de uma experiência), isso não significa conceber o texto como mera caixa de ressonância do social. Como acentua Williams acima, não se trata aqui de argumentar que a escrita seja o reflexo de uma experiência articulada; ao contrário, ela é a própria experiência articulada. Em outras palavras, é no texto que se cristaliza a experiência que "importa" reter, isto é, a "experiência pessoal que se torna um marco divisório".

Essa forma de pensar a relação entre cultura e sociedade é mobilizada por Williams também na análise de outro momento central da tradição – o romantismo. ¹⁴⁰ Ao contrário do que supõe a imagem consagrada do artista romântico "indiferente à grosseira mundanidade e ao materialismo da política e das questões sociais", Williams dirá que, assim como as

¹³⁸ Williams, *Cultura e sociedade*, p. 5, grifos meus.

¹³⁹ Ou seja, as concepções de arte e literatura são formas de definir o papel da arte e da literatura no mundo. Como diz Williams: "o padrão absoluto de perfeição nas obras de arte; as condições de perfeição no homem; essas são as bases comuns da tradição. [...] Ou seja, a crítica da arte e a crítica social são inerente e essencialmente relacionadas, não porque uma é resultado da outra, mas porque ambas são *aplicações*, em direções específicas, de uma convicção fundamental". Ibid., p. 135, grifos no original.

¹⁴⁰ Vale destacar que, na análise dos poetas românticos, Williams lança mão de outro procedimento delimitado anteriormente: assim, ele abordará o romantismo (um "movimento geral europeu"), focando apenas a vertente inglesa, porque lhe interessa analisar essa tradição não de forma exaustiva, mas assumindo como referência "uma mente específica e em uma situação específica". Isto é, focando os problemas pertinentes a essa situação e que serviram de base à formulação das ideias específicas a essa vertente. Ibid., p. 36.

"primeiras gerações industriais", também a geração dos românticos esteve profundamente envolvida no estudo e crítica da sociedade. Com vistas a examinar isso, Williams, reiterando a abordagem adotada anteriormente, opta por deixar de lado o "comentário político dos escritos desses poetas" (cuja análise, admite ele, não só seria possível como interessante). Seu foco recai, isso sim, na sua "crítica social mais ampla: [n]aquelas primeiras apreensões do significado essencial da Revolução Industrial, que todos sentiram e nenhum deles evitou". 141 Ou, como poderíamos completar: "significado essencial da Revolução Industrial" que todos eles sentiram e que nenhum deles poderia evitar. 142 Mais uma vez, a chave para se compreender essa crítica reside na experiência histórica extraordinária inaugurada pela Revolução Industrial. 143

Pois essas duas gerações de poetas [românticos] viveram durante o período crucial em que o surgimento tanto da democracia quanto da indústria estava produzindo mudanças qualitativas na sociedade; mudanças que, *por sua natureza*, eram vivenciadas tanto de uma maneira pessoal quanto de uma maneira geral. [...] O padrão de mudança não era apenas um pano de fundo, como hoje podemos ter a tendência de estuda-lo; ele era, ao contrário, o molde em que a experiência geral era moldada.¹⁴⁴

Assim, reunir os românticos a Burke e Cobbett em uma mesma tradição de crítica social não decorre de uma decisão arbitrária da parte do analista, pois é a própria continuidade do processo histórico inaugurado com a Revolução Industrial o que liga a geração romântica às "primeiras gerações industriais" como momentos de uma mesma tradição de crítica da sociedade industrial. Como enfatiza Williams na passagem acima reproduzida, é o caráter qualitativo da mudança em curso na sociedade o que explica as formas pelas quais ela é vivenciada.

O que não significa que a forma específica assumida pela reação romântica não seja importante. Ao contrário, somente quando se atenta para essa especificidade que se torna possível reter o importante deslocamento que se dá entre esse momento e o das "primeiras gerações industriais". Mais uma vez, a análise de Williams mostra como é necessário matizar o peso explicativo atribuído ao social. Pois trata-se aqui de uma reação que se dá na forma de novas concepções acerca da arte ("realidade superior", "locus da verdade imaginativa"), do

53

-

¹⁴¹ Williams, *Cultura e sociedade*, pp. 31-2.

Portanto para Williams, o avanço histórico desse processo não redundou, ao menos até aquele momento, no seu arrefecimento. Como se verá adiante, para Williams teria se dado justamente o contrário.

¹⁴³ Ibid., p. 30. Tem-se aqui outra característica da análise que Williams desenvolve em *Cultura e sociedade*: o recurso à categoria de "geração", critério usado para separar os diferentes momentos da tradição do século XIX (industrial, romântica e vitoriana).

¹⁴⁴ Ibid., p. 31, grifos meus.

artista ("escritor imaginativo independente", "gênio autônomo") e do seu lugar na sociedade (vinculando-o ao "espírito personificado do povo"). Em suma, uma nova concepção da arte como último reduto contra o "desenvolvimento da sociedade na direção de uma civilização industrial", posto que a arte reuniria os valores, as capacidades e as energias humanas que se julgava estarem sob ameaça desses desenvolvimentos. ¹⁴⁵ Mas também uma nova concepção da cultura como a esfera na qual são definidos os verdadeiros valores e que, portanto, se coloca em oposição à esfera dos valores artificiais do mercado.

Trata-se aqui, portanto, de uma reação que tende muito mais à especialização e à abstração do que aquela das "primeiras gerações industriais", o que, segundo Williams, aponta para o estágio avançado de desenvolvimento do processo histórico em curso. Em outras palavras, com o avanço do industrialismo e da democracia tornar-se-ia cada mais difícil recorrer às formas de reação que prevaleceram entre as primeiras gerações de críticos: à medida que as novas configurações históricas e sociais se consolidavam, a imagem de um modo de vida alternativo – a "Inglaterra antiga" – tendia a se dissolver. Desse modo, a análise de Williams dirige mais uma vez a atenção do leitor para a natureza complexa da relação cultura-sociedade e para o modo como essa relação somente pode ser compreendida adequadamente quando se tem em vista os processos históricos nos quais ela encontra seu solo: pois se, por um lado, a ideia de cultura dos românticos ainda é uma forma de reação a mudanças mais gerais, a forma específica da reação muda, e isso é decisivo. Pois se a reação romântica é sinal de resistência aos processos sociais então em curso (sinal de que os artistas românticos valorizavam formas de experiência e de atividade humana que, conforme a sua visão, estariam ameaçadas pelo avanço da sociedade industrial), 146 ela também é, na sua forma (isto é, ao especializar as energias e capacidades humanas a serem conservadas como energias e capacidades artísticas), sinal da marginalidade a que a posição romântica estava condenada.

Em um nível, a defesa é evidentemente compensatória: o ápice da afirmação do artista é também o ápice de seu desespero. Eles [os poetas românticos] definiam, enfaticamente, sua vocação superior, mas vieram a defini-la e a enfatizá-la porque estavam convencidos de que os princípios sobre os quais a

⁻

¹⁴⁵ Williams, Cultura e sociedade, p. 36.

¹⁴⁶ "A ênfase em uma humanidade geral comum era evidentemente necessária em um período em que um novo tipo de sociedade estava começando a considerar o homem como um mero instrumento especializado de produção. A ênfase no amor e no relacionamento era necessária não somente no sofrimento imediato, mas também contra o individualismo agressivo e os relacionamentos primordialmente econômicos que a nova sociedade representava. A ênfase sobre a imaginação criativa, da mesma forma, pode ser vista como uma construção alternativa do modo e da energia humanos, em contraste com as premissas da economia política então predominante". Ibid., p. 42.

nova sociedade estava sendo organizada eram ativamente hostis aos princípios necessários da arte. 147

Tendo em vista os propósitos deste texto, interessa destacar o ponto que, segundo me parece, constitui a chave para se compreender o argumento desenvolvido por Williams em Cultura e sociedade: para ele, o avanço e a consolidação da sociedade industrial é o que explica as mudanças nas formas de reação armadas pela tradição e, por conseguinte, as mudanças nas ideias de cultura encampadas nos seus diferentes momentos. Quanto a isso, Williams identifica uma tendência geral, qual seja: com a crescente consolidação da sociedade industrial, tornar-se-ia cada vez mais escassa a possibilidade de reações nos mesmos moldes daquela das primeiras gerações industriais, em que a "nova Inglaterra" era contraposta à "Inglaterra antiga", isto é, em que a reação à sociedade industrial assumia a forma da defesa de um modelo alternativo de sociedade. Os casos de Coleridge e Carlyle (dois dos nomes mais importantes da tradição) ilustram bastante bem essa tendência: pois passa-se de um Burke defensor da "Inglaterra antiga" para um Coleridge que reconhece em algumas instituições sociais os últimos focos de resistência à civilização industrial (o caso mais conhecido sendo a sua "Clerezia")¹⁴⁸ e, posteriormente, para um Carlyle que restringe ainda mais as alternativas à aristocracia do espírito, isto é, a classe dos homens mais sábios que deve ser encarregada de governar a sociedade na direção da perfeição. 149 Em outras palavras, Williams reitera mais uma vez o protocolo metodológico segundo o qual as linhas de continuidade entre os autores analisados devem ser privilegiadas acima das suas diferenças, pois, para além das diferenças entre os diversos momentos da tradição, é possível reconhecer uma tendência que atravessa-a do começo ao fim e que (reiterando-se outro procedimento) deriva dos desenvolvimentos históricos reais: a tendência, dado o avanço e a consolidação da sociedade industrial, à especialização e abstração das reações que ganham forma nas ideias sobre a cultura.

> A cultura era um processo, mas ele não podia encontrar o material daquele processo ou, qualquer confiança, na sociedade de sua própria época, ou, plenamente, em um reconhecimento de uma ordem que transcendia a sociedade humana. O resultado parece ser que, cada vez mais, e contra sua intenção formal, o processo se transformou em uma abstração. 150

¹⁴⁷ Ibid., p. 40.

¹⁴⁸ Williams, *Cultura e sociedade*, p. 60.

¹⁴⁹ Ibid., p. 80.

¹⁵⁰ Ibid., p. 152.

Assim, pode-se concluir com alguma segurança sustentando que *Cultura e sociedade* apresenta um Raymond Williams bastante ambicioso: afinal, trata-se aqui de criticar uma tradição que praticamente dominou o pensamento inglês desde o século XIX. Mas não apenas isso. Pois se *Cultura e sociedade* foi concebido originalmente como um acerto de contas, um "trabalho de oposição", ele surge, ao final e ao cabo, como marco de uma nova perspectiva. E, mais do que isso, como nova perspectiva que se define em função da oposição àquela tradição: pois se toda a tradição se apoia em um mito que afasta a visão da história da própria história, Williams define como tarefa prioritária de uma nova posição "levar os significados de volta à experiência". Somente assim, argumenta ele, que é possível fazer frente à interpretação conservadora então em voga que via na democracia a democracia de massa e na massa a maior ameaça à cultura.

Na verdade – arremata Williams –, não existem massas; há apenas maneiras de ver as pessoas como massas. Em uma sociedade industrial urbana há muitas oportunidades para tais maneiras de ver. A questão não é reiterar as condições objetivas e sim considerar, pessoal e coletivamente, o que essas maneiras de ver fizeram com nosso pensamento. Por certo, o fato é que uma maneira de ver outras pessoas que passou a ser característica de nosso tipo de sociedade foi capitalizada com objetivos de exploração política e cultural. [...] Dentro de seus termos, a fórmula é válida. No entanto, nossa tarefa verdadeira é examinar a fórmula, e não a massa. Para fazer isso, pode ser uma ajuda lembrar-nos de que nós próprios estamos sendo massificados o tempo todo pelos outros. [151]

Portanto, ainda que o recurso ao qualificativo "massa" se apoie, de fato, em um fenômeno social (o fenômeno das aglomerações)¹⁵² e seja, nesse sentido, um meio de observação da realidade, o recurso a essa palavra também revela, por outro lado, um preconceito, na medida em que a massa designa, nas condições dadas, os trabalhadores. De forma mais geral, o preconceito se revela quando se atenta para o fato de que as massas são sempre os outros. "Não acho que meus parentes, amigos, vizinhos, colegas, conhecidos – diz Williams –, são as massas; nenhum de nós pode fazer isso ou o faz. As massas são sempre os outros, que nós não conhecemos e não podemos conhecer". ¹⁵³ Nesse sentido que o argumento da massa é uma maneira de ver, uma fórmula que deve ser objeto de investigação de todo aquele interessado em confrontar essa perspectiva.

Isto posto, Williams dirá que o argumento tornado convencional nas páginas da

¹⁵¹ Williams, *Cultura e sociedade*, p. 326.

Aglomeração física de pessoas nas cidades industriais, aglomeração de operários nas fábricas e aglomeração social e política da "classe trabalhadora organizada e auto-organizadora". Ibid., p. 323. Ibid., p. 325.

Scrutiny segundo o qual a expansão do público das comunicações (como da imprensa, da difusão radiofônica, do cinema e da televisão), expansão essa decorrente, sobretudo, da expansão da educação geral que acompanhou a democracia, que esse público maior compromete a comunicação diz muito mais sobre as intenções do orador, escritor, do que sobre a técnica em questão. "Se nosso objetivo é arte, educação, dar informação ou uma opinião, nossa interpretação será em termos do ser racional e interessado. Se, por outro lado, nosso objetivo é a manipulação – a persuasão de um grande número de pessoas para que ajam, sintam, pensem, conheçam de certas maneiras – a fórmula conveniente será a das massas". 154 O mesmo se vê no procedimento também generalizado de reunir a produção cultural de baixa qualidade sob o conjunto "cultura popular". Procedimento que, segundo Williams, ignora que as instituições responsáveis por esse tipo de cultura nem produziam apenas para a suposta massa (isto é, para os trabalhadores) nem eram obra dela.

Com base nisso, Williams concluirá afirmando que o núcleo de qualquer projeto de mudança deve residir não na defesa dos padrões da minoria, mas, ao contrário, na luta pelo aprofundamento da democracia, para a constituição de um "processo democrático pleno".

> [E]m termos de comunicação, em adotar uma atitude diferente com relação à transmissão, uma atitude que irá garantir que suas origens são genuinamente múltiplas, que todas as fontes têm acesso aos canais comuns. Isso não é possível até que se compreenda que uma transmissão é sempre uma oferenda, e que esse fato deve determinar seu espírito: ela não é uma tentativa de dominar e sim de comunicar, de conseguir recepção e resposta.155

Não assumir o projeto irrealizável de elevar os padrões da maioria (o que já supõe o erro de assumir como referência os hábitos da minoria para avaliar toda a cultura), mas transmitir a todos aquilo que é "propriedade humana geral". 156

O caráter "positivo" de Cultura e sociedade – isto é, não apenas como acerto de contas, mas também como marco inaugural de um novo projeto – torna-se ainda mais evidente quando se atenta para o fato de que Williams já propunha aqui que essa nova abordagem deveria se apoiar na perspectiva teórica com a qual a crítica inglesa do século XX estabelecera um antagonismo frontal: o marxismo. Já aqui Williams estabelecia que uma "nova teoria geral da cultura" deveria ser uma "teoria marxista da cultura". Para Williams, propor uma teoria da cultura desse tipo significava, antes de tudo, voltar a Marx, de modo a

¹⁵⁴ Williams, *Cultura e sociedade*, p. 329.

¹⁵⁵ Ibid., p. 341.

¹⁵⁶ Ibid., p. 343.

não recair nos equívocos e desvios cometidos por alguns de seus herdeiros (especialmente por aqueles pertencentes às correntes mais proeminentes da primeira metade do século XX). ¹⁵⁷ Isso significava reconhecer, em primeiro lugar e assim como o fizera Marx, que a superestrutura deve ser investigada a partir de métodos particulares e, em segundo lugar, que a fórmula "base-superestrutura" deve ser compreendida não em termos de um "relacionamento absoluto e fixo" ou como uma "fórmula em termos de níveis", mas como uma relação que admite movimentos, "cuja percepção é a essência do marxismo". É especialmente notável a originalidade da leitura que Williams propõe de uma das passagens mais conhecidas e abordadas da obra de Marx e, ademais, uma das que mais suscitaram leituras estanques do esquema base-superestrutura: o Prefácio à "Contribuição à crítica da economia política", de 1859. Analisando a passagem em que Marx distingue os dois níveis e a relação que eles estabelecem entre si, Williams conclui do seguinte modo:

A distinção mencionada [i.e., entre base e superestrutura] é obviamente de grande importância. Mesmo se aceitarmos a fórmula de estrutura e superestrutura temos a palavra de Marx de que as mudanças nessa última são necessariamente sujeitas a um modo de investigação diferente e menos preciso. [...] A superestrutura é uma questão de consciência humana e isso é necessariamente muito complexo, não só em virtude de sua complexidade, mas também porque ela é sempre histórica: a qualquer momento, ela inclui continuidades do passado bem assim como reações ao presente. ¹⁵⁸

Com a finalidade de desenvolver uma perspectiva fiel a essas disposições, Williams estabelece a necessidade não apenas de desenvolver uma posição distinta daquelas mais diretamente associadas ao marxismo então prevalecente, mas também distinta do marxismo que ganhou forma no contexto inglês dos anos 1930. Mais especificamente, impunha-se empreender um "desenvolvimento consciente dos estudos marxistas", e não uma abordagem marxista na forma que se consagrara no contexto inglês de até então, isto é, de textos "locais e temporários, tanto em filiação quanto em intenção". Em suma, era necessário desenvolver uma posição não apenas politicamente, mas, sobretudo, teoricamente marxista.

Contudo, quando se lê *Cultura e sociedade* a partir do corte aqui proposto vê-se como o desenvolvimento do marxismo propugnado por Williams não se dá de forma tão bem-

¹⁵⁸ Williams, *Cultura e sociedade*, p. 291.

¹⁵⁷ Para Williams, o grande nome dessa linha era o russo George Plekhanov.

libid., pp. 294-5. E isso embora Williams reconheça que Marx de fato reduz o peso da análise da "criação intelectual e imaginativa". Como assinala Williams: "não que ele não o tenha respeitado, ou o considerado uma realização humana grandiosa e importante, mas ele negou aquilo que até então tinha sido normalmente aceito de que era esse tipo de trabalho que decidia o desenvolvimento humano: 'Não é a consciência dos homens que determina o seu ser, e sim, pelo contrário, seu ser social que determina sua consciência". Ibid., p. 299.

sucedida. Em outras palavras, se o tratamento da questão da cultura revela uma ruptura bastante acentuada entre Williams e as abordagens consagradas pela tradição crítica inglesa dos séculos XIX e XX – tão acentuada que permite afirmar sem reservas que é nesse aspecto que reside o cerne do acerto de contas pretendido por Williams –, Cultura e sociedade revela, sob outro ângulo, um Williams ainda bastante apegado ao quadro de referência legado pela crítica inglesa do século XX. Para dizê-lo em poucas palavras, embora Williams redefina os termos da relação entre a cultura e a modernidade, a sua concepção do que seria essa modernidade revela de modo bastante evidente como o acerto de contas pretendido em Cultura e sociedade não se realizou completamente.

Segundo Williams, o que as mudanças em palavras como "cultura", "indústria", "democracia" e "classe" revelam é o surgimento de uma "nova estrutura social" e de "novos sentimentos sociais"; não apenas de "novos métodos de produção", mas, sobretudo, de "novos tipos de relacionamento pessoal e social". 160 A Revolução Industrial, junto com a democracia política e a nova estrutura de classes, seria o marco inaugural de uma "sociedade nova", a sociedade do "industrialismo" e da democracia. 161 Como indica a ênfase recorrente de Williams aos qualificativos "fase crucial" e "período crítico", a Revolução Industrial é tida por ele como um divisor de águas histórico, um acontecimento que estabeleceria uma ruptura fundamental com as etapas anteriores. É isso o que revela, em alguma medida, a aproximação que Williams opera entre a Revolução Industrial e a Revolução Francesa.

> O rápido crescimento em importância dessas instituições [industriais] – diz Williams – é considerado como fonte de um novo sistema que, na década de 1830, é chamado pela primeira vez de Industrialismo. Em parte, isso é o reconhecimento de uma série de mudanças técnicas muito importantes e de seu efeito transformador nos métodos de produção. É também, no entanto, um reconhecimento do efeito dessas mudanças na sociedade como um todo, que é transformada de forma similar. A expressão Revolução Industrial confirma isso amplamente, pois a expressão, usada pela primeira vez por autores franceses na década de 1820, e gradativamente adotada no decorrer do século por escritores ingleses, está explicitamente modelada em uma analogia com a Revolução Francesa de 1789. Assim como aquela tinha transformado a França, essa transformou a Inglaterra; os meios da mudança são diferentes, mas a mudança é comparável em espécie: ela produziu, por um padrão de mudança, uma sociedade nova. 162

Não é casual que seja bastante difícil distinguir na passagem acima reproduzida aquilo que Williams refere aos críticos por ele analisados e aquilo que diz respeito às suas próprias

¹⁶⁰ Williams, Cultura e sociedade, p. xix.

¹⁶¹ Ibid., pp. xiv-xv.

¹⁶² Ibid., pp. xiii-xiv, grifos no original.

suposições. Isso porque trata-se aqui de um modo de conceber o período inaugurado pela Revolução Industrial que é uma herança da tradição do século XIX e que foi abraçada pelos críticos do século XX: conforme verificado anteriormente, uma crítica social que assume a forma de uma crítica da sociedade industrial é um traço que atravessa toda a tradição. As diferentes concepções de cultura que se delineiam ao longo da história da "tradição de escritos sobre cultura e sociedade" são, também, diferentes formas de crítica da sociedade industrial: seja na forma da contraposição entre a "sociedade orgânica" do passado e a nova sociedade industrial ou, como se deu posteriormente, na forma da defesa da cultura como "corpo positivo de realizações e hábitos, precisamente para expressar um modo de vida superior àquele trazido pelo 'progresso da civilização'". 164

Segundo me parece, essa estimativa da Revolução Industrial revela contradições no projeto de Williams de renovação do marxismo, e que dizem respeito à forma como ele concebe as relações entre técnicas e relações de produção. 165 Em outras palavras, somente a suposição de que mudanças no nível das técnicas e dos modos de produção determinam necessariamente mudanças no nível das relações sociais justifica a suposição de Williams de que as mudanças engendradas pelo advento da indústria poderiam dar origem a um novo tipo de sociedade. 166 Assim, embora Williams declare que uma teoria marxista da cultura renovada dependa do recurso à perspectiva original de Marx, a sua concepção da sociedade moderna contradiz aquela abordagem que, segundo o próprio Williams, deveria ser adotada por uma teoria marxista da cultura. 167 Contrariando aquilo que é por ele propugnado, Williams concebe uma relação entre forças produtivas e relações de produção que extrapola as configurações do nível da produção para o nível social. No fundo, referir-se a uma "sociedade industrial" significa recair em uma forma de determinismo estranha ao marxismo defendido por Williams.

^{1.}

¹⁶³ Mas que, não por acaso, tem como exceções notáveis os nomes mais próximos ao marxismo, como William Morris e os críticos marxistas dos anos 1930.

¹⁶⁴ Williams, *Cultura e sociedade*, p. 254.

¹⁶⁵ Esse tópico foi levantado pela primeira vez por Victor Kiernan em uma resenha do livro publicada em 1959. Cf. Victor Kiernan, "Culture and Society", cit., p. 77 e ss. Questão que, segundo me parece, foi bastante desconsiderada pela bibliografia. Para tanto, basta citar o caso de John Higgins, autor de um dos livros de maior fôlego sobre a obra de Williams. Embora pretenda analisar *Cultura e sociedade* examinando as resenhas escritas quando da publicação do livro, Higgins não trata justamente da resenha de Kiernan. Cf. John Higgins, *Raymond Williams*, p. 47.

¹⁶⁶ Kiernan, "Culture and Society", cit., p. 77.

¹⁶⁷ Contradição que se revela, por exemplo, em sua análise de Carlyle. Segundo Williams, é possível reconhecer um tributo de Marx para com Carlyle na medida em que este deriva as mudanças nas relações sociais (para ele, a maior acumulação de riquezas e o aumento da distância entre ricos e pobres) das mudanças nas técnicas, nos métodos de produção (a substituição do "artesão vivo" pelo "artesão inanimado e mais veloz"). Williams, *Cultura e sociedade*, p. 96.

Como assinala Marx, a Revolução Industrial constituiu um momento do processo histórico de revolucionamento das "condições técnicas e sociais do processo de trabalho"; ¹⁶⁸ em outras palavras, o desenvolvimento da maquinaria moderna constituiu mais uma etapa na história do desenvolvimento dos métodos de produção de mais-valia relativa. ¹⁶⁹

Igual a qualquer outro desenvolvimento da força produtiva do trabalho, ela [a maquinaria] se destina a baratear mercadorias e a encurtar a parte da jornada de trabalho que o trabalhador precisa para si mesmo, a fim de encompridar a outra parte da sua jornada de trabalho que ele dá de graça para o capitalista. Ela é meio de produção de mais-valia. 170

A Revolução Industrial, portanto, não é o marco histórico inaugural de um novo tipo de sociedade, mas um momento – de fato, decisivo – de um processo anterior, com o qual ela estabelece uma relação, antes de tudo, de continuidade e que, este sim, determinou o aparecimento de um novo modo de produção, um "modo de produção especificamente capitalista". Como assinala Marx, só há "modo de produção especificamente capitalista" com a subsunção real do trabalho ao capital. Na subsunção formal o trabalho se subordina ao processo de valorização do valor, mas não se altera a "natureza geral" do trabalho, não se altera a atividade concreta do trabalho. Em outras palavras, trata-se aqui de subsunção *formal* do ponto de vista do processo material de produção, que não é alterado. Aqui, a subsunção se dá apenas na forma do contrato que estipula a troca da força de trabalho pelo salário, troca que se torna uma necessidade por causa da separação entre o trabalhador e as condições objetivas necessárias para a realização da sua força de trabalho. Nessa fase, o decisivo é a conversão do processo de trabalho em "instrumento do processo de valorização, do processo de autovalorização do capital – da fabricação da mais-valia". Aqui, embora a produção já

_

¹⁶⁸ Karl Marx, *O capital*. Crítica da economia política, São Paulo, Abril Cultural, Livro I, Tomo II, 1984, p. 251. ¹⁶⁹ Algo necessário na medida em que a tendência imanente do capital consiste na sua valorização constante, que tem como método privilegiado uma maior exploração da força de trabalho, via o aumento do tempo de trabalho excedente sobre o necessário. Dado que o tempo de trabalho necessário é uma grandeza fixa (pois é determinado pelo valor da força de trabalho), o seu aumento depende, em um primeiro momento, do aumento absoluto do tempo de trabalho excedente (isto é, o prolongamento da jornada de trabalho). Posto que esse aumento sempre se depara com barreiras físicas e morais (isto é, sociais), o aumento da exploração da força de trabalho passará a depender da redução do tempo de trabalho necessário, portanto, do aumento relativo da parte excedente do tempo de trabalho.

¹⁷⁰ Karl Marx, *O capital*, p. 7.

O que não significa que as mudanças acionadas pela Revolução Industrial careçam de importância. Como assinala Marx, as forças produtivas e as relações sociais de produção são dois aspectos do processo de trabalho material, de modo que mudanças no nível das forças produtivas sempre acarretam em mudanças no nível mais fundamental. No caso da Revolução Industrial, a mudança é decisiva porque somente com ela que se torna possível superar a base técnica estreita da manufatura.

¹⁷² Karl Marx, *O capital, Livro I, Capítulo VI (Inédito)*, São Paulo, Livraria Editora Ciências Humanas, 1978, p.

esteja voltada para a obtenção de mais-valia, esta somente pode ser obtida pelo prolongamento da jornada de trabalho, dado o caráter limitado das bases técnicas do processo de produção.

Isto constitui um grande contraste com o modo de produção especificamente *capitalista* (trabalho em grande escala etc.), que, como indicamos, se desenvolve no curso da produção capitalista e *revoluciona* não só as relações entre os diversos agentes da produção, mas, simultaneamente, a índole desse trabalho e a modalidade real do processo de trabalho total. ¹⁷³

Esse "modo de produção especificamente capitalista" surge com a cooperação. Essa sim constitui "a primeira modificação que o processo de trabalho real experimenta pela sua subordinação ao capital", e, por conseguinte, é a "forma básica do modo de produção capitalista". ¹⁷⁴ É na cooperação, dirá Marx, que se localiza o ponto de partida – histórico e conceitual – da produção capitalista, na medida em que é com ela que os meios de trabalho assumem, pela primeira vez, um caráter social, quando não apenas se aumenta a força produtiva individual, mas cria-se uma força produtiva de novo tipo. 175 Uma força produtiva nova não apenas porque resultado da combinação de muitos processos de trabalho individuais ("força produtiva do trabalho social"), mas, sobretudo, porque força produtiva social que se realiza como força produtiva do capital. Ora, dado que a condição para a cooperação é a reunião dos trabalhadores em um determinado local, para que haja a cooperação é necessário que os trabalhadores sejam empregados pelo mesmo capitalista individual, que este tenha sob seu controle grandes quantidades de meios de produção e que exerça um comando estrito sobre aqueles a ele subordinados – uma vez que a resistência tende a aumentar com o crescimento da massa de trabalhadores empregados. Em suma, as forças produtivas sociais do trabalho aparecem como forças produtivas do capital porque nas relações de classe que passam a prevalecer o trabalhador acessa os meios de produção apenas sob as condições ditadas pelo capital. 176

Como pessoas independentes, os trabalhadores são indivíduos que entram em relação com o mesmo capital, mas não entre si. Sua cooperação começa

⁻

¹⁷³ Ibid., p. 52, grifos no original.

¹⁷⁴ Marx, *O capital*, pp. 265-6.

¹⁷⁵ O que corresponde também à passagem da extração de mais-valia absoluta para a de mais-valia relativa, ainda que, o que precisa ser destacado, não haja uma relação temporal entre essas duas modalidades de extração de mais-valia, como se uma sucedesse à outra temporalmente. Como assevera Marx no "Capítulo VI (Inédito)": "A subsunção real do trabalho ao capital se desenvolve em todas as formas que produzem mais-valia relativa, diferentemente da absoluta". Marx, *O capital, Livro I, Capítulo VI (Inédito)*, p. 66.

só no processo de trabalho, mas no processo de trabalho eles já deixaram de pertencer a si mesmos. Com a entrada no mesmo eles são incorporados ao capital. Como cooperadores, como membros de um organismo que trabalha, eles não são mais do que um modo específico de existência do capital. A força produtiva que o trabalhador desenvolve como trabalhador social é, portanto, força produtiva do capital.¹⁷⁷

A cooperação é, portanto, o ponto de partida do modo de produção capitalista porque é com ela que se dá a passagem para a subsunção real, quando todo o modo de produção é alterado, os processos de trabalho existentes são reorganizados e surge aquela que é a forma "básica" e "específica" do processo de produção capitalista: a "ocupação simultânea de um número relativamente grande de assalariados no mesmo processo de trabalho". ¹⁷⁸ As etapas subsequentes do desenvolvimento capitalista devem ser entendidas, por conseguinte, em uma relação de continuidade com esse momento e, mais do que isso, como desenvolvimentos necessários das configurações que ali se estabeleceram.

De fato, a manufatura é definida por Marx não como uma nova forma de produção, mas como uma forma (a "forma clássica") da cooperação baseada na divisão do trabalho: isto é, como um desdobramento necessário da cooperação. 179 É o que se vê, no exemplo citado por Marx no livro I de O capital (1867), no caso da manufatura de carruagens. O momento decisivo se dá quando "trabalhadores de diversos oficios autônomos" (nesse caso, segeiro, seleiro, costureiro etc.) são reunidos em uma oficina sob o comando de um mesmo capitalista. Feito isso, o costume se encarregará de fazer com que cada um desses trabalhadores perca gradativamente a "capacidade de exercer seu antigo oficio em toda a sua extensão", enquanto que, paralelamente, uma atividade unilateral (não mais como uma atividade autônoma, mas como parte da produção da carruagem), tende a se tornar a mais adequada nessas novas circunstâncias. O mesmo se dá quando a cooperação reúne artífices que desempenham o mesmo ofício: aqui, embora a divisão do trabalho surja de forma acidental como forma de responder a circunstâncias externas - como quando se exige um fornecimento maior em menos tempo –, a repetição leva a que essa divisão acidental se cristalize em uma "divisão sistemática do trabalho". 180

¹⁷⁷ Ibid., p. 264.

¹⁷⁸ Marx, *O capital*, p. 265.

¹⁷⁹ Ibid., p. 267. De fato, parece que Marx tende a enfatizar muito mais as semelhanças entre a cooperação e a manufatura do que as suas diferenças, seja quanto às suas origens ("Um número relativamente grande de trabalhadores sob o comando de um mesmo capital constitui o ponto de partida naturalmente desenvolvido tanto da cooperação em geral, quanto da manufatura"), seja quanto às suas naturezas ("[...] essa divisão do trabalho é uma espécie particular da cooperação e algumas de suas vantagens decorrem da natureza geral e não dessa forma particular da cooperação"). Ibid., pp. 282 e 269, respectivamente. ¹⁸⁰ Ibid., pp. 267-8.

O mesmo vale para a fase seguinte, a do emprego generalizado de maquinaria na grande indústria que emerge com a Revolução Industrial, a qual, segundo Marx, também deve ser compreendida como um desdobramento necessário dos desenvolvimentos colocados em movimento na fase anterior. O que torna a grande indústria uma fase específica é o fato de que, até esse momento, a produção continua a ter como base o processo de trabalho. "A maquinaria específica do período manufatureiro – sustenta Marx – permanece o próprio trabalhador coletivo, combinação de muitos trabalhadores parciais". ¹⁸¹ O processo produtivo continua dependente da força de trabalho. ¹⁸² Com o emprego generalizado de máquinas, finalmente a atividade artesanal deixa de ser o "princípio regulador da produção social".

O processo de produção cessou de ser um processo de trabalho no sentido de um processo dominado pelo trabalho como sua unidade governativa. O trabalho aparece, ao contrário, meramente como um órgão consciente, dispersos entre os muitos trabalhadores individuais vivos nos numerosos pontos do sistema mecânico, subsumido sob o processo total da própria maquinaria, como sendo ele próprio somente uma ligação do sistema, cuja unidade não existe nos trabalhadores vivos, mas antes na maquinaria viva (ativa), que confronta seus afazeres individuais e insignificantes como um organismo poderoso. ¹⁸³

A importância da grande indústria reside, portanto, no fato de ela completar o processo (já em curso) de subsunção real do trabalho ao capital. Com a grande indústria, o trabalho é desempenhado não mais pelo trabalhador, mas pela maquinaria, de modo que o processo de produção deixa de ser um processo de trabalho no sentido de um processo "dominado pelo trabalho como sua unidade governativa". Com o apoio da ciência, da "análise e aplicação de leis mecânicas e químicas", o capital consegue tornar a produção de riqueza algo relativamente independente do trabalho nela empregado.

Para Marx, mais do que rupturas, a grande indústria descreve relações de continuidade fundamentais com as fases anteriores. Donde que a sua ênfase recaia no processo histórico

¹⁸¹ Ibid., p. 275.

^{182 &}quot;Essa estreita base técnica exclui uma análise verdadeiramente científica do processo de produção, pois cada processo parcial percorrido pelo produto tem que poder ser realizado como trabalho parcial artesanal. Precisamente por continuar sendo a habilidade manual a base do processo de produção é que cada trabalhador é assimilado exclusivamente a uma função parcial e sua força de trabalho é transformada no órgão perpétuo dessa função social". Marx, *O capital*, p. 255.

¹⁸³ Marx, *Grundrisse*. Foundations of the Critique of Political Economy (Rough Draft), London, Penguin Books (in association with *New Left Review*), 1993, p. 219.

¹⁸⁴ "Na manufatura e no artesanato, o trabalhador se serve da ferramenta; na fábrica, ele serve a máquina. Lá, é

¹⁸⁴ "Na manufatura e no artesanato, o trabalhador se serve da ferramenta; na fábrica, ele serve a máquina. Lá, é dele que parte o movimento do meio de trabalho; aqui ele precisa acompanhar o movimento. Na manufatura, os trabalhadores constituem membros de um mecanismo vivo. Na fábrica, há um mecanismo morto, independente deles, ao qual são incorporados como um apêndice vivo". Marx, *O capital*. Crítica da economia política, São Paulo, Abril Cultural, Livro I, Tomo II, 1984, p. 43.

¹⁸⁵ Marx, Grundrisse, p. 699.

mais geral no qual essas três fases estão inscritas, procurando reter aquilo que esse processo revela no seu sentido mais geral.

As forças produtivas *sociais* do trabalho, ou as forças produtivas do trabalho diretamente *social*, *socializado* (coletivizado) por força da cooperação; a divisão do trabalho na oficina, a aplicação da *maquinaria*, e em geral a transformação do processo produtivo em *aplicação* consciente das ciências naturais, mecânica, química, etc., para fins determinados, a *tecnologia* etc., assim como os *trabalhos em grande escala* correspondentes a tudo isso [...]; esse desenvolvimento da força produtiva do trabalho objetivado, por oposição ao trabalho mais ou menos isolado dos indivíduos dispersos etc., e com ele a aplicação da ciência – esse produto geral do desenvolvimento social – ao processo imediato de produção; tudo isso se apresenta como força produtiva do capital, não como força produtiva do trabalho; ou como força produtiva do trabalho apenas na medida em que este é idêntico ao capital. [...] é aqui que o significado histórico da produção capitalista surge pela primeira vez de maneira cabal (de maneira específica), precisamente por força da transformação do processo imediato de produção e do desenvolvimento das forças produtivas sociais do trabalho.¹⁸⁶

Em suma, as transformações acionadas pela Revolução Industrial reverberam nas relações sociais de produção, afinal, elas consolidam definitivamente a subsunção real do trabalho ao capital (donde o caráter decisivo da Revolução Industrial mencionado anteriormente). Contudo, isso se dá dentro de um quadro histórico já delimitado: o quadro histórico do capitalismo. É possível, portanto, tratar das contradições nas quais a abordagem de Williams se enreda pela sua referência à "sociedade industrial" e, em consequência, pela ausência do qualificativo "capitalista" em seu texto. "Capitalismo" (ainda) não é uma palavrachave no argumento williamsiano.

2.2

Como destaca o próprio Williams (tanto na introdução ao texto como, posteriormente, na entrevista à *New Left Review*), ¹⁸⁷ *The Long Revolution* foi planejado como uma continuação de *Cultura e sociedade*, e isso em dois sentidos: por um lado, no sentido de sistematizar os "princípios da teoria da cultura", ¹⁸⁸ os quais estariam apenas esboçados na

¹⁸⁶ Marx, O capital, Livro I, Capítulo VI (Inédito), pp. 55-6.

¹⁸⁷ Williams, A política e as letras, p. 127.

¹⁸⁸ Julgo que seja importante ressaltar aqui o uso da expressão "teoria da cultura". Como se verá ao longo desta exposição, as qualificações que Williams atribuiu à sua própria posição teórica variaram ao longo de sua

obra anterior; por outro, no de desenvolver a posição política e teórica apresentada na parte final do texto de 1958, mas agora com vistas a pensar a relação entre cultura e sociedade na conjuntura da Grã-Bretanha dos anos 1960, notadamente, focando a intersecção entre a estrutura de sentimento prevalecente na sociedade britânica da época e os desenvolvimentos institucionais mais amplos. ¹⁸⁹

Embora deva-se reconhecer que esses são, de fato, aspectos centrais do desenvolvimento pretendido, interessa-me pensar aqui a relação entre esses dois textos sob outra perspectiva: assumindo como ponto de referência a crítica da sociedade moderna. "As forças que mudaram e ainda estão mudando nosso mundo são realmente a indústria e a democracia – diz Williams no final de *Cultura e sociedade*. A compreensão dessa mudança, dessa longa revolução, encontra-se em um nível de significado que não é fácil de alcançar". ¹⁹⁰ Ao que me parece, *The Long Revolution* constitui também um esforço de Williams em dar continuidade à análise dessa mudança, propondo, ademais, compreendê-la como uma realidade que continua operando no e conformando o presente (o que, afinal, justificaria o empreendimento).

Concentrar o foco nesse aspecto, importa assinalar, não significa ignorar os outros dois sentidos da continuidade acima referidos, mas, isso sim, permite enquadrá-los sob uma nova perspectiva. Mais precisamente, mostrando como não há apenas uma continuidade entre as análises desenvolvidas em cada um desses textos, mas – e é isso o que explica a linha de continuidade entre as análises – também há uma continuidade fundamental entre os dois momentos históricos em tela. Em outras palavras, só é possível a Williams estabelecer uma relação de continuidade entre as análises desenvolvidas nesses dois textos, porque o mundo que ele tinha em vista em *Cultura e sociedade* e o mundo com o qual ele se defronta em *The Long Revolution* – respectivamente, a Inglaterra do século XIX e a de meados do século XX – fazem parte de uma mesma história. A história de uma modernidade que continua em movimento e que liga o século XIX à Grã-Bretanha dos anos 1960. Essa é a primeira conclusão acerca da crítica da modernidade de Williams que se pode depreender da análise de

-ma

trajetória. Assim, o que aparece em *The Long Revolution* como "teoria da cultura" aparecerá como "materialismo cultural", em *Marxismo e literatura* (1977) e como "sociologia da cultura", em *Cultura* (1980).

¹⁹⁰ Williams, Cultura e sociedade, p. 359.

¹⁸⁹ "Este livro foi planejado e escrito como uma continuação do trabalho iniciado em meu *Cultura e sociedade*. Descrevi esse livro como 'uma contribuição e uma interpretação de nossas respostas em pensamento e sentimento a mudanças na sociedade inglesa desde o final do século XVIII', e esta era, evidentemente, a sua função principal, uma história crítica das ideias e dos valores nesse período de mudança decisiva. Ainda assim, o método do livro, e em particular seu capítulo final, conduziram a uma intenção adicional: da análise e interpretação de ideias e valores movi-me para uma tentativa para a sua reinterpretação e extensão, em termos de uma sociedade ainda em mudança e da minha própria experiência nela". Raymond Williams, *The Long Revolution*, Peterborough, Broadview Press, 2001, p. 9.

The Long Revolution: o presente aparece, para Williams, muito mais em suas continuidades com o passado, como parte de um processo mais amplo de desenvolvimento da modernidade e do capitalismo.

Me parece que estamos vivendo no curso de uma longa revolução a qual as nossas melhores descrições interpretam apenas em parte. Esta é uma revolução genuína, transformando homens e instituições; continuamente estendida e aprofundada pela ação de milhões, contínua e variadamente oposta por reações explícitas e pela pressão de formas e ideias habituais. Ainda assim esta é uma revolução difícil de definir, e a sua ação desigual tem lugar sobre um período tão longo que é quase impossível não se perder em seu processo excepcionalmente complicado. 191

Processo complexo, não apenas por se estender por um longo período de tempo, mas também por incidir sobre diversos campos da vida. Na política, com a tendência geral de o povo assumir o governo de si mesmo, não abrindo mão desse direito em favor de um grupo, uma classe ou uma nacionalidade ("revolução democrática"); na economia, com o enorme desenvolvimento científico sustentando o aprofundamento das transformações iniciadas com a Revolução Industrial; e na cultura, com a reivindicação crescente pela extensão do "processo ativo de aprendizagem" e dos "processos de comunicação" ("revolução cultural").

Como destacado pelo próprio Williams, compreender as mudanças sociais que tiveram lugar com o advento da sociedade moderna em termos de uma "longa revolução" significa oferecer um tipo de interpretação distinto do modelo de compreensão que essa mesma sociedade consagrara: seja esse modelo aquele que vê na sociedade uma ordem absoluta (encarnada ou no rei ou no Estado-nação), um mercado formado por consumidores ou uma massa impessoal. Modelos que, para além de suas diferenças, compartilham o expediente comum de reduzir a sociedade (e, portanto, as mudanças sociais relevantes) a duas "esferas de interesse", a dois "modos de pensamento", a duas "versões das relações sociais": de um lado, a política (o sistema de decisões) e, de outro, a economia (o sistema de subsistência). "Quando se diz política e economia diz-se sociedade; o resto é pessoal e incidental". Segundo Williams, esse é um expediente que denuncia o traço mais fundo dessas perspectivas: como elas assumem os referenciais dos grupos dominantes, afinal – argumenta Williams –, trata-se aqui de imagens da sociedade para as quais importaria apenas os poderes político e econômico, isto é, os poderes (ou, as esferas da vida social) nos quais o domínio

Williams, *The Long Revolution*, p. 10.Williams, *The Long Revolution*, p. 10.

¹⁹³ Ibid., p. 131.

desses grupos se faz sentir mais fortemente. Segundo Williams, essa é uma característica inescapável de qualquer imagem de sociedade.

A realidade da sociedade é a organização viva dos homens, mulheres e crianças, materializada de diversos modos e sob mudança constante. Ao mesmo tempo, nossas ideias abstratas sobre a sociedade, ou sobre qualquer sociedade particular, são tanto persistentes quanto sujeitas a mudança. Devemos vê-las como interpretações: como meios de descrever a organização e de conceber as relações, necessárias para estabelecer a realidade da vida social, mas também sob contínua pressão da experiência. 194

Em outras palavras, haverá sempre um descompasso entre a realidade da sociedade e as ideias abstratas sobre ela. Contudo, para além disso, o que torna as ideias sobre a sociedade moderna acima mencionadas tão específicas é o fato de que elas sejam mais do que descrições do social, mas, acima de tudo, imagens que assumem os propósitos da organização social que é o objeto da descrição. Imagens que, na descrição mesma da sociedade, assumem a sua defesa e manutenção como seus fins últimos. Tendência que, segundo Williams, explica por que esse é um tipo de descrição que sempre tende à abstração (do rei, da nação, do mercado, da massa), em detrimento das relações efetivas, da descrição acurada do modo de vida concreto. 195

Em oposição a essas perspectivas, Williams propõe uma nova forma de abordar o problema da sociedade, tomando-a como uma "organização humana com necessidades comuns"; não apenas como uma ordem política e econômica, mas como ordem humana que compreende também as atividades culturais, o sistema de aprendizado e comunicação e o complexo de relações baseadas na criação e manutenção da vida. Uma concepção que tenha como pressuposto fundamental o reconhecimento da capacidade criativa do homem como a base dos desenvolvimentos pessoal e social.

-

¹⁹⁴ Ibid., p. 120.

¹⁹⁵ Segundo Williams, o recurso a formulações cada vez mais abstratas é uma das marcas daquela que é, segundo ele, uma das imagens da sociedade mais proeminentes no presente, a imagem da sociedade de massas. Concepção que pensa a sociedade como uma ordem absoluta (a direção absoluta que as elites exercem sobre as massas), formada não por indivíduos, mas por "figuras médias" [averaged figures], por "marcas generalizadas no padrão de massa". Williams, *The Long Revolution*, p. 130. Como diz ele na sequência: "A revolta pessoal enfatiza a individualidade, nesse mundo de abstrações impessoais, mas a asserção, comumente, também é uma fuga do pensamento social: eu, minha família e meus amigos somos reais; o resto é o sistema. Mas isso, quando suficientemente estendido, não apenas confirma a avaliação da elite das outras pessoas como massas. Também, em sua negação ou limitação das relações reais, ajuda as pessoas a se lembrarem de si mesmas, em suas relações sociais, como massas. Não é um acaso, mas um elemento dessa estrutura de pensamento, que os termos da revolta pessoal incluam tão frequentemente outras pessoas: a multidão, o bando, as massas". Ibid., p. 130.

A verdade sobre uma sociedade, ao que parece, encontra-se nas relações efetivas, sempre excepcionalmente complicadas, entre o sistema de decisão, o sistema de comunicação e aprendizagem, o sistema de manutenção e o sistema de geração e nutrição. Não se trata de procurar por alguma fórmula absoluta, por meio da qual a estrutura dessas relações seja determinada invariavelmente. A fórmula que importa é aquela que, primeiro, estabelece as conexões essenciais entre aqueles sistemas que nunca estão realmente separados e, segundo, que mostra a variabilidade histórica de cada um desses sistemas e, por conseguinte, das organizações reais nas quais eles operam e são vividos. ¹⁹⁶

Uma boa demonstração de como Williams caracteriza o surgimento do mundo moderno em *The Long Revolution* é dada por sua análise da ideia de indivíduo. Segundo ele, é com o advento do mundo moderno que o individual deixa de ser pensado como parte de um grupo (como, por exemplo, no pensamento medieval) e passa a ser pensado segundo seus próprios termos. Mudança que, segundo Williams, teve lugar na Inglaterra no final do século XVI e início do XVII. Transformação semântica que, ademais, somente pode ser compreendida como parte de transformações efetivas nas relações sociais, isto é, como parte do longo e desigual desenvolvimento do mundo medieval. Aqui o processo decisivo é a Reforma Protestante. Isso fica claro, segundo Williams, quando se atenta para o novo sentido de individual que se revela claramente nos sentidos da ideia de alma individual: quando o destino da alma não é mais visto como parte de uma estrutura ordenada, mas como um destino pessoal, assentado na relação direta e individual do homem com Deus. 198

Considerando os propósitos deste texto, interessa-me não tanto examinar essa questão específica (as mudanças na concepção do "homem na sociedade"), mas, isso sim, o fato de que Williams pensa essa mudança semântica como parte de uma transformação sóciohistórica mais geral, localizando-a na entrada do século XVII, na passagem do pensamento medieval para o moderno.

À medida que a mobilidade aumentava, e ao menos que alguns homens pudessem mudar seu *status*, a ideia de ser um indivíduo em um sentido separado de seu papel social obviamente ganhou força. O surgimento do capitalismo, e as grandes mudanças sociais associadas a ele, encorajou certos homens a ver "o individual" como fonte de atividade econômica, pelo seu "livre empreendimento". Tratava-se menos de desempenhar uma certa função dentro de uma ordem fixa do que de iniciar certos tipos de atividade,

¹⁹⁶ Ibid., p. 136.

[&]quot;Vagarosamente e em meio a muitas ambiguidades, desde essa época aprendemos a pensar no 'individual em seu próprio direito', onde anteriormente descrever um indivíduo significava dar um exemplo do grupo do qual ele era um membro e, portanto, oferecer uma descrição particular desse grupo e das relações no seu interior". Williams, *The Long Revolution*, p. 91.

¹⁹⁸ Ibid., pp. 91-2.

escolhendo direções particulares. A mobilidade social e geográfica a qual, em alguns casos, essas mudanças deram ensejo, conduziu a uma redefinição do individual – "o que eu sou" – estendendo-o para "o que eu desejo ser" e "o que, por meus próprios esforços, eu me tornei". 199

E Williams apoia essa caracterização em um procedimento de análise que já fora esboçado em *Cultura e sociedade* e que é aqui reiterado. Resumidamente: é possível analisar o surgimento do mundo moderno a partir da análise da ideia moderna de indivíduo porque a ideia moderna de indivíduo (como toda ideia) não é apenas uma reação a transformações sociais gerais, mas também é uma interpretação criativa dessas transformações e, nesse sentido, poderá participar da constituição de um novo modo de vida.

O fato crucial é que toda descrição, toda interpretação oferecida, é um termo de desenvolvimento [term of growth]. Assim, a ideia de "o individual" não era apenas uma reação ao complexo de mudanças sociais, econômicas e religiosas; era também uma interpretação criativa deles, como um modo de vida. Para se livrar de definições restritivas e obsoletas de "status", para desvincular os seres humanos da função social "na qual eles nasceram", para reformar a lei, a Igreja, a economia, a administração, os homens tiveram de propor o "simples ser humano" como elemento comum a partir do qual todo tipo de restrição pudesse ser desafiado. O individual teria inclusive de ser desvinculado de sua família, para que uma sociedade baseada não no nascimento, mas no trabalho, pudesse ser estabelecida. Similarmente, a ideia de "sociedade" tinha de ser forjada, como uma descrição criativa, para que os problemas da organização humana fossem considerados em termos mais amplos do que aqueles colocados por qualquer sistema social particular. 200

Assim, o processo histórico aqui em tela – pontuado, como ressalta Williams, pelo Renascimento, pela Reforma e pelo advento da economia capitalista – engendra um processo de dupla abstração: abstração do indivíduo, que se desvincula da sociedade, e do social, que passa a designar algo em si.²⁰¹ Portanto, o advento da sociedade moderna dá origem não apenas a uma nova noção de indivíduo, mas também a uma nova noção de sociedade que, assim como aquela, também tende historicamente à abstração (no sentido de deixar de se referir a certos grupos, passando a designar sistemas específicos, entendidos não como reunião de grupos, mas como sistemas em si). Nova ideia de sociedade que encontrou a sua forma mais bem-acabada na imagem que reconhece na atividade econômica (e, mais especificamente, nas atividades de produção e de troca) o verdadeiro fim da sociedade. "Todas as formas de organização humana, da família e da comunidade até o sistema

¹⁹⁹ Ibid., p. 92.

²⁰⁰ Williams, *The Long Revolution*, pp. 111-2.

²⁰¹ Ibid., p. 93.

educacional, tiveram de ser reformuladas à luz dessa atividade econômica dominante". ²⁰² Com isso, a sociedade deixa de designar algo positivo (aquilo que garante a manutenção da ordem, quando se via a sociedade encarnada não no mercado, mas no rei, no Estado-nação), assumindo um sentido negativo, como aquilo que garante as condições mínimas para que o empreendimento econômico individual não seja ameaçado. ²⁰³ "Posteriormente, contudo, a imagem foi mais completamente desenvolvida. Com o subsequente desenvolvimento do capitalismo, ao seu estágio corporativo, a sociedade não era mais pensada como garantindo o mercado: a própria organização da sociedade era, essencialmente, uma organização de mercado". ²⁰⁴

Portanto, mesmo que o que esteja em questão tanto em Cultura e sociedade como em The Long Revolution seja um mesmo processo histórico, Williams revela no segundo texto uma interpretação nova em diversos aspectos. O que é mais notável, esse longo processo de mudança social não se resume mais apenas à Revolução Industrial. Esta é tida agora como uma parte da longa revolução em curso, figurando ao lado da "revolução democrática" (a tendência do povo de assumir o governo de si, não delegando essa atribuição a nenhum grupo específico, seja ele uma classe ou até uma nacionalidade) e da "revolução cultural", constituída pela extensão da educação e pelo desenvolvimento de novos meios de comunicação. Portanto, não como o marco inaugural de um novo mundo, mas como o aspecto econômico de um processo mais amplo.²⁰⁵ Não por acaso que, ao inscrever a Revolução Industrial nesse quadro mais amplo, Williams compreenda-a de forma muito mais específica e qualificada do que fizera antes: compreendendo-a como um processo assentado no desenvolvimento científico e na introdução da ciência na produção, e que tem como cenário não apenas a Europa Ocidental, mas todo o planeta – o que explica, para Williams, por que ela continua um processo historicamente decisivo também em meados do século XX. 206 Por outro lado, há uma importante afinidade com a análise empreendida em Cultura e sociedade na medida em que também aqui Williams enfatiza o caráter complexo desse processo, outro aspecto no qual sua análise se afasta da condenação unilateral típica da crítica cultural

⁻

²⁰² Ibid., p. 124.

²⁰³ No bojo desse processo até mesmo a forma do individualismo moderno é alterada. Pois se no quadro de uma sociedade rigidamente estratificada o individualismo aparecia como um elemento de desenvolvimento, nessa nova situação ele assume a forma de mero egoísmo e indiferença. Não é mais a defesa da liberdade positiva dos indivíduos, mas apenas a defesa de um espaço individual livre das interferências (sempre tidas como deletérias) da sociedade. Ibid., p. 113-4.

²⁰⁴ Williams, *The Long Revolution*, p. 124.

²⁰⁵ Ibid., pp. 10-2.

²⁰⁶ Afinal, se a Revolução Industrial já atingira o desenvolvimento máximo nos países centrais, ela ainda estava se desenvolvendo nas nações periféricas.

conservadora: tomando a Revolução Industrial como parte de meios revolucionários que conduzem a uma sociedade mais democrática, tanto em termos políticos como culturais, inclusive compreendendo esse processo como a fonte das ideias e dos valores necessários para se colocar no mundo.²⁰⁷

Assim, privilegiar esse aspecto na leitura de *The Long Revolution* não decorre de alguma disposição de simplesmente desconsiderar os demais aspectos. Guio-me aqui pelo procedimento de assumir a problemática da crítica da modernidade como chave de leitura e, com base nisso, jogar nova luz sobre os demais aspectos da obra. De fato, segundo me parece, com isso torna-se possível avaliar melhor o primeiro aspecto — o tratamento do método. No fundo, importa a Williams sistematizar e melhor qualificar o método, pois essa constitui uma das exigências para se melhor compreender a dinâmica das mudanças sociais no presente.

²⁰⁷ Segundo Williams: "Nosso poder criativo é mais evidente em nossa contínua revolução industrial, que está continuamente confirmando nossa capacidade de mudar nosso mundo, e que está conduzindo a sentimentos muito mais abertos, para mais disposição real para a mudança, do que qualquer outra concepção anterior poderia prever. A revolução democrática, similarmente, é insistentemente criativa, em seu apelo sobre todos nós para assumir o poder para dirigir nossas próprias vidas. E estamos vendo, cada vez mais, um novo tipo de mudança, pelo simples fato da extensão das comunicações, e por nossa consequente experiência de uma cultura em expansão". Ibid., p. 140.

3. Arte e modernidade

Nesta seção, me voltarei aos estudos de Williams sobre o drama e o romance com vistas a assinalar os seus vínculos com os demais momentos de sua obra, de modo a ter demonstrado ao final da exposição: (1) como as posições teóricas mais gerais delineadas em *Cultura e sociedade* e *The Long Revolution* conformam a sua análise dessas formações culturais específicas; (2) como, pela análise do drama e do romance, Williams desenvolve muitas das questões que estavam apenas vagamente esboçadas anteriormente e (3) como ele avança no desenvolvimento de uma posição própria, consolidada na fase seguinte.

3.1

Embora Williams tenha tido no drama um de seus maiores e mais persistentes interesses, pouca atenção foi dedicada a essa parte de sua produção, inclusive no caso brasileiro. Mesmo quando levados em consideração, seus textos de crítica dramática tenderam a ser vistos ou como um ponto periférico em relação aqueles que seriam os textos "canônicos" (como *Cultura e sociedade*, *The Long Revolution* e *Marxismo e literatura*) ou como uma seção que não estabeleceria relações discerníveis com o restante de sua obra.

Com vistas a examinar os estudos de Williams sobre o drama, concentrar-me-ei naquela obra que mais se comunica com a temática aqui analisada, *Tragédia moderna* (1966) – ainda que não abrindo mão de pontuar as relações desse texto com as demais incursões de Williams na crítica dramática. Nesse sentido, me alinho aqui à interpretação de Terry Eagleton, para quem *Tragédia moderna* ocupa um lugar especial entre as obras de Williams

_

²⁰⁸ Sobre a recepção crítica aos estudos de Williams sobre drama, cf. John Higgins, *Raymond Williams*, pp. 21-2 e Kenneth Surin, "Raymond Williams on Tragedy and Revolution". In: Christopher Prendergast (ed.), *Cultural Materialism*. On Raymond Williams, London, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995, pp. 153-72.

sobre o drama por ser aí que se articula mais firmemente a relação entre a crítica dramática desenvolvida em *Drama from Ibsen to Eliot* e a crítica social de *Cultura e sociedade*, além de ser nesse texto, como também assinala Eagleton, que se revela mais claramente o diálogo de Williams com o marxismo.²⁰⁹

Tragédia moderna ocupa, de fato, um lugar singular no corpo da obra de Williams. Como destacado por ele próprio, tratava-se aqui de empreender uma tarefa dupla: por um lado, desenvolver o "debate sobre a literatura trágica moderna" iniciado em *Drama from Ibsen to Eliot* e, por outro, dar continuidade ao empreendimento levado a cabo em *Cultura e sociedade* e *The Long Revolution* através do exame "histórico e crítico das ideias de tragédia". Focarei aqui o segundo aspecto acima mencionado, aspecto que – como pretendo ter demonstrado até o final de meu argumento nesta seção – diz respeito mais diretamente à problemática aqui em tela e no qual, segundo me parece, reside a principal singularidade desse texto. Isso porque, embora Williams tenha empreendido em *Drama from Ibsen to Brecht* (1968) uma substancial revisão do texto de 1952 – como é possível adivinhar pelo título, com a inclusão de Brecht no rol dos dramaturgos analisados –, o propósito continuava o mesmo: oferecer uma análise das formas dramáticas. Em *Tragédia moderna* que Williams oferece uma análise do drama sob uma nova perspectiva.

Os mesmos autores são discutidos em ambos os livros [em *Drama from Ibsen to Eliot* e *Tragédia moderna*], os mesmos temas são desenvolvidos, as mesmas citações são usadas, o que é o aspecto central da continuidade. Mas a discussão estava agora em outro modo. Enquanto muito do trabalho anterior havia sido bastante técnico, concentrando-se nas convenções dramáticas e nas relações do palco teatral e de dramaturgos individuais, a nova pesquisa estava mais próxima de uma crítica ideológica.²¹²

É nesses termos que se assenta o debate de Williams com a abordagem do drama então dominante em Cambridge, debate que, como assinalado por ele próprio, foi uma das principais motivações para a redação de *Tragédia moderna*. Tendo em vista as limitações a que este texto está sujeito, apresentarei os principais aspectos dessa abordagem focando um

²⁰⁹ Cf. Terry Eagleton, *Criticism and Ideology*, pp. 37-40.

²¹⁰ Cf. Raymond Williams, *Tragédia moderna*, São Paulo, Cosac Naify, 2002, p. 25.

²¹¹ Cf. Williams, *A política e as letras*, p. 197.

²¹² Ibid., p. 208.

Assim como *Cultura e sociedade*, *Tragédia moderna* também foi redigido sob um impulso opositor: "Esse nunca foi um livro que me vi escrevendo – assinala Williams. A maior parte dos livros que escrevi foi projetada alguns anos antes. Muitos deles vieram a ser muito diferentes da ideia inicial, mas foram visualizados anteriormente. *Tragédia moderna*, ao contrário, foi apenas uma resposta ao choque de retornar a Cambridge e encontrar o curso sobre tragédia em uma forma muito mais ideológica do que ele havia sido quando fui um estudante". Ibid., p. 208.

caso específico, mas ainda assim bastante representativo dessa perspectiva: a análise desenvolvida por George Steiner em The Death of Tragedy (1961).²¹⁴

3.2

Segundo Steiner, a tragédia é uma forma tipicamente grega. Isto é, enquanto forma dramática – nos seus termos, enquanto representação do sofrimento e da angústia pessoal em um palco público –, a tragédia supõe a visão grega do homem e da vida, a visão trágica segundo a qual a vida humana é governada por forças que escapam aos domínios da razão e da justiça e cujo impacto invariavelmente conduz uma personalidade eminente (donde o caráter público da ação) a um fim desastroso e irreparável. 215 É isso o que, segundo Steiner, distingue a tragédia das demais formas de drama: a tragédia coloca em cena uma ação cujo desfecho é sempre dado pela catástrofe e, mais do que isso, por uma catástrofe precipitada por forças que escapam à compreensão e ao controle humanos.

Contudo, como o título do livro permite antecipar, o interesse de Steiner não está tanto em analisar a tragédia como uma forma dramática que tem seu modelo na tragédia grega, mas em mostrar como o presente é uma época refratária a qualquer ideia de tragédia e, por consequência, como a tragédia não é uma forma dramática possível no presente; como a história da tragédia é a história da sua decadência e do seu esgotamento.

Esse diagnóstico de Steiner se apoia no contraste entre o mundo grego e o mundo moderno. Pois se o mundo grego era o mundo das forças desconhecidas e onipotentes às quais o homem sempre poderia ser subjugado, o mundo moderno é o mundo do racionalismo (da filosofia de Descartes), da ciência (da física de Newton) e da reforma social (da economia política de Adam Smith). E porque aberto à compreensão e intervenção humanas, o mundo moderno é refratário à tragédia.

> Onde as causas do desastre são temporais, onde o conflito pode ser resolvido por meios técnicos ou sociais, podemos ter um drama sério [serious drama], mas não tragédia. Leis de divórcio mais flexíveis não poderiam alterar o destino de Agamemnom; psiquiatria social não é uma resposta para Édipo.

²¹⁴ "Tragédia moderna era, acima de tudo, um trabalho polêmico, dirigido à ideologia dominante que ele via como sendo produzida e reproduzida no curso de tragédia do Inglês de Cambridge, cristalizada no bem-sucedido The Death of Tragedy de George Steiner". Higgins, Raymond Williams, p. 68. ²¹⁵ Cf. George Steiner, The Death of Tragedy, London, Faber and Faber, 1961, p. 3.

Mas relações econômicas mais saudáveis, ou melhores encanamentos podem resolver algumas das graves crises nos dramas de Ibsen. ²¹⁶

A sensibilidade moderna – dirá Steiner – não é mais presidida por uma visão trágica, mas por uma visão "radicalmente otimista" da história e da condição humana. Visão que supõe origens sociais e não metafísicas do mal, que enxerga no erro do homem um produto das limitações impostas pelo seu entorno e que, portanto, não toma o erro como fonte de culpa e perdição; que toma a história do mundo como história do progresso e a história do homem como material suscetível de ser moldado pelo próprio homem. Visão que ganhou sua primeira forma com os românticos e que continua operando no presente.

Em larga medida, ainda somos românticos. A evasão da tragédia é uma prática constante em nossos próprios teatro e filmes contemporâneos. Em oposição aos fatos e à lógica, os finais têm de ser felizes. Os vilões se ajustam e o crime não compensa. Aquela grande aurora na qual os amantes e os heróis de Hollywood caminham, de mãos dadas, ao final da história, apareceu pela primeira vez no horizonte do romantismo.²¹⁷

Em sua explicação dessa transição da visão de mundo grega para a moderna, Steiner segue de perto os argumentos da crítica conservadora analisados no capítulo 1. O divisor de águas histórico fora o desmantelamento das hierarquias estáveis e manifestas (do mundo que tem seu centro na vida real e aristocrática) e o consequente deslocamento do "centro de gravidade social" em direção à classe média. No quadro desse processo mais geral, deu-se a democratização do acesso ao teatro e a consequente deterioração do seu público, agora, a família burguesa destituída de referenciais literários e de padrões de gosto elevados. ²¹⁹ Tendo de satisfazer as demandas desse novo público, o drama mudaria de modo irreversível. "O drama estava se tornando aquilo que é hoje: mero entretenimento. E o espectador de classe média do período romântico não desejava nada mais do que isso". ²²⁰ Substitua-se "drama trágico" por "poesia" e tem-se o diagnóstico de Leavis: de uma época na qual a poesia não tem mais lugar, na qual o letramento mais difundido (combinado com a exploração comercial dos materiais de leitura) conduziu ao rebaixamento da sensibilidade pública. ²²¹

²¹⁶ Steiner, *The Death of Tragedy*, p. 8.

 ²¹⁷ Ibid., p. 136.
 ²¹⁸ Ibid., pp. 194-5. Não por acaso que Steiner, assim como Leavis, localize o momento de ruptura entre essas duas épocas no final do século XVII.

²¹⁹ Ibid., p. 115.

²²⁰ Ibid.,, p. 116.

²²¹ F. R. Leavis, "The Idea of a University", cit., p. 23.

Contudo, não é casual que Steiner reproduza em grandes linhas o argumento de toda a crítica inglesa conservadora. Pois, como argumenta Williams, Steiner – assim como toda a teoria moderna da tragédia – compartilha a mesma imagem de sociedade da crítica literária conservadora: a imagem da sociedade de massa, segundo a qual as massas influenciam na direção da sociedade não pela participação nas decisões públicas (estas são monopólio das elites), mas por expressarem um padrão de demandas e preferências. Na medida em que, com o ingresso das classes médias e baixas na esfera pública, essas demandas e preferências se degradam, as instituições culturais (poesia, literatura, imprensa, teatro) respondem com o rebaixamento dos seus padrões.

Contudo, o que Williams mostra aqui – e isso é o que importa reter – é como que, além de compartilharem uma imagem de sociedade, Steiner e os críticos literários conservadores compartilham uma mesma visão de história. 223 Esse é o fulcro da crítica desenvolvida por Williams em Tragédia moderna – e aspecto no qual, ao que me parece, localiza-se um importante ponto de continuidade com a crítica levada a cabo em Cultura e sociedade. Steiner mobiliza os mesmos argumentos da crítica conservadora inglesa porque a teoria moderna da tragédia e a tradição da crítica cultural conservadora dos séculos XIX e XX compartilham a mesma visão da história: uma visão trágica que vê na história um movimento irreversível de decadência e degeneração, e que, portanto, reconhece no presente uma época mergulhada em uma crise insolúvel. Williams não poderia ter denunciado de forma mais convincente o caráter limitado e parcial da abordagem do drama então dominante com a qual ele estava se batendo: eis aí uma visão que vê no presente uma época na qual a ideia de tragédia não tem lugar, mas que promove, ela mesma, uma visão trágica dessa época e da sua sociedade.²²⁴ "O mais notável na teoria trágica moderna é que ela tem muito das suas raízes na mesma estrutura de ideias da própria tragédia moderna e que, não obstante, um dos seus efeitos paradoxais é precisamente a sua recusa em considerar que a tragédia moderna seja

_

²²² Williams, *The Long Revolution*, pp. 129-130.

²²³ Segundo me parece, é possível estabelecer paralelos entre a ideia de "imagem de sociedade" apresentada por Williams em *The Long Revolution* e a ideia de "visão de história" aqui proposta. Não só porque ambas sejam manifestações da consciência liberal, mas também porque tanto uma como a outra são mais do que meras descrições (respectivamente, da sociedade e da história), mas interpretações que sempre supõe uma força condutora, uma coordenada estruturante, um componente que é tido como o princípio organizador daquilo que está sendo descrito.

²²⁴ Essa ligação entre a teoria moderna da tragédia e a crítica cultural conservadora se manifesta também no recurso ao contraste entre o presente moderno e o passado, comumente associado à antiguidade grega. "Desde o início do século XIX – diz Williams –, a tragédia grega tem sido usada como um modo de pensar sobre o mundo moderno". Por isso que, nesses dois casos, a reação ao presente assume a forma do retorno àquilo que se toma como a tradição que era viva no passado, que não existe mais, e que tem sua origem na antiguidade grega. Raymond Williams, "When myth meets myth", *The Guardian*, 10 October 1974.

possível [...]". Segundo Williams, somente quando se tem isso em vista que se pode compreender a concepção de tragédia grega que essa teoria formula.

Essa teoria concebe a tragédia como a ação na qual o herói é destruído, essa destruição marcando o fim da ação trágica (donde que a experiência trágica seja tida como a experiência do irreparável), porque é uma concepção que, em consonância com uma "cultura teoricamente limitada à experiência individual", focaliza apenas o indivíduo isolado (o herói), tomando a parte (o herói) pelo todo (a ação trágica). Assim, o que se tem aqui não é a suposta concepção grega de tragédia, mas uma concepção tipicamente liberal, que coloca, de um lado, a Necessidade abstrata e universal e, de outro, "indivíduos que experimentam o sofrimento e que resumem a figura do herói trágico". Em outras palavras, a tragédia grega é aqui concebida nos termos das concepções liberais abstratas de indivíduo e sociedade: de um lado, o indivíduo abstraído do complexo de relações sociais e, de outro, a sociedade abstraída das relações e dos grupos intermediários.²²⁶ Essa é a razão pela qual, argumenta Williams, essa concepção ignora que o elemento central do drama grego é o coro – a voz coletiva entoada não por vozes divinas, mas por um conjunto de homens –, e que as "relações dramáticas reais" colocadas em cena no teatro grego são as relações entre o coro e atores que até podem se afastar dele, mas que nunca se desligam completamente. "O que a forma incorpora, então, não é uma postura metafísica isolada, mas uma experiência compartilhada e de fato coletiva". ²²⁷ Como assinala Williams, a própria tentativa de sistematizar uma filosofia trágica grega (e de derivar das peças que sobreviveram uma concepção grega de tragédia) é um equívoco, uma vez que a própria cultura grega é refratária a sistematizações assentadas em "princípios sistemáticos e abstratos". Passando por cima disso, a versão moderna da tragédia grega abstrai a Necessidade, "colocando as suas leis acima do arbítrio humano", como se a Necessidade se impusesse anterior e absolutamente à vida dos indivíduos (trata-se aqui da imagem de Steiner do homem sujeito às forças desconhecidas e onipotentes). Ora, o que se tem na tragédia grega, argumenta Williams, é exatamente o contrário: aqui, os limites da ação humana (a Necessidade) se revelam no curso mesmo da ação; esses limites não são o pano de fundo da ação, mas o seu produto. É isso o que mostra Williams em sua análise da Antígona

_

²²⁵ Williams, *Tragédia moderna*, p. 70.

²²⁶ Williams, *The Long Revolution*, pp. 90-3.

Williams, *Tragédia moderna*, p. 37. "Quanto mais se olha para o texto da peça, mais se percebe que a estrutura simples, embora muito definida, foi claramente planejada no ato da escrita. Sendo assim, ao analisar a representação, vê-se que esse planejamento é continuamente representado tanto nas partes quanto no todo; o propósito da peça não é a narração, nem a descrição, nem a análise, mas sim a representação-encarnação de um tema. A estrutura de sentimento é a estrutura formal escrita, bem como a estrutura da trama posta em cena. O conflito e a solução não são uma história ou uma narrativa de coisas passadas; ao contrário, eles estão sempre presentes, em palavras e movimento". Ibid., p. 61.

de Sófocles em *Drama em cena* (1968). A princípio, parece que o destino trágico está determinado de antemão: Antígona deve ser punida por desrespeitar a ordem de Creonte (a norma social) ao tentar sepultar o corpo do irmão, Polinices. Como entoado pelo coro, essa punição seria nada mais do que o sinal da desgraça que paira sobre a família de Édipo (pai de Antígona). Williams mostra como, no entanto, não é isso o que o desfecho da peça confirma. A peça se encerra com Antígona não apenas suportando a tragédia, mas superando-a (ao ser perdoada por Creonte e celebrada pelo coro) e com a tragédia se abatendo sobre Creonte em decorrência de suas ações: primeiro, ao condenar Antígona, depois, ao desprezar os apelos do filho, Hêmon (noivo de Antígona) e, por fim, ao ignorar os alertas do profeta Tirésias.²²⁸ O destino não está dado de antemão, mas é produzido ao longo da ação.

Ademais, na medida em que a teoria moderna toma a morte como o fim inescapável do herói, ela acaba por associar uma retórica específica (tragédia) a um fato humano permanente (morte), associação que, segundo Williams, fundamenta o modo de tomar como permanente e universal uma forma que é local e temporária (isto é, tomando a tragédia grega como a tragédia tout court). Promover essa associação entre tragédia e morte significa, também, completa Williams, generalizar a experiência do herói trágico, a experiência da "solidão do homem que se defronta com um destino cego". Em outras palavras, retratar a morte simplesmente como a desintegração física e o fim, quando, na verdade, ela envolve também a experiência daqueles que presenciam a morte, seja de um amigo, familiar ou colega de trabalho. Portanto, essa visão ignora em que medida a experiência da morte é uma experiência comum que depende de uma linguagem comum compartilhada por todos aqueles que participam dessa experiência. Ao contrário, essa visão enxerga nessa experiência comum justamente a eliminação de tudo o que possa ser compartilhado, apenas a solidão e o desmanche de todos os vínculos com o mundo e com os outros homens. "O fato comum a todos, numa linguagem comum, é oferecido como prova da perda de conexão". 229 Esse é o cerne da visão de mundo que essa teoria da tragédia reproduz: uma visão que vê no presente as conexões rompidas, o indivíduo isolado mergulhado no desespero. 230 E é isso o que interessa a Williams aqui, mais do que as discussões estritamente técnicas e formais.

_

²²⁸ Raymond Williams, *Drama em cena*, São Paulo, Cosac Naify, 2010, especialmente o capítulo "*Antígona*, de Sófocles", pp. 41-64.

²²⁹ Williams, *Tragédia moderna*, p. 83.

²³⁰ Assim, o que se vê no drama de Ibsen é a típica contraposição liberal entre um mundo falso e hostil e um indivíduo (não a figura comum em face de um destino comum, mas a figura extraordinária, consciente da sua condição) que, porque inserido nesse mundo, se vê obrigado a lutar pela sua autorrealização. Luta pela autorrealização que sempre aparece, portanto, como luta contra o social e o comum, como em *Brand* (1865). Ibid., p. 135.

Nisso que reside o esforço de Williams: em mostrar como, mais do que uma interpretação do drama e da tragédia, essa teoria reproduz uma determinada visão da história e, mais do que isso, como o exame dessa teoria permite antever aspectos centrais dessa visão mais geral. O que não significa, no entanto, desconsiderar a teoria da tragédia. Ao contrário, é por meio do escrutínio dessa teoria que se pode acessar as coordenadas centrais dessa visão mais geral.

[O] que me parece mais significativo em relação ao atual isolamento da morte – diz Williams – não é o que ele pode dizer sobre a tragédia ou sobre o momento da morte, mas o que está dizendo, por meio disto, sobre a solidão e a perda de conexões humanas e sobre a consequente cegueira do fado humano. Ele é, por assim dizer, uma formulação teórica da tragédia liberal, mais do que qualquer tipo de princípio universal.²³²

Com isso, torna-se possível avançar um pouco mais na qualificação do que Williams entende aqui por "ideologia". A teoria moderna da tragédia é uma "apropriação ideológica" do drama porque ela *falsifica* o drama grego, atribuindo-lhe características próprias do drama moderno. Em outras palavras: para o Williams de *Tragédia moderna*, não se trata tanto de falar em "ideologia", mas em "ideológico(a)": não a ideologia como parte da realidade social, mas a ideologia como o procedimento (muitas vezes, como neste caso, inconsciente) de tomar como absoluto e permanente algo que é particular e temporário.

Já vão se delimitando aqui os principais elementos do projeto defendido por Williams em *Tragédia moderna*. Ao contrário de recusar a ideia de tragédia no presente, trata-se de, como foi feito com a tragédia grega, compreender a tragédia contemporânea nos seus próprios termos. E para tanto é necessário, segundo Williams, redefinir a ideia de tragédia, invertendo o argumento de Steiner: isto é, concebendo a tragédia não apenas como forma dramática, mas, sobretudo, como um tipo de experiência. A apropriação consagrada do drama não vê tragédia

80

Tem-se aqui outro importante ponto de continuidade com *Cultura e sociedade* e *The Long Revolution*: a problematização da ideia de tradição. Pois, também se trata de mostrar aqui como a tradição é uma reconstrução seletiva da história. "No recorrente contraste verbal entre tradicional e moderno, há sempre uma pressão para comprimir e unificar as variadas reflexões do passado em uma única tradição, 'a' tradição. No caso da tragédia, há pressões adicionais de um tipo específico: a suposição da existência de uma tradição comum greco-cristã, que deu origem à civilização ocidental". Williams, *Tragédia moderna*, pp. 33-4.

no presente porque o que ela faz é sondar o presente em busca da forma da tragédia antiga, entenda-se, a tragédia da "crise pessoal no âmbito da crença". Em outras palavras, Williams procura fazer com a ideia de tragédia aquilo que ele fizera com a ideia de cultura em Cultura e sociedade: pensar essa ideia não como um conceito fixo e estático, mas como parte da experiência concreta e histórica. Mais precisamente, compreender a tragédia contemporânea em seus próprios termos significa buscar a "experiência trágica contemporânea", isto é, a tragédia que tem lugar não no âmbito individual, mas no social. Não a tragédia do indivíduo se defrontando com – e sendo esmagado por – forças desconhecidas e onipotentes, mas a tragédia da Guerra Fria, da bomba atômica, do stalinismo, da fracassada Revolução Húngara: a "profunda crise social de guerra e revolução, no meio da qual todos nós temos vivido". 233 Desse modo, Williams está afirmando que, ao contrário do que supõe a concepção liberal, o centro da história do presente não é ocupado pelo indivíduo isolado se defrontando com o social, mas pela sociedade e pelas lutas travadas no seu âmbito. Portanto, rastrear a experiência e a ideia trágicas contemporâneas passa por delimitar não apenas uma visão alternativa de história, mas também - já que essa é uma relação inescapável -, uma nova concepção do indivíduo e da sociedade.

Como já visto, a visão trágica da história apoia-se nas concepções liberais de indivíduo e sociedade. Pois se o indivíduo é pensado como entidade separada do social e que sempre se contrapõe ao social, também a sociedade é tida como instância abstrata desligada dos homens e grupos de homens concretos que a compõem. ²³⁴ Assim, o individualismo predominante na época moderna revela não apenas uma concepção de indivíduo – inseguro e defensivo –, mas também uma concepção de sociedade: fria e impessoal. Concepções de indivíduo e sociedade que revelam, para Williams, o esgotamento do potencial crítico e emancipatório do pensamento liberal e da sociedade burguesa: pois se o individualismo surge como força positiva, se contrapondo a uma sociedade rigidamente hierarquizada que limitava a vida individual, ele se converte, ao final, em força negativa, na mera delimitação defensiva de um espaço individual livre do social. É isso o que, segundo Williams, se revela nas duas grandes correntes da consciência liberal: o naturalismo e o romantismo. Ao se fechar na mera descrição mecânica da realidade, o naturalismo consolida uma imagem da sociedade centrada não na revolução, mas na evolução, a imagem de um mundo fechado à intervenção do homem, imagem que, segundo Williams, repercutiu no redirecionamento de quase toda a política para um materialismo mecânico.

-

²³³ Williams, *Tragédia moderna*, p. 89.

²³⁴ Cf. Williams, *The Long Revolution*, p. 93.

A sociedade, desse ponto de vista, é um processo impessoal, uma máquina com algumas propriedades acopladas a ela. A máquina pode ser descrita ou regulada, mas não estava, em última instância, ao alcance do controle humano. [...] O processo, por assim dizer, evoluiria, e nós deveríamos observá-lo, acompanhá-lo, e não atravessar o seu caminho modernizador. Qualquer tentativa de reivindicar uma prioridade humana geral, acima do processo como um todo, é então, obviamente, vista como infantil: a mera fantasia da revolução. 235

É isso o que se vê na concepção de Steiner e de toda a crítica conservadora: uma história caminhando em direção ao abismo e cujo avanço restringiria cada vez mais as alternativas possíveis. Em paralelo, tem-se o romantismo, que, ao dirigir toda a sua linguagem revolucionária ao mundo e à sociedade ideais, retratou o mundo real como hostil aos ideais revolucionários, toda a sua crítica social se degenerando em mero niilismo. "Assim, enquanto uma grande parte da ideia liberal de revolução ia ao encontro da mecânica da evolução social e da reforma administrativa, uma outra parte importante encontrou-se com a paródia da revolução, no seu niilismo e seus muitos derivados". No fundo, o romantismo é a contrapartida do naturalismo: afinal, frente a um processo avassalador de decadência só resta responder de formas cada vez mais distantes do social.

Contudo, para Williams não é apenas a crítica conservadora que se enquadra nessa perspectiva mais geral. As correntes mais vulgares de marxismo se apoiam na mesma visada mecânica e determinista característica do registro naturalista.

Não me refiro somente a um movimento como o fabianismo, com a sua aparência de utilitarismo e sua concepção mecânica da mudança – pondera Williams. Refiro-me também a uma corrente principal do marxismo, que, embora tenha contado muitas vezes com a oposição de Marx, é profundamente mecânica no seu determinismo, no seu materialismo social e na sua característica abstração das classes sociais diante dos seres humanos. Entendo que é possível, com tais hábitos de pensamento, interpretar a revolução como apenas construtiva e libertadora. O sofrimento real é, então, de imediato, não-humano: seja ele uma classe varrida da história, um erro no funcionamento de uma máquina, ou o sangue que não é nem nunca será água rosa. ²³⁷

Ao final, dirá Williams, esse tipo de marxismo se enquadra no mesmo registro da visão liberal de história, projetando a imagem de um processo frio e impessoal que correria

_

²³⁵ Williams, *Tragédia moderna*, p. 99.

²³⁶ Ibid., p. 101.

²³⁷ Ibid., p. 104.

independentemente da ação humana, e que, por isso, vê a revolução apenas como sinônimo do progresso infalível em direção à sociedade futura.

Por isso que, para Williams, é preciso desenvolver uma nova visão do presente, da história e da sociedade e que supere o registro naturalista. Visão que, para Williams, tem no teatro de Bertolt Brecht um modelo privilegiado. Não por acaso que Williams avaliará a importância de Brecht, assim como as inovações técnicas por ele criadas, no quadro dessa recusa do naturalismo.²³⁸

Segundo Williams, o teatro de Brecht inverte os sinais da tragédia liberal. Isso porque, embora a ação continue a se estruturar em torno do conflito entre o indivíduo isolado e o mundo – nesse sentido, Brecht se mantém preso ao registro naturalista – agora o centro localiza-se não no indivíduo, mas no mundo; "o indivíduo isolado é apenas um sintoma e não o centro: o mundo total é agora a fonte dos valores e da explicação". Em outras palavras, a sociedade é o centro, a fonte dos valores e da explicação, porque é nela que a tragédia se desenrola. Nisso se encontra, portanto, outra importante inversão da perspectiva liberal, uma vez que o mundo de Brecht não é refratário à ideia de tragédia, mas, ao contrário, crivado pela tragédia e pelo sofrimento. A essa tragédia que tem lugar no mundo, Brecht respondeu de dois modos, cada um correspondendo a uma fase de sua obra.

O primeiro modo é radicalmente recusado por Williams. É a rejeição da tragédia que ganhou forma nas peças dos anos 1920 – notadamente, em *A ópera dos três vinténs* (1928) – e que consiste em se voltar não contra o sistema político que alimenta a tragédia do presente, mas contra a "falsa moralidade" que protege esse "sistema maléfico". E a isso Brecht responde com um "cínico desengano", com um "deliberado endurecimento". ²⁴⁰ "A perversão dos valores por um falso sistema pode penetrar tão profundamente que apenas um novo e amargo endurecimento pareça relevante. Em vez da compaixão, é preciso um choque direto". ²⁴¹ Em outras palavras, deve-se responder ao ultraje com um ultraje ainda maior – donde o recurso a imagens físicas cruas e às figuras da prostituta e do criminoso.

Para Williams, essa resposta deve ser recusada porque projeta a imoralidade justamente sobre os tipos que a consciência estabelecida tende a associar a esse tipo de

²³⁸ "As técnicas do teatro 'aberto' de Brecht são importantes. Elas são parte de um materialismo no qual as pessoas produzem as suas próprias vidas. Um materialismo anterior e mais simples descrevia as pessoas como sendo determinadas por seu ambiente. Nesse primeiro naturalismo, a apresentação do ambiente determinante é, portanto, um meio para a verdade humana. A rejeição dessa primeira forma de materialismo é mais do que uma questão técnica. Williams recusa-se a separar as técnicas do teatro 'aberto' de Brecht das suas intenções: das suas convenções e estrutura de sentimento". O'Connor, *Raymond Williams*, p. 88.

²³⁹ Ibid., p. 89.

²⁴⁰ Williams, *Tragédia moderna*, p. 248.

²⁴¹ Ibid., p. 249.

imoralidade (a prostituta e o criminoso). "A peça, na verdade, adequava-se com facilidade àquilo que 'o espectador desejava ver': crime e frieza não como estruturais na sociedade, mas vividos em um bairro romântico e teatralizado". Segundo Williams, somente com o emprego do recurso da "visão complexa" que Brecht conseguiu superar as fórmulas convencionais e, desse modo, reter o caráter estrutural da relação indivíduo-sociedade tal como ela se apresenta no presente.

Assim, dirá Williams, Brecht estabelece em *A alma boa de Setsuan* (1941) a situação convencional da pessoa boa (Setsuan) frente a uma sociedade má. Contudo, o desenvolvimento aqui é outro. A redenção por meio do sacrifício (a saída do mártir) já não é uma possibilidade, afinal, também o sacrifício pode ser manipulado.²⁴³ Contudo, o sacrifício não é mais uma opção, sobretudo, porque ele não se dá no centro da ação dramática. "Por uma mudança de ponto de vista dramático temos de olhar não apenas para a experiência isolada do mártir, mas para o processo social do seu martírio. É no processo social que nós vivemos, nós que não somos mártires".²⁴⁴ A resposta se dá, ao contrário, na constituição de uma consciência cindida entre bem e mal. "Desse modo, a experiência é generalizada no interior de um indivíduo. Trata-se agora não mais da pessoa boa contra a pessoa má, mas da bondade e maldade como expressões alternativas de um mesmo ser. Isso é visão complexa [...]".²⁴⁵

A forma dramática indicativa afirma que a realidade é assim, esses foram os impulsos que emergiram e esses são os impulsos que foram frustrados. Ela pode ter de representar uma situação social na qual, em um ou outro plano, todos os caminhos foram bloqueados. Ou mesmo, se certos limites estão sendo alargados, ainda subsistirão enquanto essa sociedade de classes manter-se presente. É nesse momento que a ideia de um modo subjuntivo precisa ser introduzida. Eu uso o termo deliberadamente, e não com um sentido utópico ou futurista, que possui outras conotações, pois o subjuntivo captura precisamente a intenção brechtiana mais importante. O que subitamente começou a me interessar foram as cenas em Brecht que são apresentadas e reapresentadas. Essa é uma inovação incrivelmente poderosa. [...] O modo subjuntivo permite outro tipo de resolução. 246

_

²⁴² Williams, *Tragédia moderna*, p. 251.

²⁴³ "O que confirma o mártir enquanto tal é o fato de ele estar morto. A vida pode seguir adiante sem lhe dar atenção, com uma ligeira mesura oportunista à sua nobreza". Ibid., p. 256.

²⁴⁴ Ibid., p. 256. Isto é, retendo a experiência da morte não como experiência do indivíduo isolado, mas como experiência compartilhada.

²⁴⁵Ibid., p. 256.

²⁴⁶ Williams, *A política e as letras*, pp. 215-6. Sobre as posições de Williams em relação ao realismo, cf. Daniel G. Williams, "'Writing Against the Grain': Raymond Williams' *Border Country* and the Defense of Realism". In: Katie Gramich (ed.), *Mapping the Territory*: Critical Approaches to Welsh Fiction in English, Cardigan, Parthian, 2010.

Nisso que reside a importância do teatro de Brecht: em permitir vislumbrar (ainda que negativamente, isto é, como tragédia), a possibilidade de um novo modo de vida. E, para Williams, isso é o decisivo, pois, dada a impossibilidade de prever as mudanças materiais que darão ensejo a uma nova época (o que só cabe nos esquemas dos marxismos mecanicistas), só faz sentido pensar em um futuro diferente se for possível imaginá-lo, não no sentido de projetar um futuro, mas de colocar o presente – que, na visão liberal, é o único mundo possível – como passível de transformação e, portanto, como um mundo moldado socialmente. É nesses termos que Williams compreende o realismo e, mais do que isso, aquele realismo que ele defende como única alternativa ao registro naturalista dominante: realismo no sentido brechtiano, como "um método artístico que visa a expor a realidade aparente e, assim, sugerir a possibilidade de mudança".²⁴⁷

De um lado fica a encenação antiilusionista que, em lugar de esconder, põe à mostra os procedimentos da teatralização. O público em consequência se dá conta do caráter construído das figuras e, por extensão, do caráter construído da realidade que elas imitam e interpretam. Ao sublinhar a parte do fingimento na conduta teatral, a parte da coisa *feita*, Brecht quer ensinar que também as condutas da vida comum têm algo de representação, ou por outra, que também fora do teatro os papéis e a peça poderiam ser diferentes. Tratase de entender, em suma, que na realidade como no teatro os funcionamentos são *sociais* e, portanto, mudáveis. Do outro lado da divisória, enquanto isso, ficaria o teatro historicamente obsoleto, o teatro dito "aristotélico", que através da catarse, da purgação dos afetos, ajuda os homens a reencontrar o equilíbrio diante da natureza eterna e imutável das coisas humanas.

É nesses mesmos termos que Williams procura requalificar a ideia de revolução, com vistas a responder à outra tradição que abraçara a perspectiva mecanicista, o marxismo vulgar. Contra essas correntes, argumenta Williams, deve-se voltar a atenção para o caráter (duplamente) trágico da revolução. Trágica tanto em suas origens, o mundo da desordem e do "sofrimento verdadeiro de homens reais", como em sua ação, porque movida não contra deuses ou instituições, mas contra outros homens. Mais do que isso, a visão anti-trágica da revolução só pode ter lugar, segundo Williams, numa época em que a revolução não esteja presente. Pois quando é vivida, a revolução aparece, antes de tudo, como trágica – "um tempo de caos e sofrimento" – sendo considerada apenas no futuro, retrospectivamente, de forma épica – quando bem-sucedida, como o marco fundador de uma nova sociedade. É o que Williams designa como a transformação do fato social em estrutura de sentimento.

-

²⁴⁷ Williams, *Tragédia moderna*, p. 114.

²⁴⁸ Roberto Schwarz, "Altos e baixos da atualidade de Brecht". In: *Sequências brasileiras*: ensaios, São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 114.

Uma época de revolução é tão evidentemente uma época de violência, deslocamento e de longo sofrimento que é natural senti-la como uma tragédia, no sentido cotidiano da palavra. No entanto, quando o evento se torna história, é normalmente visto de forma inteiramente diversa. Um grande número de nações olha para o passado de revoluções da sua própria história como para a era da criação da vida que é agora a mais preciosa. A revolução bem-sucedida, poderíamos dizer, torna-se não uma tragédia, mas uma épica: é a origem de um povo, e do modo de vida pelo qual tem apreco. 249

Recuperar o sentido trágico da revolução significa se contrapor à imagem de revolução que fora consagrada pelas correntes vulgares (para usar os termos de Williams, "naturalistas") de marxismo, a revolução como produto de dinâmicas estruturais cujo avanço era tido como certo e evidente. Contra isso, trata-se, para Williams, de pensar a revolução como acontecimento que depende da ação dos homens, que envolve lutas e disputas, assim como perdas e ganhos.

3.4

Assim como em seus estudos sobre o drama, o pano de fundo das análises de Williams do romance é o debate com aquela que era até então a leitura dominante do romance inglês e que tinha em *The Great Tradition* (1948), de F. R. Leavis, o seu grande exemplar. ²⁵⁰ Embora seja possível localizar em textos anteriores – como em Reading and Criticism, de 1950 – um esforço (de fato, ainda limitado) de Williams para se contrapor a essa leitura, me deterei nos textos do final dos anos 1960, com vistas a obedecer ao avanço cronológico aqui empreendido e a me concentrar nos textos em que esse contraponto se revela mais maduro.

Seguindo o argumento convencional da crítica da Scrutiny, Leavis pretendia definir a grande tradição do romance inglês com vistas a delimitar claramente os limites da crítica literária, a fronteira entre a apreciação criticamente orientada e o julgamento confuso. Porque o campo da ficção é "amplo, e oferece tais tentações insidiosas a complacentes confusões de

²⁴⁹ Williams, *Tragédia moderna*, p. 92.

²⁵⁰ "E não apenas por eu haver memorizado *The Great Tradition* – assinala Williams. Devemos nos lembrar que, embora Leavis se visse como um forasteiro em seus últimos anos, ele havia vencido completamente. Quero dizer, se conversássemos com qualquer um sobre o romance inglês, incluindo pessoas hostis a Leavis, eles na verdade reproduziam a sua ideia da organização da sociedade. Diante disso tive de intervir". Williams, A política e as letras, p. 243. Sobre a relação entre o livro de Leavis e as análises de Williams do romance, cf. John Higgins, Raymond Williams, p. 76; Lizzie e John Eldridge, Raymond Williams, p. 132 e Maria Elisa Cevasco, Para ler Raymond Williams, p. 183.

julgamento e indolência crítica" – assinala Leavis –, é tarefa do crítico responsável discriminar os "grandes romancistas ingleses", de modo a estabelecer claramente as obras que merecem ser estudadas. Para Leavis, o que diferencia os romancistas que integram essa grande tradição é a sua capacidade moral, isto é, a capacidade de promover a "compreensão das possibilidades da vida". Esse é o cerne da abordagem de Leavis do romance, a articulação entre o estético e o moral: o que distingue o grande romancista é a articulação que ele estabelece entre preocupações estéticas (de organização, composição) e preocupações morais (as preocupações com a "vida"). 253

Grandes romancistas não distraiam o leitor, mas permitiam-lhe perceber as possibilidades da vida; os clássicos eram autores vivos e doadores de vida. Leavis lia poemas e romances como se fossem contribuições para uma antropologia que devia funcionar como exemplo: a partir dela, o homem poderia conseguir entender sua natureza, suas necessidades e sua história. 254

E, dado que a literatura se ocuparia das "possibilidades do viver corretamente", a crítica literária deveria assumir uma função normativa: julgando os romances segundo padrões morais e interpretando os "valores acumulados pelas grandes obras".

O ponto de partida de Williams é outro. Em consonância com a abordagem desenvolvida em obras anteriores, Williams dirá que a referência também na análise do romance não deve ser uma suposta tradição (a própria ideia de tradição sempre deve ser problematizada em seu caráter seletivo), mas a história na qual as obras tiveram lugar: o contexto social ao qual a forma construída no romance procura responder; a experiência histórica da qual o romance é uma concretização formal.²⁵⁵ E, na via de mão dupla tão característica de seu método, trata-se para Williams de mostrar não apenas como o enfoque histórico permite compreender o romance, mas também como a análise deste ilumina aspectos centrais e muitas vezes desconsiderados do desenvolvimento histórico.

No fundo, trata-se aqui de problematizar a própria ideia de escrita. Contra a tendência dominante na crítica literária que toma a escrita como mera questão de estilo e função de uma capacidade individual — associando as qualidades da escrita às propriedades e capacidades daquele que escreve —, Williams procura reter a escrita enquanto atividade com dimensão

²⁵³ Cf. Higgins, *Raymond Williams*, p. 78.

²⁵¹ F. R. Leavis, *The Great Tradition*, London, Chatto & Windus, 1962, p. 1.

²⁵² Ibid., p. 2.

²⁵⁴ Wolf Lepenies, As três culturas, p. 180.

²⁵⁵ Com isso, Williams ultrapassa a circularidade do argumento de Leavis, segundo quem a grande tradição do romance inglês é "a tradição a qual pertence o que é grande na ficção inglesa". Leavis, *The Great Tradition*, p. 7.

histórica e social, como habilidade que tem de ser ensinada e aprendida, donde que os próprios estágios de desenvolvimento da escrita revelem novas formas de relação social. ²⁵⁶

Esse esforço por demonstrar a natureza histórica e social das formas de escrita é uma das bases das análises de Williams do romance. Posto que a prosa é uma forma de comunicação, uma transação entre escritores e leitores organizados em determinadas relações sociais, Williams estará interessado em explorar as relações entre diferentes modos de vida e diferentes modos de alocução. Trata-se, portanto, de tomar o estilo não como uma qualidade abstrata, cuja apreciação seria uma função de educação e de bom gosto, mas como índice do tipo de relação que se estabelece entre escritor e público. É com base nisso, inclusive, que se torna possível compreender a relação do romance com uma sociedade em transformação, segundo Williams uma das questões centrais na história do romance inglês do século XIX.

3.5

O romance surgiu no início do século XVIII no quadro de um processo de reorientação intelectual. Além do desenvolvimento das forças produtivas e do aumento da produtividade do trabalho; ou do estabelecimento do poder político centralizado e da formação das identidades nacionais, o advento da modernidade significou o surgimento de um novo tipo de consciência histórica – de uma época que se definia agora pelo lugar que ocupava no "horizonte da história em sua totalidade", como época que rompe com o passado e que se abre para o futuro – e de um tipo de pensamento com o foco deslocado para o indivíduo. ²⁵⁷

O romance surge como parte desse processo, assumindo como sua matéria a realidade ordinária, contemporânea, cotidiana. 258 Mas, mais do que isso, o romance instaurou uma nova forma de retratar essa realidade. 259 Com o realismo moderno – e em conformidade com o

²⁵⁶ Cf. Raymond Williams, "A escrita". In: *A produção social da escrita*, São Paulo, Editora da Unesp, 2013, p. 4. Embora esse texto não se inscreva no período aqui considerado (final dos anos 1960), julgo pertinente recorrer a ele, uma vez que estou interessado aqui não apenas em seguir o avanço do argumento de Williams, mas também em destacar a unidade de seu pensamento. ²⁵⁷ Cf. Habermas, *O discurso filosófico da modernidade*, p. 10.

²⁵⁸ Segundo Eagleton, essa mudança de enfoque explica o dilema entre forma e conteúdo que se tornou um elemento constitutivo do romance. Em outras palavras, a pergunta com a qual os primeiros romancistas se debatiam era: como constituir uma forma fechada se o romance toma como matéria uma realidade contingente? Segundo Eagleton, a solução desse problema consistiu no privilegiamento do conteúdo em detrimento da forma, o que explicaria a crueza de estilo dos primeiros romances do século XVIII. Cf. Terry Eagleton, The English Novel: An Introduction, Oxford, Blackwell Publishing, 2005, pp. 14-5.

²⁵⁹ Ian Watt, *The Rise of the Novel*, London, Chatto & Windus, 1967, p. 11. Nesse sentido, o romance também estabelece uma ruptura em relação às formas de prosa anteriores, textos "incrivelmente longos, cheios de complicações, com enredos frouxos, e apresentando um mundo aristocrático, artificial e idealizado, onde quase

empiricismo tipicamente burguês -, assume-se que a verdade pode ser descoberta pelo indivíduo através dos seus sentidos, dado que o mundo externo é real e que os sentidos humanos oferecem um registro verdadeiro dele. Em outras palavras, o romance deve se deter na realidade prosaica e cotidiana porque essas passaram a ser tidas (e esse é um aspecto central do processo de mudança intelectual acima referido) como o material mais adequado a um tratamento realista. Esses deslocamentos operados pelo romance se refletem em diferentes desenvolvimentos das técnicas do realismo narrativo. Em enredos centrados nas experiências individuais e em narrativas que pretendem fluir espontaneamente das ações das personagens; em uma perspectiva literária que coloca em cena indivíduos particulares em um ambiente social contemporâneo e em circunstâncias particulares, e que ganha forma na apresentação e nomeação das personagens e na descrição minuciosa dos cenários. ²⁶⁰ A descrição dos cenários aponta, por sua vez, para outros dois desenvolvimentos importantes: tempo e espaço assumem papeis centrais na construção do romance. Por um lado, a coesão do romance é dada pela relação causal entre passado e presente; por outro, a história do romance sempre se desenrola em um espaço determinado, compondo-se das ações desempenhadas simultaneamente por homens vivendo uns ao lado dos outros em uma mesma comunidade. 261 Por fim, deu-se também uma mudança decisiva na linguagem, com o delineamento de uma prosa que almejava transmitir um ar de completa autenticidade, e que, portanto, deveria ser julgada por suas propriedades descritiva e denotativa e não estilísticas.

A base do romance é, portanto, a "convenção primária" segundo a qual essa forma é o registro mais completo e autêntico da experiência humana, o veículo de transmissão do real. O romance, portanto, já nasce reivindicando um tratamento realista da realidade – ainda que traços realistas, como o diálogo vivo, a caracterização e a atenção aos pormenores estivessem

_

não havia lugar para os comportamentos humanos comuns, já que nele imperavam o amor elegante, o heroísmo, o decoro". Sandra Guardini Vasconcelos, *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*, São Paulo, Boitempo Editorial, 2002, p. 9.

Basta recordar os títulos dos textos tidos como os marcos inaugurais do romance: nomes de personagens (Moll Flanders, Robson Crusoé, Pamela, Clarissa, Tom Jones, etc.).

²⁶¹ Benedict Anderson também explora essas mudanças. Segundo ele, tanto o surgimento da nacionalidade como o aparecimento do romance como objeto de consumo popular foram possíveis pelo surgimento do tempo homogêneo e vazio do relógio e pela compreensão da sociedade como uma entidade delimitada intrahistóricamente. "Tudo isso – diz Anderson – abriu caminho para os seres humanos imaginarem comunidades grandes, atravessando gerações, subitamente delimitadas, compostas por pessoas geralmente desconhecidas umas em relação às outras, e em compreenderem essas comunidades como deslizando infinitamente em direção a um futuro sem limite. A novidade do romance como forma literária reside em sua capacidade de representar sincronicamente essa delimitada, intra-histórica sociedade com um futuro". Benedict Anderson, *The Spectre of Comparisons*. Nationalism, Southeast Asia and the World, London, Verso, 1998, p. 334.

presentes em formas precedentes.²⁶² Forma característica de uma época que se coloca como a mais propícia para a manifestação das individualidades em sua autenticidade, o romance dirige todos os seus recursos a uma única finalidade: formular uma abordagem *autêntica* da experiência efetiva dos indivíduos.²⁶³

O romance é a mitologia de uma civilização fascinada pela sua própria existência cotidiana. Ele não está nem atrás nem à frente de seu tempo, mas à altura dele. Ele o reflete sem nostalgia mórbida ou esperança ilusória. Nesse sentido, o realismo literário é também realismo moral.²⁶⁴

Poucos gêneros literários parecem ter tido, como o romance, suas raízes mais firmemente fincadas no tempo histórico e em contextos socioculturais específicos. Frutos dos ideais iluministas, o romance surgiu na cena literária como expressão artística de um espírito democrático e, ainda que sua maleabilidade lhe tenha permitido acolher uma multiplicidade de vozes e valores morais, ele serviu sobretudo para exprimir uma certa visão de sociedade que os romancistas procuraram traduzir em termos artísticos. Nesse sentido, o novo gênero não se limitou a refletir os valores de seu tempo, mas ajudou a criá-los [...]". ²⁶⁵

É nesse sentido que o romance pode ser entendido como a forma literária característica da modernidade. Contudo, não se trata apenas do fato de o advento desse novo tipo de sociedade ter tornado possível o romance. Pois é no romance que ganham forma alguns dos princípios orientadores dessa sociedade e da consciência histórica e social que nasce com ela: o olhar que abarca tudo, capaz de acompanhar as ações desempenhadas por muitos homens ao mesmo tempo e em lugares distintos, que liga o presente ao passado e que é capaz de projetar o futuro. Como o homem moderno, o protagonista do romance constrói a sua própria história, não mais se submetendo aos desígnios de reis, tradições ou a convenções sociais. Assim como o homem moderno, o protagonista do romance é aquele que persegue uma existência autêntica, pela qual ele seja capaz de realizar todas as suas potencialidades, não tendo mais de se submeter às limitações impostas por seu papel social. Porque se dirigindo ao homem moderno, o romance deve tomar para si uma única meta: a representação mais autêntica da realidade.

-

²⁶² Como assinala Williams em *The Long Revolution*, um sentido bastante simples de realismo, como a representação mais precisa e expressiva da realidade. Contudo, isso não é o que distingue unicamente o romance. Conforme assinala Watt, também as formas anteriores perseguiam representações da realidade.

²⁶³ Segundo Watt, a necessidade de adaptar o estilo da prosa, dando-lhe um ar de completa autenticidade era também compartilhada pela filosofia. Cf. Watt, *The Rise of the Novel*, p. 27. Quanto à autoimagem da modernidade como época de expressão da individualidade em sua autenticidade, cf. Marshall Berman, *The Politics of Authenticity*. Radical Individualism and the Emergence of Modern Society, London, Verso, 2009, especialmente o capítulo III, "Who Am I? Rousseau and the Self as a Problem", pp. 75-162.

²⁶⁴ Eagleton, *The English Novel*, pp. 6-7.

²⁶⁵ Vasconcelos, *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*, pp. 11-2.

O romance é um poderoso cadinho, um híbrido em meio a cavalos de corrida. Parece não haver nada que ele não possa fazer. Ele pode investigar uma única consciência humana em oitocentas páginas. Ou pode recontar as aventuras de uma cebola, traçar a história de uma família por seis gerações, ou recriar as guerras napoleônicas. Se esta é uma forma particularmente associada com a classe média, isso é, em parte, porque a ideologia dessa classe centra-se em um sonho de total liberdade das limitações. Em um mundo no qual Deus está morto, tudo, assim Dostoievsky assinalou, é permitido; e o mesmo vale para um mundo no qual a antiga ordem aristocrática está morta e a classe média reina triunfante.²⁶⁶

Assim, o romance revela com mais clareza no que consistiu o processo de reorientação intelectual que foi uma das marcas do advento da modernidade. A modernidade significou o aparecimento de uma nova consciência histórica, na qual o presente é visto como uma época que se define pela sua posição no gradiente histórico, porque época que se define por romper com o passado e desvelar o futuro.²⁶⁷ E é por se definir pela ruptura com o passado, por se definir como a época mais recente que a modernidade não pode e não quer tomar dos modelos de outra época os seus critérios de orientação, ela tem de extrair de si mesma a sua normatividade. A modernidade vê-se referida a si mesma, sem a possibilidade de apelar para subterfúgios".²⁶⁸ Ora, é nesses próprios termos que o romance se define.

Importa notar, no entanto, que as análises de Williams se concentram no romance inglês da primeira metade do século XIX em diante; não no momento em que o romance surge, mas no momento em que o romance se consolida como a principal forma literária.

O desenvolvimento mais importante na prosa inglesa desde 1780 foi o surgimento do romance como a principal forma literária. Talvez entre 1730 e 1750 ele tenha sido temporariamente predominante, mas é a partir da década de 1830 que o romance se torna a forma usual com que a maioria dos grandes escritores do período trabalha. Antes da década de 1830, romancistas importantes como Jane Austen e Walter Scott parecem figuras relativamente isoladas ao lado de duas gerações de poetas românticos. Após 1830, são os romancistas que estão em evidência e é sobretudo no romance que são feitas as grandes descobertas científicas. ²⁶⁹

²⁶⁶ Eagleton, *The English Novel*, pp. 1-2.

²⁶⁷ Cf. Habermas, *O discurso filosófico da modernidade*, especialmente o capítulo I, "A consciência de tempo da modernidade e sua necessidade de autocertificação", pp. 3-34. Como destaca Reinhart Koselleck, para a constituição dessa nova consciência histórica e social foram decisivos alguns dos processos mais característicos da modernidade, como o avanço das ciências e a descoberta do Novo Mundo, marcos da consciência de uma história universal "que como um todo estaria entrando em um novo tempo". Reinhart Koselleck, *Futuro passado*: contribuição à semântica dos tempos históricos, Rio de Janeiro, Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006, p. 278.

²⁶⁸ Habermas, O discurso filosófico da modernidade, p. 12.

²⁶⁹ Raymond Williams, "Notas sobre a prosa inglesa: 1780-1950" [1969]. In: *A produção social da escrita*, op. cit., 2013, p. 98. A análise desenvolvida por Williams em *The English Novel from Dickens to Lawrence* (1970) é organizada seguindo o mesmo recorte. Cf. Williams, *The English Novel from Dickens to Lawrence*, Frogmore, Paladin, 1974, p. 9.

De acordo com Williams, a consolidação do romance como a principal forma literária integrou um processo de amplas transformações sociais. Mais precisamente, com a expansão do número de títulos publicados por ano, o estabelecimento de uma classe média ávida por leitura (com destaque para as mulheres), a difusão, ainda que lenta e desigual, da leitura de livros, jornais e revistas e o estabelecimento de grupos de escritores profissionais, mudanças decorrentes, sobretudo, do avanço da urbanização, da ampliação da alfabetização e do desenvolvimento de novas técnicas de impressão, publicação e distribuição. 270

Contudo, houve outra condição decisiva para essa transformação do romance, que se comunica mais diretamente com a discussão acerca da relação entre romance e modernidade mencionada acima e sobre a qual o foco de Williams se concentrou. Não houve apenas um recurso mais frequente dos escritores à prosa. O fato é que a sociedade moderna percorreu um desenvolvimento histórico que contribuiu para que o romance se consagrasse como forma literária. Importa reter que foi no contexto desse mesmo movimento que se deu o surgimento da crítica literária em seu formato moderno (com Arnold).

> As mudanças na sociedade – nota Williams – vinham se constituindo desde longo tempo: a Revolução Industrial, a luta por democracia, o crescimento das cidades e vilas. Mas também isso, nos anos 1840, atingiu um ponto de consciência que foi, por sua vez, decisivo. Os doze anos do primeiro romance de Dickens [1837] ao seu radicalmente inovador Dombey and Son [1848] foram também os anos da crise do Cartismo. A primeira civilização industrial na história do mundo chegara a um estágio crítico e definidor. [...] Nas lutas e distúrbios desses anos, o futuro, é claro, não era conhecido. Mas o sentido de crise, de questões e decisões grandes e radicais, era tanto acurado como geral. Portanto, não é surpreendente que justamente nessa década um tipo particular de literatura [...] devesse assumir uma vida nova, uma vida significativamente nova e relevante.

> A crise da sociedade e a expansão da leitura estavam elas próprias relacionadas. Cada vez mais pessoas sentiam a necessidade desse novo tipo de conhecimento e experiência, na medida em que modos costumeiros colapsavam ou recuavam.²⁷¹

Com a explosão populacional, a expansão das cidades e o advento da classe trabalhadora vai-se esgarçando a imagem de uma sociedade na qual o homem pode se

92

²⁷⁰ Embora Williams ressalte que essas mudanças produziram efeitos limitados nessa época, havendo uma generalização dos hábitos de leitura somente em meados do século XX. Cf. Williams, "Notas sobre a prosa inglesa", p. 95. Contudo, como assinala Ian Watt, ainda que limitadas, essas transformações foram decisivas na medida em que alteraram o centro de gravidade do público leitor o suficiente para colocar a classe média pela primeira vez em uma posição dominante. Cf. Ian Watt, *The Rise of the Novel*, p. 48. ²⁷¹ Williams, *The English Novel*, pp. 9-10.

encontrar imediatamente e com a qual ele se identifica. No seu lugar, surge o mundo das grandes cidades, das aglomerações, das massas, em que o indivíduo não mais se identifica no social, o social aparecendo, isso sim, como algo que se impõe ao indivíduo e que anula a sua individualidade, no qual o homem tem lugar não em sua totalidade e completude, mas apenas enquanto portador de determinados papeis sociais.²⁷²

Em outras palavras, a consagração do romance como forma literária não dependeu apenas da expansão da cultura, mas também da crise que acompanhou o desenvolvimento da sociedade moderna. É como se Williams se voltasse aqui para a outra face da longa revolução da modernidade, ²⁷³ não a da cultura em expansão, mas a da sociedade em crise. ²⁷⁴ Crise, como dirá Williams, da própria ideia de comunidade, crise da forma como o homem experimenta o mundo e se enxerga nele. ²⁷⁵ Revela-se, com isso, como o processo histórico colocado em movimento pela modernidade não significou apenas progresso – com a liberação e emancipação de uma tradição opressiva –, mas também decadência, com o esgarçamento dos laços sociais, com a emergência de uma sociedade presidida pelo egoísmo e pela anomia. O que consiste, no fundo, no paradoxo característico de uma modernidade na qual o alargamento dos horizontes é acompanhado pela perda de um sentido positivo para a vida.

É sob esse enquadramento que Williams analisa o romance inglês do século XIX, procurando entender como essa crise impactou o romance e como os autores responderam ao sentido de crise então prevalecente. E é por essa razão que Williams assume como ponto de partida de sua análise os romances de Charles Dickens: não porque ele seja o fundador de

2

²⁷² Parece-me que seja significativo que Williams localize essa crise apenas nesse momento, início do século XIX, pois assim como em *Cultura e sociedade*, o foco de Williams concentra-se aqui no período inaugurado pela Revolução Industrial. Para um enfoque diferente dessa problemática, cf. Anouch Neves de Oliveira Kurkdjian, *Romance e modernidade no jovem Lukács*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo, 2014.

Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo, 2014.

273 Como mostra Williams em *The Long Revolution*, a história da modernidade pode ser compreendida na chave da história de uma cultura em expansão: da educação, com o aumento do número de disciplinas incluídas no currículo e a incorporação de porções cada vez maiores da população; do público leitor, com o emprego de novas técnicas de impressão de jornais, a publicação seriada de ficção e as reimpressões mais baratas; dos jornais, com o estabelecimento de um público leitor de classe média, etc. E em todas essas frentes, o momento decisivo foi a expansão da classe média nos séculos XVIII e XIX.

274 Portanto, o oposto das formulações da crítica literária conservadora, que via na história da época moderna o

²⁷⁴ Portanto, o oposto das formulações da crítica literária conservadora, que via na história da época moderna o desenvolvimento da sociedade (resumido ao progresso da maquinaria) e uma cultura em crise.

²⁷⁵ Como assinala Robert Nisbet, a ideia de comunidade não se tornou um problema nesse momento apenas na

²⁷⁵ Como assinala Robert Nisbet, a ideia de comunidade não se tornou um problema nesse momento apenas na literatura. De fato, a problematização da comunidade no romance do século XIX se inscreve em um processo mais amplo de reação ao individualismo prevalecente nos séculos XVII e XVIII. Nisso que consistiu um dos principais aspectos da "reorientação do pensamento social" da época, precipitada pela dupla revolução do final do século XVIII (industrial e democrática) e pelas mudanças por ela engendrada com a divisão do trabalho, a industrialização, a secularização e a urbanização e que, além da literatura, abarcou também a então nascente sociologia. A redescoberta da noção de comunidade constituiu, de fato, o "desenvolvimento mais característico do pensamento social do século XIX". Ela está para o século XIX assim como a ideia de contrato está para o século XVIII. Se a noção de contrato servira para legitimar as relações sociais, a noção de comunidade era agora mobilizada para formar a imagem da "boa sociedade". Nisbet, *La formación del pensamento sociológico*, p. 40.

uma suposta tradição (como Jane Austen no enquadramento de Leavis), mas porque foi com Dickens que o problema da comunidade se converteu no eixo estruturante do romance inglês.

Essa é uma questão que ainda não está colocada nos romances de Jane Austen. Assim, embora seus romances tratem de processos gerais de mudança e mobilidade social – precipitados, sobretudo, pela complicada interação entre as famílias proprietárias do campo e a alta burguesia ascendente, ²⁷⁶ e ganhando forma nos padrões de conduta e avaliação dramatizados pelas ações das personagens – o mundo dos romances de Jane Austen é fechado e excludente. Isso se reflete em personagens selecionadas a partir de uma "dimensão social restrita" e na forma da narrativa – caracterizada, sobretudo, por uma unidade de tom e por um modo estabelecido e confiante de julgamento e observação. Se as suas histórias se passam no campo, esse é o campo das mansões senhoriais, das famílias de proprietários que veem o campo como o espaço do lazer, da caça e dos passeios; não o espaço do trabalho e da produção, mas do consumo despreocupado.

O mesmo discernimento limitado e excludente se revela nos romances de George Eliot, contemporânea de Dickens. Embora ela tenha tido o mérito de incorporar (notadamente em seus primeiros romances) outros tipos de pessoas, os agricultores e artesãos ignorados por Austen, ela, não obstante, os coloca não como "portadores ativos de uma experiência pessoal", mas como mero pano de fundo, como encarnações acabadas e estáticas (e, de certo modo, caricaturais) de uma comunidade; personagens fechadas e acabadas, comunicadas por meio de atitudes e ideias externamente formuladas. O que se manifesta mais claramente no descompasso entre a "linguagem narrativa do romancista" e a "linguagem registrada das personagens", entre os modos de vida e pensamento educados e os modos costumeiros.

Somente com Dickens que se tem uma resposta ficcional à altura da nova situação. ²⁷⁷ É no romance dickensiano que o escritor assume uma posição a partir da qual possa julgar a sociedade em transformação; em que a sociedade é vista não como pano de fundo, mas como agente, não como conjunto de instituições e padrões, mas como processo que integra as vidas e experiências concretas, e, por isso, como um processo que pode ser decifrado pelo exame das experiências individuais concretas. Esse é o principal legado de Dickens, "elevar à máxima potência a capacidade do romance de poder cumprir uma função social específica:

Nesse sentido que se pode dizer que Williams assume o modelo do realismo como critério para a hierarquização dos romances.

²⁷⁶ Por isso que as festas, os bailes e os casamentos ocupam um lugar tão importante nos romances de Jane Austen: porque é nessas ocasiões que se realiza de forma mais patente esse novo contato.

concretizar um modo de ver o mundo que pode ser comunicado a outros, e uma 'dramatização de valores que se torna uma ação'". ²⁷⁸

Leavis, assumindo como critério de leitura os padrões da minoria educada, via em Dickens um escritor que não faria parte da grande tradição do romance inglês, por não satisfazer aqueles padrões: suas personagens não são esféricas, mas planas; elas não são lentamente reveladas, mas diretamente apresentadas; recorre-se não à linguagem controlada da análise e da compreensão, mas à linguagem da persuasão; Dickens não oferece os detalhes do processo psicológico, mas os produtos sociais e psicológicos acabados. Williams, por sua vez, desloca o foco da análise. Não se trata de seguir em uma discussão abstrata dos métodos, mas de mostrar como Dickens escreve um novo tipo de romance, o que só foi possível por ele compartilhar certas experiências e respostas com aquela nova cultura popular urbana em ascensão. Só assim que o seu método pode ser discutido: tendo-se em vista a nova realidade e as novas experiências – da cidade – que ele tinha em vista.²⁷⁹

Assim, torna-se possível inverter a avaliação consagrada, mostrando como Dickens representou um avanço ao tornar possível a expressão da nova experiência urbana, notadamente, por meio da conversão do método tradicional em método dramático (o que está presente, em alguma medida, também em Balzac). E isso ele consegue justamente por meio dos seus enredos e das suas personagens: da forma como tratados por Dickens, esses são os elementos que desnudam a nova realidade das cidades. 280 Esse método dramático se revela, por exemplo, na forma como Dickens apresenta as instituições sociais e as suas consequências, muitas vezes apresentando-as como pessoas ou como fenômenos naturais. O que, por outro lado, aparece no procedimento de atribuir nomes com conotações morais às suas personagens. Williams não vê nada disso como fraquezas de Dickens, mas, ao contrário, como a sua grande força, a sua capacidade de revelar e tratar as "consequências humanas e morais de uma sociedade indiferente e não natural". ²⁸¹ No fundo, ver as instituições como pessoas e atribuir às pessoas nomes morais é o que permite a Dickens revelar o cenário da cidade: um cenário no qual os verdadeiros habitantes são os prédios, em que há uma confusão entre as formas e aparências dos prédios e as das pessoas. Portanto, um método que é, em Dickens, um "modo consciente de ver e mostrar". Modo que revela a cidade como um animal destruidor, acima da escala humana. Por tudo isso, o que se tem aqui é mais do que mera descrição: tem-se aqui a dramatização de um mundo moral em termos físicos.

_

²⁷⁸ Maria Elisa Cevasco, *Para ler Raymond Williams*, pp. 190-1.

²⁷⁹ Cf. Williams, *The English Novel*, p. 28.

²⁸⁰ Ibid., pp. 28-9.

²⁸¹ Ibid., p. 30.

O caráter físico do mundo (dos prédios, das casas) importa tanto porque o mundo que tem lugar nos romances de Dickens é o mundo pós-Revolução Industrial, o mundo que é produzido pelo homem, que é um produto social e histórico. "Nesse sentido, o método de Dickens se relaciona de forma bastante precisa ao seu período histórico. Foi justamente nessa capacidade de refazer o mundo, no processo que atinge o seu vértice com a Revolução Industrial, que o homem atingiu essa crise da escolha; da forma humana que deveria subjazer à criação física". Essa é a base da crítica de Dickens ao mundo criado e tornado central (não por acaso, Williams está preocupado em destacar como não se trata, para Dickens, de recusar esse mundo em favor de uma suposta natureza intocada). O foco de Dickens, em suma, não é a desordem da mudança, mas a nova ordem que surge a partir dela. Isso se mostra na saída apontada por Dickens. Mesmo que essa seja uma saída moral – tudo depende do recurso cada vez maior na bondade humana –, essa não deixa de ser uma saída radical, apoiada em uma visão da totalidade da sociedade, em uma visão do drama humano geral e total (donde a comparação que Williams faz entre Dickens e Marx).

Quando Williams se volta para o romance inglês posterior a Dickens, ele vê duas tendências: de um lado, há aqueles que continuam colocando essa sociedade de classes no cerne de suas preocupações (casos de Thomas Hardy e D. H. Lawrence); de outro, aqueles que retornam à linguagem polida e educada de Jane Austen e dos últimos romances de George Eliot. Esse é o caso de Henry James, fortemente criticado por Williams. James simplesmente volta para o romance centrado na mansão senhorial, empreendendo, nas palavras de Williams, uma mera "história de detetive pequeno-burguesa", abstraindo e isolando a mansão senhorial e, desse modo, desvinculando-a de uma "análise plena" e de uma "forma de compreensão mais geral". No final, portanto, a tradição do romance inglês se cindiu em duas tradições concorrentes. Qual delas prevaleceria sobre a outra era, para Williams, a circunstância decisiva para a definição do futuro do romance inglês.

3.6

Com isso, passo à consideração da terceira parte das análises de Williams do romance: tendo examinado como os romancistas do século XIX trabalharam o legado do século anterior

²⁸² Williams, *The English Novel*, p. 35.

Raymond Williams, *O campo e a cidade*: na história e na literatura, São Paulo, Companhia das Letras, 2011, p. 409.

e procuraram responder à situação de crise que se colocava em sua época, Williams volta-se para em que medida as reflexões sobre o romance inglês do século XIX ajudam a pensar o lugar do romance no século XX. Ao que me parece, trata-se aqui, no fundo, de uma reflexão acerca do estatuto do realismo no presente, problema com o qual também encerrei a seção anterior. Assim, também pretendo, com a exposição que se segue, oferecer uma formulação mais precisa e qualificada do que Williams entende por realismo, e do papel que, para ele, o realismo pode assumir no presente.

Conforme destacou Williams em "Realism and the Contemporary Novel", ²⁸⁵ o romance surgiu no início do século XVIII vinculado a um sentido simples – nas palavras de Williams, "ingênuo" – de realismo, como um processo simples (e quase que direto) de registro daquela que seria a realidade mais apropriada a uma representação mais precisa e expressiva (a realidade cotidiana e prosaica). Esse é o sentido de realismo que organiza os romances de Defoe, Fielding e Richardson.

O realismo que ganha forma nos romances de Dickens e a forma de representação da realidade perseguida por uma vertente do romance inglês do século XIX – no esquema de Williams, a "tradição alternativa" – distancia-se visivelmente desse primeiro sentido. Realista não é mais a representação mais completa e acabada da realidade mais convencional, mas o registro que pretende abarcar os elementos mais essenciais da realidade. Essa é a razão mesma do crescente distanciamento entre realismo e naturalismo e que chega ao ponto máximo na virada do século XIX: enquanto o naturalismo passa a designar a referência técnica simples, a reprodução mecânica da realidade, o realismo (ainda que retendo elementos da definição do naturalismo) passa a se definir pelos temas aos quais se refere e pelas atitudes em relação a esses temas. O realismo não é mais a "reprodução direta da realidade observada", mas a representação que, baseada em uma seleção organizada do material, está interessada naquilo que é típico; não mais na realidade mais prosaica e cotidiana, mas na "experiência humana mais profundamente característica". Tipo de representação que, segundo Williams, encontra a sua forma mais bem-acabada no romance vitoriano e, mais ainda, no romance de Dickens.

⁻

²⁸⁴ Como assinala Fredric Jameson, o que esse debate coloca em primeiro plano é o lugar da estética em face dos dilemas da historicidade. Donde uma das principais particularidades do conceito de realismo: ele não reivindica apenas um estatuto estético, mas também cognitivo. Toda teoria do realismo é sempre uma teoria da ideologia. Isso é especialmente evidente, para Jameson, na obra de Brecht, onde a ideia de realismo, mais do que uma categoria artística e formal, designa uma ideia que governa a relação da obra com a própria realidade. Cf. Fredric Jameson. *Aesthetics and Politics*, London, New Left Books, 1977.

²⁸⁵ Texto publicado pela primeira vez em 1958 na "Universities and Left Review". A versão consultada e aqui referida é a do texto que foi incluído em *The Long Revolution* (Parte Dois, Capítulo 7).

Contudo, isso não significa que, para Williams, a sobrevivência do realismo dependa da mera reprodução do romance vitoriano. De fato, argumenta Williams, a tendência de o romance se voltar, sobretudo no século XX, para questões psicológicas, para a análise de estados de consciência, não é indício do fim do realismo. O realismo pode se manter como uma intenção na descrição desses estados. ²⁸⁶ E isso porque, mais do que um método artístico, o realismo é, para Williams, um modo de ver, modo de ver o mundo, a história e a sociedade. E modo de ver que se singulariza pela forma como concebe a relação indivíduo-sociedade.²⁸⁷ No registro realista, dirá Williams, "nenhum elemento, nem a sociedade ou indivíduo está aí como uma prioridade. A sociedade não é um pano de fundo contra o qual as relações pessoais são estudadas, nem são os indivíduos meramente ilustrações de aspectos do modo de vida". ²⁸⁸ O realismo, portanto, se distancia tanto do romance social descritivo que coloca os indivíduos apenas como ilustrações da comunidade (pense-se, por exemplo, em Zola), como do romance pessoal, que perde de vista o caráter social da existência individual (o exemplo mencionado por Williams é Virginia Woolf). "Quando penso na tradição realista na ficção – diz Williams -, penso no tipo de romance que cria e julga a qualidade de todo um modo de vida em termos das qualidades das pessoas", 289 (como visto, justamente aquilo que Williams celebra nos romances de Dickens).

Esse é o ponto que gostaria de salientar. Para Williams, reconhecer o esgotamento do realismo como uma forma de romance não significa admitir o fim do realismo como uma atitude, como uma forma de ver o mundo e a relação indivíduo-sociedade. Segundo me parece, é quando se tem em vista esse argumento que se torna possível localizar Williams no quadro dos debates acerca do realismo, sobretudo, do debate travado entre Lukács e Brecht.

Nesse ponto, parece-me algo precipitado estabelecer a tão comum aproximação entre Williams e Lukács.²⁹⁰ Contra essa tendência, julgo mais produtivo pensar o debate realismo *versus* modernismo de forma mais matizada, procurando ver como Williams se relaciona com ambas as posições contrapostas nesse debate.²⁹¹

_

²⁸⁶ O que, argumenta Williams, permite diferenciar, por exemplo, os romances de Proust e de Virginia Woolf.

²⁸⁷ Definição que se aproxima bastante da definição do realismo literário de Fredric Jameson. Cf. Jameson, *Aesthetics and Politics*, p. 61.

²⁸⁸ Williams, *The Long Revolution*, pp. 304-5.

²⁸⁹ Ibid., p. 304.

Vale assinalar, no entanto, que a própria caracterização de Lukács oferecida por aqueles que tendem a recorrer a essa aproximação é muitas vezes problemática. Cf. Fabio Alves dos Santos Dias, *Do realismo burguês ao realismo socialista*. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2014.

²⁹¹ Sobre a tendência a aproximar Williams a Lukács, cf. Tony Pinkney, "Raymond Williams and The 'Two Faces of Modernism'". In: Terry Eagleton (ed.). *Raymond Williams*. Critical Perspectives, op. cit., p. 13.

Assim como Brecht, Williams argumenta que é possível construir uma visão realista sem ter de aderir aos princípios da teoria do realismo. E isso porque, para ambos o realismo não se restringe a um conjunto limitado de exemplos formais, extraídos de um único período histórico. Deve-se, isso sim, formular um conceito amplo de realismo, capaz de dar conta do potencial realista da arte moderna. Donde que não se deva estabelecer uma vinculação a priori entre o realismo e determinadas técnicas; ao contrário, a escolha da técnica deve ser feita pelo artista e por meio de experimentações. ²⁹² Não se trata de emular os grandes realistas do século XIX, mas de desenvolver novas técnicas capazes de fazer frente aos desafios colocados pelo presente. Nas palavras de Williams, não se trata de redescobrir formas abandonadas, mas de descobrir novas formas.²⁹³ De fato, essa é uma convicção que não apenas se manifesta em suas avaliações críticas – como na valorização das experimentações técnicas e da incorporação de modos de fala oral na linguagem escrita - como também conforma a própria escrita de Williams, notadamente na combinação de trabalho crítico e criativo.

Esse é um aspecto da sua crítica e da sua escrita que o aproxima das técnicas realistas e que já foi notado. Gostaria de apontar aqui para outro aspecto, que, ao que me parece, aproxima Williams do realismo enquanto atitude e visão de mundo. Assim, se, por um lado, quando se enquadra as análises de Williams em seu aspecto sincrônico destacam-se aquilo que poderíamos qualificar como os "traços modernistas" (como a ênfase na complexidade e na heterogeneidade), os "traços realistas" se revelam naquele que é o objeto deste texto, as suas análises em seu aspecto diacrônico. O legado do romance vitoriano que, para Williams, não pode ser abandonado é a visão abrangente, totalizante e compreensiva da realidade. 294 E, assim como com os traços modernistas acima referidos, esse é um traço realista que se revela na própria escrita de Williams: ao tomar como objeto de análise os grandes processos da modernidade; no recurso às análises comparativas abrangentes; na perseguição de um ponto

²⁹² Para Brecht, não se trata de extrair um modelo abstrato de realismo a partir de romances realistas específicos, mas de desenvolver um modo de apresentar a realidade que os homens do povo possam compreender. Realismo que se eleva sobre as convenções dadas, que não deriva seu sentido da forma de romances particulares e que, portanto, não possui um sentido formalista. ²⁹³ Cf. Williams, *The Long Revolution*, p. 314.

²⁹⁴ Essa é, ao que me parece, a grande fragilidade do argumento de Pinkney. O autor estabelece uma vinculação quase que obrigatória entre reconhecer o realismo como uma fonte importante do pensamento de Williams e vêlo como um "Lukács inglês". Daí que ele pretenda mostrar não apenas o apreço de Williams pelo modernismo, mas também como a sua perspectiva seria anti-lukacsiana. Aqui reside a maior fragilidade, porque o autor revela uma compreensão bastante problemática de Lukács, por exemplo, quando afirma que Williams se afasta de Lukács por não defender a reinvenção da unidade épica perdida no romance realista. Cf. Pinkney, "Raymond Williams and The 'Two Faces of Modernism'", op. cit., pp. 22-4. Sobre a posição de Lukács em relação às tarefas do romance na modernidade, cf. Kurkdjian, Romance e modernidade no jovem Lukács, capítulo 3, "O romance é o mundo moderno".

de vista a partir do qual seja possível julgar a sociedade em sua totalidade; na forma de conceber a relação individual-social. É justamente essa ambição que perpassa os escritos de Williams e, mais precisamente, aquilo que organiza a sua leitura das mais diversas tradições: do pensamento social (em *Cultura e sociedade*), do drama trágico (em *Tragédia moderna*) e do romance inglês. É nesse quadro que ganham sentido alguns dos protocolos metodológicos organizando as análises de Williams: a seleção de temas que permitam ligar diversos autores, a análise de largo alcance histórico. O que Williams diz sobre Dickens poderia ser dito sobre ele próprio.²⁹⁵.

Trata-se, em última instância, de sair dos termos limitados e limitadores que concebem o debate realismo *versus* modernismo como um jogo de soma zero, atentando, isso sim, para as linhas de continuidade entre esses dois polos. Como diz Williams, pensar o modernismo implica em pensar o moderno e a modernidade, de modo que não faz sentido estabelecer uma cisão entre os romancistas do realismo social do século XIX e os modernistas. "Sem Dickens – diz Williams – não haveria Joyce". ²⁹⁶

3.7

O campo e a cidade pode ser lido como um desenvolvimento do estudo anterior do romance inglês de Dickens a Lawrence. De fato, em ambos os textos são discutidos os mesmos autores, desenvolvidos os mesmos temas e até mesmo empregadas as mesmas citações. Contudo, a discussão levada a cabo agora é de outro tipo, encontra-se em outro nível, o que, ao que me parece, explica em larga medida a importância desse texto. E como se houvesse entre O campo e a cidade e The English Novel a mesma relação que há entre Tragédia moderna e Drama from Ibsen to Eliot: o foco não recai mais tanto em obras e autores particulares, ou, para ser mais preciso, na forma como as convenções (neste caso, literárias) mudaram ao longo da história pelas mãos de homens e mulheres específicos, mas

_

²⁹⁵ Basta ver como a forma de conceber a relação indivíduo-sociedade que Williams associa ao realismo é justamente a forma por ele defendida. Cf. *The Long Revolution*, Parte Um, Capítulo 3, "Indivíduos e sociedades".

²⁹⁶ Mesmo porque há também importantes pontos de contato com Lukács, como no reconhecimento do ápice do romance realista como o modelo do modo de ver realista, ou no reconhecimento da apresentação da realidade social como o propósito da arte.

²⁹⁷ Quanto à importância de *O campo e a cidade* no conjunto da obra de Williams, cf.: Higgins, *Raymond Williams*, p. 84; Edward Said, "Jane Austen and Empire". In: Terry Eagleton (ed.), *Raymond Williams*. Critical Perspectives, op. cit., p. 152; Fernando Ferrara, "Raymond Williams and the Italian Left", ibid., p. 102; Eagleton, *Criticism and Ideology*, p. 39 e J. P. Ward, *Raymond Williams*, Cardiff, University of Wales Press, 1981, p. 46.

naquilo que poderia ser qualificado como o quadro ideológico mais geral no qual o trabalho desses homens e mulheres está inscrito. Como assinala Williams logo de início, ainda que a maior parte dos exemplos empregados tenha sido extraída da literatura inglesa (o que decorreria de "motivos de ordem prática", afinal, esse vinha sendo seu tema de estudo nos últimos vinte anos), seus interesses são muito mais amplos.²⁹⁸

De fato, embora haja afinidades no que se refere ao material abordado, a discussão levada a cabo em *O campo e a cidade* parece se aproximar mais das discussões empreendidas em *Tragédia moderna* e *Cultura e sociedade*. Assim como nessas duas obras, Williams empreende aqui um acerto de contas com uma certa forma de ver a história e a sociedade, nas suas palavras, uma certa "perspectiva". A perspectiva que aborda o campo tomando como referencial não a experiência propriamente dita, mas uma "fórmula", os "relatos sentimentalizados e intelectualizados da 'Velha Inglaterra'", e que encerra a vida no campo em um passado para sempre perdido — ou, como demonstrará Williams ao longo de sua exposição, em um passado que sempre será diferente conforme a posição do observador. ²⁹⁹ E, assim como em *Cultura e sociedade* e *Tragédia moderna*, o enfrentamento dessa perspectiva deve assumir como ponto de partida a recuperação da sua história.

[...] a Velha Inglaterra, a estabilidade, as virtudes campestres — na verdade, todas essas coisas têm significados diferentes em épocas diferentes, colocando em questão valores bem diversos. Teremos de realizar uma análise precisa de cada tipo de retrospecção à medida que forem surgindo. Veremos as sucessivas etapas da crítica fundamentada na retrospecção: a religiosa, a humanística, a política, a cultural. Cada uma dessas etapas por si só merece uma análise. E então, sobre cada uma dessas questões — que, no entanto, nos levam por fim a uma grande questão central — há uma outra consideração diferente a fazer. 300

Segundo Williams, foi na Antiguidade que se configurou pela primeira vez – ao menos como forma literária – a imagem de uma idade de ouro. ³⁰¹ Imagem múltipla já nesse primeiro momento. Assim, para Hesíodo, o passado da idade de ouro é a lembrança mítica "da cultura"

²⁹⁸ Cf. Williams, *O campo e a cidade*, p. 12. O que não autoriza concluir daí que a seleção de exemplos literários seja meramente casual. Ao contrário, tendo em vista o que foi dito anteriormente, o recurso à literatura se justifica – e, poder-se-ia dizer, se impõe – na medida em que foi no romance que, a partir da primeira metade do século XIX, as grandes questões passaram a ser formalmente tratadas.

Perspectiva na qual, segundo Williams, também a análise do romance inglês de Leavis se enquadra. "Compreendemos então por que o Sr. Leavis, o mais notável expoente dessa estrutura de sentimento, persiste no delineamento da grande tradição, de George Eliot a Henry James. Há uma transição óbvia da Inglaterra das mansões senhoriais retratada em *Daniel Deronda* [...] para a Inglaterra das mansões senhoriais que se vê em James". Ibid., p. 302.

³⁰⁰ Ibid., p. 27.

Williams, O campo e a cidade, p. 31.

prática, da justiça social e da sociabilidade"; já para Teócrito, é um mundo reconhecível, o mundo do pastor de cabras, que ferve pudins em sua lareira de troncos de carvalho e, no inverno, assa bolotas secas; 302 para Virgílio, por fim, trata-se de uma forma de vida ainda mais real, viva no presente, o mundo das "esperanças e temores do pequeno agricultor ameaçado de ter suas terras confiscadas". 303

Para além dessas diferenças, contudo, as imagens do passado ideal que ganham corpo nessas primeiras formas de literatura rural definem-se por sempre estabelecerem uma tensão com outras formas de experiência: seja a tensão entre passado e presente nos Idílios de Hesíodo, entre colheita e trabalho em Teócrito ou entre deleite e perda nas Bucólicas de Virgílio. Ora, o que as adaptações modernas dessas formas pastorais – as modalidades clássicas - promovem, segundo Williams, é justamente o apagamento dessas tensões, à medida que essas idealizações passam a se afastar cada vez mais das verdadeiras condições sociais.³⁰⁴ Isso se deu primeiro com as adaptações renascentistas, nas quais os elementos da literatura bucólica aparecem como "meros fantoches em um entretenimento aristocrático" (não importando mais a relação com a vida rural). 305

> O drama pastoril, a partir da *Aminta* de Tasso (1572), é também a criação de uma corte principesca, na qual o pastor nada mais é que uma máscara idealizada, um disfarce palaciano: uma figura tradicionalmente associada à inocência, através da qual, paradoxalmente, elabora-se uma intriga. Esse jogo delicado, que permaneceu como forma de entretenimento aristocrático até a época de Maria Antonieta e deixou, como legado físico, milhares de figuras de porcelana pintada, evidentemente tem mais a ver com os interesses de corte do que com a vida rural, em qualquer de seus aspectos possíveis. 306

Embora reconheça que o sentido mais convencional de "bucólico" deriva dessa acepção, Williams procura mostrar como essa não foi a forma historicamente mais importante. A forma historicamente decisiva está, isso sim, na reação a esse sentido de

³⁰² Ibid., p. 32.

³⁰³ Ibid., p. 34.

³⁰⁴ Esse ponto é especialmente enfatizado por Marshall Berman em sua excelente resenha de *O campo e a* cidade. Cf. Berman, "Review of The Country and the City", The New York Times Book Review 15, July 1973,

p. 26.

305 Interessante notar como a explicação oferecida por Williams da passagem para essa nova forma se assemelha

NUMBER A CAMPATO ao seu argumento em Cultura e sociedade. Segundo Williams, o advento desse novo sentido de bucólico significou localizar a idealização não mais em uma idade específica, mas na "ideia permanente, atemporal, da tranquilidade da vida campestre". Ora, o que explica isso é o avanço do processo histórico, à medida em que se torna cada vez mais difícil vislumbrar instituições, experiências – em suma, todo um mundo – no qual essa vida tenha lugar. Como explorado anteriormente, essa é a explicação dada por ele para a transição da crítica da primeira geração industrial para a crítica dos românticos. ³⁰⁶ Williams, *O campo e a cidade*, p. 41.

bucolismo, que localiza o "velho ideal campestre" em um "modo de vida considerado em sua totalidade". Não por acaso, esse será o foco da análise de Williams: a literatura (primeiro na forma de poemas e, posteriormente, de romances) que descreve uma economia rural que existe concretamente, o espaço onde, ao que se supõe, ainda poderiam ser encontrados a paz e a inocência do sonho bucólico e que, nessa narrativa, ganha forma nas mansões senhoriais. Contra o mundo que se descortina no presente, seria possível recorrer a um refúgio metafórico, mas real; a uma sociedade específica e a relações sociais concretas. "Temos aqui a visão simples da abundância natural reintegrada a uma atitude moral com implicações sociais: transferida de suas fontes clássicas para a terra florida". Interessa a Williams não o neobucólico como entretenimento palaciano, mas a ideologia da mansão senhorial.

Não por acaso, Williams qualifica essa perspectiva de "ideologia da mansão senhorial". Pois, ainda que descreva um deslocamento em relação ao neobucolismo dela predecessor, essa perspectiva oferece uma visão igualmente parcial da realidade, portanto, integrando-se também ao movimento de afastamento das condições sociais reais iniciado com as adaptações renascentistas. 308 Também essa perspectiva pouco tem a ver com a vida rural. Nesse aspecto, revela-se aqui um dos pontos mais originais da abordagem de Williams do romance: para ele, é necessário atentar não apenas para a realidade registrada no romance, mas também para a posição assumida pelo narrador (entendido aqui como o observador dessa realidade). Nesse sentido que se trata aqui de "ideologia da mansão senhorial": não apenas porque literatura que foca as terras das famílias proprietárias, mas, sobretudo, porque literatura feita por aqueles que assumem o ponto de vista dessas famílias. 309 O campo que ganha forma nessa perspectiva é simplesmente o campo que se revela para as famílias proprietárias (aquelas que detêm as terras e que ocupam as mansões senhoriais), para as quais o campo é o espaço do lazer, dos passeios e das caçadas. Não o espaço da produção, mas apenas do consumo, destituído do trabalho e dos trabalhadores. Esse é o elemento básico dessa visão: aqui, a ordem social é vista como parte de uma ordem natural mais abrangente, como um mundo de abundância natural (isto é, que não depende do trabalho de muitos) e da caridade espontânea. No final, "tais poemas não são descrições da vida rural, e sim elogios

⁻

³⁰⁷ Williams, *O campo e a cidade*, p. 46.

Portanto, Williams emprega também aqui o conceito de ideologia de que ele se valera nos dois textos anteriores: ideologia entendida como falsificação, como a atribuição de características estranhas, como "mistificação".

³⁰⁹ Esse ponto é especialmente enfatizado por John Higgins, para quem, com isso, Williams procuraria demonstrar em que medida conflitos ideológicos e de classe podem ser abordados por meio da análise de textos literários. Cf. Higgins, *Raymond Williams*, p. 94.

sociais, as hipérboles tão familiares da aristocracia e seus agregados". ³¹⁰ Como Williams mostrou em *The English Novel*, esse é o campo tematizado nos romances de Jane Austen e de George Eliot. ³¹¹

Uma das expressões mais eloquentes dessa visão do campo é aquela que ganhou corpo na ideia de paisagem e nas técnicas do paisagismo. Pois, como assinala Williams, a terra que pode ser vista como paisagem e que, portanto, pode ser objeto da intervenção paisagística, nunca é a terra na qual se trabalha, mas a terra que pode ser observada e que pode ser modificada com o objetivo de ser transformada em um objeto de contemplação. Mais do que isso, a terra tornada paisagem somente pode existir se estiver conectada à terra explorada pelo trabalho. Nos termos de Williams, a paisagem depende não apenas de um "observador consciente", mas também – e, vale a pena acrescentar, *sobretudo* – de um "proprietário consciente". Contudo, essa é uma conexão que é apagada no quadro dessa visão, uma vez que a paisagem é constituída como espaço isolado, que seria produto da ação exclusiva do proprietário e no qual os trabalhadores a ele submetidos não têm lugar.

O traçado geométrico dos cercamentos, com suas sebes e estradas retilíneas, é contemporâneo das curvas e irregularidades das paisagens dos parques. E, no entanto, são partes inter-relacionadas, de um mesmo processo, que se opõem superficialmente em termos de gosto, mas apenas porque, num dos casos, a terra está sendo organizada para a produção, para ser trabalhada por arrendatários e trabalhadores; enquanto no outro está sendo organizada para o consumo: a vista, o descanso organizado do proprietário, a paisagem. 312

A questão da paisagem oferece a chave para a solução de uma questão que permaneceu em aberto: afinal, por que a ideologia da mansão senhorial seria a forma historicamente mais relevante? É ao responder a isso que Williams começa a delinear a questão que me interessa aqui e na qual, considerando o recorte de leitura aqui adotado, reside a importância de *O campo e a cidade* no corpo da obra de Williams.

A ideologia da mansão senhorial é a forma historicamente mais relevante porque forma que joga luz sobre aquilo que permanecia encoberto nas formas anteriores, sobre aquele que é o processo historicamente relevante: a transição do mundo feudal para o burguês, o advento do capitalismo agrário. Nisso que reside, por exemplo, a importância de uma Jane Austen: se a literatura anterior localizava as suas cenas nas cortes principescas, as ações dos

³¹² Ibid., p. 208.

³¹⁰ Williams, *O campo e a cidade*, p. 62.

³¹¹ De certo modo, essa é a forma empregada por Williams com vistas a matizar a ideia (tão forte em *Cultura e sociedade*), de que a literatura opera como um registro da realidade. A ideia de "comunidade cognoscível" acaba lançando luz sobre em que medida a literatura não apenas revela, registra, mas também esconde, oculta.

romances de Austen têm lugar no âmbito das relações – muitas vezes, do choque – entre famílias proprietárias e burguesia ascendente. É do ponto de vista desse recorte, ademais, que se pode compreender a relevância daqueles que são os temas mais comumente associados aos seus romances: pois apenas em uma sociedade tão fortemente dominada pelas questões de propriedade fundiária que as temáticas do amor e do matrimônio podem se tornar tão centrais.³¹³

Contudo, como também revela a questão da paisagem, é justamente a conexão com esse processo histórico decisivo o que essa ideologia (talvez seja por isso que ela deva ser assim caracterizada) esconde. Obscurecimento que se revela, segundo Williams, na forma como o processo histórico é por ela retratado: não como o advento de uma nova ordem, assentada em novas relações sociais — capitalistas —, mas como a decadência da sociedade rural, suplantada pela nova ordem da indústria e das cidades. Por isso que, para Williams, responder a essa ideologia — que é, portanto, também uma visão da história — passa, antes de tudo, por recompor os vínculos rompidos (ou, melhor, apagados) e, mais do que isso, descortinar o vínculo fundamental entre campo e cidade.

O cerne do argumento de Williams é de que a fórmula na qual essa visão da história se apoia, a fórmula do passado do campo das comunidades orgânicas e homogêneas *versus* o presente das cidades das massas e dos indivíduos isolados, carece de sentido – e, mais do que isso, não passa de uma falsificação – porque as ordens sociais aqui contrastadas sempre estiveram unidas por "vínculos regulares, necessários e funcionais".

Segundo Williams, é isso o que se verifica no exame do fenômeno dos cercamentos. Segundo a narrativa característica dessa perspectiva, o fim da comunidade rural tradicional se deu com os cercamentos. O que Williams mostra é que essa interpretação apenas reproduz a visão segundo a qual haveria um divisor de águas histórico que seria o ponto de partida de um processo de decadência que, por sua vez, constituiria a fonte de todos os problemas e convulsões sociais subsequentes. Contra isso, Williams procura destacar as linhas de continuidade no tempo e a ligação desse processo a outros processos coetâneos, mostrando, nesse caso, como o fenômeno dos cercamentos se integra a um processo mais amplo e antigo de aumento da extensão das terras cultivadas e de concentração das propriedades. Em suma,

_

³¹³ Isso se relaciona a um ponto importante: o que Williams está fazendo é alargando o escopo de sua análise, inscrevendo aquela tradição do romance inglês em uma linhagem muito mais ampla, que remonta até aos antigos.

Reside aqui, portanto, outro importante ponto de continuidade com relação às críticas levadas a cabo em *Cultura e sociedade* e *Tragédia moderna*. Também aqui há a imagem de um processo histórico de decadência, conduzindo a um presente mergulhado em uma crise insolúvel e que teria na Revolução Industrial o divisor de águas.

os cercamentos não introduziram elementos novos na estrutura social; a expropriação do campesinato é anterior a eles (seja quando da expropriação dos pequenos proprietários com a formação das grandes propriedades, ou da expropriação dos pequenos arrendatários com a anexação de várias propriedades). Embora esse tenha sido um processo crucial, o que importa é que ele não seja isolado. Ao contrário, ele deve ser inscrito no quadro das "consequências gerais do capitalismo agrário", entre as quais: anexação de propriedades fundiárias, estratificação de proprietários e arrendatários e aumento do número de sem-terra. Os cercamentos são parte do processo mais geral de constituição do sistema mais amplo do capitalismo rural organizado.

Esse é o ponto de Williams: aquilo que aparece sob essa perspectiva como a transição da sociedade rural para a urbana não foi a decadência de uma ordem social e o advento de outra. Ao contrário, a história aqui em tela é a história de um "processo socioeconômico como um todo"; o processo, anterior tanto aos cercamentos como à Revolução Industrial, de constituição de relações sociais capitalistas, de modo que o que havia de comunal no campo fora substituído, muito antes dos cercamentos, por um sistema diretamente vinculado à propriedade. Ordem social que se define não pelas técnicas de produção empregadas (o que distinguiria, no máximo, o trabalho agrícola do industrial), mas pelo modo de produção, isto é, pela forma social que preside toda essa nova ordem. Por isso, a contraposição "Inglaterra rural do passado" *versus* "Inglaterra urbana do presente" carece de sentido, posto que aquilo que se via – e celebrava – como passado rural já era o campo alterado pelo capitalismo. Ainda que o capitalismo seja comumente associado à indústria e às cidades, historicamente o capitalismo nasceu na Inglaterra no campo, enquanto capitalismo agrário.

Como ressalta o próprio Williams, argumentar nesse sentido não significa ignorar o fato de que o advento do capitalismo imprimiu transformações de fundo sobre o campo. No fundo, importa a Williams apenas destacar como não se tratou de uma mudança externa, vindo de fora, introduzida no campo pelas mãos de um forasteiro, do capitalista da cidade que desconhece o campo e que suplanta impiedosamente e sem compaixão os antigos proprietários (associados, nesse esquema, à inocência). Ao contrário, os antigos proprietários foram eles mesmos os agentes do avanço capitalista. O que importa, para Williams, é não ignorar aqueles que sempre foram as verdadeiras vítimas de todo esse processo, aqueles que foram verdadeiramente trapaceados: "aqueles homens desprezados que estavam fazendo e trabalhando a terra". "Assim – conclui Williams –, não há um contraste simples entre cidade pervertida e campo inocente, pois o que acontece na cidade é gerado pelas necessidades da

classe rural dominante". 315 Importa a Williams colocar a baixo a "ilusão protetora" segundo a qual "não é o capitalismo que nos está prejudicando, e sim o sistema mais visível e mais facilmente isolável do industrialismo urbano". 316

Portanto, a história vivenciada no presente e que liga esse presente ao passado tem de ser entendida, antes de tudo, como história do capitalismo. E assim como o capitalismo define esse processo histórico em sua totalidade, é também ele que define a sociedade atual em sua totalidade.

> Quando vivemos a muito tempo no contexto de um sistema assim, é difícil não cair no erro de ver nele uma realidade prática necessária, ainda que censurável sob diversos aspectos. Mas a questão é que não foram apenas as histórias específicas do campo e da cidade e de suas inter-relações imediatas que foram determinadas, na Inglaterra, pelo capitalismo. A questão é que o caráter global do que denominamos sociedade moderna também foi determinado do mesmo modo.317

Williams dá, assim, um passo decisivo, no sentido de atribuir maior especificidade e concretude ao que ele vinha chamando até aqui de "modernidade" ou "sociedade moderna". Trata-se, no fundo, do capitalismo, da modernidade inaugurada pelo capitalismo.

E posto que não se trata da suplantação de uma sociedade rural por uma urbana, mas da emergência de uma nova ordem, a saída não está na recuperação do passado perdido (afinal, o passado tido como idade de ouro já é o passado modificado pelo capitalismo), mas sim na transformação dessa ordem. E, na medida em que essa ordem determina a totalidade da vida no presente – conclui Williams – essa transformação deve se realizar, necessariamente, como revolucionamento dessa ordem.

> A consciência social diferente dos trabalhadores espoliados e dos trabalhadores urbanos, fruto do protesto e do desespero, tem de se manifestar de novas formas, como uma sociedade coletivamente responsável. Nem a cidade irá salvar o campo, nem o campo, a cidade. Em vez disso, a velha luta travada em ambos se tornará um conflito generalizado, o que num certo sentido ela sempre foi.³¹⁸

Portanto, a classe continua a ser um dado central e uma categoria válida, porque a sociedade continua a se vertebrar em torno das classes. É isso o que a história recuperada por Williams em O campo e a cidade revela: como as classes trabalhadoras foram espoliadas no

³¹⁸ Ibid., p. 490.

³¹⁵ Williams, *O campo e a cidade*, p. 92.

³¹⁶ Williams, *O campo e a cidade*, p. 165.

³¹⁷ Ibid., p. 480.

bojo de um processo que beneficiou as – e que foi conduzido pelas – classes altas do campo e da cidade. Por conseguinte, é nos termos das disputas entre essas classes que Williams procura definir a tarefa do analista. Afinal, se a ideologia da mansão senhorial encobre esses atores, cabe a uma abordagem crítica dessa história jogar luz sobre eles.

Conclusão: lendo Raymond Williams

Como assinalei na Introdução, embora *Cultura e sociedade* seja celebrado como um dos textos mais importantes de Williams, notadamente como um dos marcos da Nova Esquerda britânica e como texto canônico dos estudos culturais, consolidou-se na bibliografia sobre a obra de Williams uma linha de interpretação que tende a localizar não aí, mas em *The Long Revolution*, o ponto de partida do seu projeto teórico. Ao que me parece, ler a obra de Williams sob o enfoque aqui proposto constitui, em alguma medida, uma alternativa ao recorte de leitura acima referido porque permite redistribuir o peso atribuído a cada um dos momentos de sua obra, repensando as linhas de continuidade e as rupturas atravessando-os e, por consequência, o sentido do desenvolvimento teórico do autor.

Em primeiro lugar, a leitura aqui proposta permite reavaliar o lugar ocupado por *Cultura e sociedade* no contexto da trajetória intelectual de Williams. Desse ponto de vista, *Cultura e sociedade* surge como um texto seminal, porque foi nele que Williams enfrentou pela primeira vez a problemática que atravessaria toda a sua obra: em que ele pela primeira vez procurou compreender a relação das objetivações culturais com um processo histórico específico. E isso o que permite, ademais, oferecer uma leitura alternativa do próprio texto de *Cultura e sociedade*. Assim, procurei mostrar no capítulo 2 como a análise dos autores e

⁻

Gomo afirma Alan O'Connor: "Embora *Cultura e sociedade* tenha tido a sua fundação na educação de trabalhadores nos anos 1940 e início dos 1950, o livro se tornou um referencial para a nova geração que emergiu no final dos anos 1950. Junto com um pequeno número de outros livros e a revista *New Left Review*, o livro de Williams expressava o interesse da nova geração em questões que não estavam restritas a uma definição estreita de política. O que era o caso mesmo o livro tendo sido escrito antes da emergência dessa nova geração". Alan O'Connor, *Raymond Williams*, p. 55. Interessante como até mesmo um leitor tão reticente a Williams como Jan Gorak adote essa chave de leitura: "De fato – diz Gorak –, sem *Cultura e sociedade* a obra da 'nova esquerda' britânica, com a sua consequente crítica das instituições políticas e sociais britânicas, talvez nunca tivesse ocorrido". Jan Gorak, *The Alien Mind of Raymond Williams*, Columbia, MO, University of Missouri Press, 1988, p. 52. Sobre o papel de Williams na constituição dos estudos culturais, cf. Stanley Aronowitz, "Between Criticism and Ethnography: Raymond Williams and the Intervention of Cultural Studies". In: Christopher Prendergast (ed.), *Cultural Materialism*, op. cit., p. 321.

das passagens selecionadas está subsumida ao tratamento dessa questão mais geral, de como o advento e o desenvolvimento da ideia moderna de cultura podem ser compreendidos como parte do processo de consolidação de um novo tipo de sociedade. Por um lado, isso se revela na ênfase de Williams nas continuidades entre os autores analisados (muitas vezes deixandose de lado diferenças evidentes e relevantes); por outro, no fato de as citações sempre sucederem a enunciação das teses de Williams. Mais do que a análise detida de passagens, o que se tem aqui é a inserção de passagens como modo de ilustração do argumento. De fato, a própria estrutura da obra revela isso: ou seja, o que confere unidade a esse texto é precisamente a unidade do próprio processo histórico. Não por acaso, cada uma das três partes do livro encerra a análise de cada uma das fases desse processo (século XIX, interregno, século XX). Ainda que apenas de um ponto de vista do método empregado, me parece injusto – e, mais do que isso, incorreto – ler *Cultura e sociedade* como mera reprodução dos expedientes do *practical criticism*.

Além disso, essa leitura alternativa permite lançar luz sobre as rupturas que esse texto estabeleceu com a produção anterior de Williams. Por exemplo, em relação ao projeto da revista *Politics and Letters* (criada, entre outros, por Williams, em 1947), de unir uma "política radical de esquerda" à crítica literária então dominante em Cambridge. ³²¹ Ou, em relação ao projeto que Williams pretendia levar a cabo em *Drama from Ibsen to Eliot*, cuja originalidade é medida por Williams assumindo-se o parâmetro do *practical criticism*. ³²² Ora, embora *Cultura e sociedade* tenha sido concebido e escrito antes da emergência da Nova Esquerda (1952-56), já é possível identificar aqui importantes deslocamentos. O projeto agora é outro. Mais do que a defesa de uma política de um "humanismo socialista" (Eagleton), o que se tem aqui é o recurso ao marxismo como única alternativa à interpretação conservadora da cultura e da modernidade típica da corrente dominante na crítica literária inglesa. Não se trata mais de propor uma conjugação das posições políticas progressistas a um referencial teórico conservador, mas de propor o estabelecimento de um novo referencial. ³²³ Para tanto,

³²¹ Cf. Williams, *A política e as letras*, p. 53.

³²² "Minha crítica – diz Williams – é, ou pretende ser, crítica literária. Crítica literária que, em sua maior parte, é do tipo baseado em julgamentos demonstrados de textos, e não em pesquisa histórica ou impressões generalizadas: isto é, do tipo conhecido em inglês como crítica prática [practical criticism]. A crítica prática surgiu, nas obras de Eliot, Richards, Leavis, Empson e Murry, predominantemente em relação à poesia. Ela tem sido desde então desenvolvida por um importante grupo de críticos, em relação ao romance. No drama, com exceção do trabalho de Eliot sobre os dramaturgos elisabetanos e de outros críticos de Shakespeare, a utilidade da crítica prática permanece por ser testada. Este livro, em adição aos seus principais objetivos, pretende-se, assim, como um trabalho de experimentação na aplicação dos métodos da crítica prática à literatura dramática moderna". Raymond Williams, *Drama from Ibsen to Eliot* [1952], London, Pelican Books, 1968, p. 14.

Algo muito diferente do que sugere, por exemplo, Michael Bell, para quem "inicialmente influenciado por Leavis, Williams desenvolveu uma crítica marxista da ênfase excessivamente 'literária' na análise cultural de

trata-se de recusar os dois modelos de incorporação da teoria marxista que mais prosperaram no cenário inglês da década de 1930: tanto o "materialismo mecânico", que supõe uma "correlação arbitrária" entre a estrutura econômica e a cultura, como a incorporação que supunha uma separação entre a cultura e a organização social em dois níveis distintos (no que Williams reconhecia uma forte inspiração romântica). Tratava-se, ao contrário, de recuperar o reconhecimento, segundo Williams já presente em Marx, da complexidade e especificidade da esfera das práticas sociais designada pelo termo "superestrutura", e, com base nisso, de sustentar a tese de que tanto as artes como as atividades econômicas integram uma mesma totalidade social, de modo que, quando do estudo da cultura, a referência última não deve ser a estrutura econômica, mas o "modo de vida como um todo", o "processo social geral", o qual determina tanto a cultura como a estrutura econômica. Fixada nesse processo, a cultura aparece não mais como repositório de valores, mas como "todo um modo de vida". E ela deve ser assim compreendida, pois somente assim ela será entendida não como um "produto especializado" ou como uma esfera subordinada a uma base mais fundamental, mas como um sistema que tem de ser "considerado e avaliado em sua totalidade".

Assim, mesmo do ponto de vista aqui adotado, é possível reconhecer um importante avanço em relação aos esquemas interpretativos da crítica literária conservadora e do marxismo inglês dos anos 1930. Segundo o argumento da crítica literária inglesa, a Revolução Industrial teria inaugurado um período de decadência, marco da passagem das comunidades homogêneas e orgânicas do passado para os agregados artificiais, atomizados e divididos que formam a sociedade moderna. Para os marxistas ingleses, a própria sociedade burguesa era fonte de crises insolúveis, que apontavam para uma sociedade socialista no horizonte. Tanto para uns quanto para outros o presente seria, no final das contas, uma época de crise social e cultural. Como assinalou Williams em *Cultura e sociedade*, por outro lado, o processo inaugurado pela Revolução Industrial era mais complexo do que essas perspectivas conservadoras sugeriam. Daí, segundo Williams, a insuficiência da perspectiva conservadora de Eliot e Leavis. Pois, quando se foca não a suposta degradação dos padrões culturais (no bojo da "massificação" da sociedade), mas o "processo social geral" inaugurado com a Revolução Industrial, vê-se que o que se deu no passado e que continua em curso no presente não é um processo unilateral de decadência da cultura, mas uma complexa "longa revolução"

Leavis". Bell, "F. R. Leavis", cit., p. 406. Ou, como afirma Christopher Hilliard: "Leavis era um polemista de projeção nacional, e os termos dos debates de meados do século XX acerca da cultura britânica foram estabelecidos, em parte, por intelectuais cujo pensamento estava entrelaçado (em um sentido forte) com ele, como Hoggart e Raymond Williams. Hilliard, *English as a Vocation*, p. 2. Cf. também Goodheart, *The Failure of Criticism*, p. 81.

que, assim como implicou em condições de trabalho e vida mais degradadas, também significou o "crescimento da educação geral" e da democracia. E verdade que a sociedade moderna é aquela que deu origem aos romances ruins e aos jornais de tom popularesco. Mas é igualmente verdadeiro que foi essa a sociedade que ampliou, como nunca antes, o público leitor e o acesso à educação. Da mesma forma, foi esse diagnóstico o que permitiu a Williams defender, notadamente nos últimos capítulos de *Cultura e sociedade* e de *The Long Revolution*, reformas (sobretudo na educação e nos mecanismos de representação) que mirassem o aprofundamento da democracia – em contraponto às perspectivas marxistas que igualavam, de chofre, toda forma de democracia à democracia burguesa.

Deve-se sempre reter que a sociedade descrita por Williams em *Cultura e sociedade* não é apenas o mundo da industrialização, mas também o mundo da democracia. Com isso, tornam-se mais visíveis as linhas de continuidade que ligam *Cultura e sociedade* e *The Long Revolution*, onde Williams reitera o diagnóstico de um processo complexo e não unilateral. É nesses termos que Williams viria a caracterizar, inclusive, a sua "longa revolução". Como afirma ele em conhecida passagem de *The Long Revolution*:

estamos vivendo no curso de uma longa revolução a qual as nossas melhores descrições interpretam apenas em parte. Esta é uma revolução genuína, transformando homens e instituições; continuamente estendida e aprofundada pela ação de milhões, contínua e variadamente oposta por reações explícitas e pela pressão de formas e ideias habituais. Ainda assim esta é uma revolução difícil de definir, e a sua ação desigual tem lugar sobre um período tão longo que é quase impossível não se perder em seu processo excepcionalmente complicado. 325

Como procurei mostrar no capítulo 3, essa é uma problemática que informou diretamente o tratamento de Williams de formações culturais específicas — o drama e o romance. Assim, em *Tragédia moderna*, Williams mostra como o analista não se deve apegar a uma definição fechada e estanque de tragédia (geralmente derivada da tragédia em sua forma grega), mas compreender a tragédia contemporânea nos seus próprios termos. E para tanto é necessário, segundo Williams, redefinir a ideia de tragédia, concebendo a tragédia não apenas como forma dramática, mas, sobretudo, como um tipo de experiência. Em outras palavras, Williams procura fazer com a ideia de tragédia aquilo que ele fizera com a ideia de cultura em *Cultura e sociedade*: pensar essa ideia não como um conceito fixo e estático, mas como parte da experiência concreta e histórica, o que significa compreender a tragédia

³²⁴ Williams, *Cultura e sociedade*, p. 333.

contemporânea em seus próprios termos, buscar a "experiência trágica contemporânea", isto é, a tragédia que tem lugar não no âmbito individual, mas no social.

Da mesma forma, Williams dirá em *The English Novel* que a referência também na análise do romance não deve ser uma suposta tradição (a própria ideia de tradição sempre deve ser problematizada em seu caráter seletivo), mas a história na qual as obras tiveram lugar: o contexto social ao qual a forma construída no romance procura responder; a experiência histórica da qual o romance é uma concretização formal.³²⁶ E, na via de mão dupla tão característica de seu método, trata-se para Williams de mostrar não apenas como o enfoque histórico permite compreender o romance, mas também como a análise deste ilumina aspectos centrais e muitas vezes desconsiderados do desenvolvimento histórico.

À guisa de conclusão, gostaria de salientar como essa também é uma questão que permite compreender o lugar de *O campo e a cidade* na trajetória de Williams e, com isso, o sentido mais geral do seu desenvolvimento teórico.

Conclui a seção sobre *Cultura e sociedade* afirmando que "capitalismo" ainda não era nesse momento uma palavra-chave no argumento williamsiano. Como explorado anteriormente, é nesse aspecto que, ao que me parece, reside o principal ponto de continuidade entre Williams e a tradição do pensamento social por ele criticada: pois Williams abraça a imagem consagrada da sociedade industrial, reconhecendo na Revolução Industrial o marco inaugural de um novo tipo de sociedade. Ora, desse ponto de vista, a abordagem desenvolvida em *O campo e a cidade* opera, de fato, um deslocamento decisivo, na medida em que a história agora em tela não é mais vista como história da sociedade industrial, mas como história do capitalismo. Ademais, importa notar que, agora, Williams recusa explicitamente as visões da história (entre as quais destaca-se aquela enfrentada em *O campo e a cidade*) que assumem como referência a "sociedade industrial".

[...] em certo sentido a questão dos cercamentos, situados no período específico de eclosão da Revolução Industrial, pode ter o efeito de desviar nossa atenção da verdadeira história e tornar-se um elemento de uma visão mítica muito sedutora da Inglaterra moderna, segundo a qual a transição da sociedade rural para a industrial é encarada como uma espécie de decadência, a verdadeira causa e origem dos nossos problemas e convulsões sociais. É imensa a importância desse mito para o pensamento social moderno. É uma das fontes principais daquela estrutura de sentimento que começamos por examinar: um perpétuo recuo a uma sociedade "orgânica" ou "natural". Mas é também uma fonte importante daquela última ilusão protetora da crise de nossa época: a ideia de que não é o capitalismo que nos

-

³²⁶ Williams, *The English Novel*, p. 10.

está prejudicando, e sim o sistema mais visível e mais facilmente isolável do industrialismo urbano.³²⁷

E, para atentar para aquela que é a "verdadeira história" – a história do capitalismo – é necessário assinalar um ponto que não fora abordado em *Cultura e sociedade*: a diferença entre as técnicas de produção e o modo de produção propriamente dito ou, para dize-lo em poucas palavras, como são apenas mudanças no nível mais fundamental do modo de produção que estão em condições de marcar o advento de um novo tipo de sociedade. Em outras palavras: o momento histórico decisivo não está na generalização do emprego de técnicas industriais com o advento da grande indústria, mas na separação, anterior, entre trabalho e propriedade. O que singulariza a nova sociedade que se estende até o presente não é o emprego de máquinas ou de técnicas de melhoramento (isso pode distinguir, no máximo, o trabalho agrícola do industrial), mas o fato de que "a propriedade de tais coisas está concentrada nas mãos de uma minoria". 328

Ao que me parece, Williams dá com isso um passo decisivo e que, ademais, lança luz sobre um desenvolvimento teórico substancial. Ao contrário do que supõe John Higgins, a discussão do capitalismo não deve ser entendida apenas como parte do tratamento de "questões contemporâneas" — notadamente, o imperialismo e os debates acerca do (sub)desenvolvimento — ou do esforço de Williams em responder a críticas que censuravam obras anteriores por apresentarem posicionamentos insuficientemente marxistas. Segundo Higgins, ao se voltar para a discussão do mundo contemporâneo nos dois últimos capítulos de *O campo e a cidade*, Williams teria operado um giro (*twist*) analítico, "que incomodou muitos leitores não marxistas, com uma transformação final da oposição campo e cidade na ideia mesma do próprio capitalismo". Ora, quando se considera *O campo e a cidade* no quadro da obra de Williams — notadamente em seu contraste com *Cultura e sociedade* — e do ponto de vista que assumi, vê-se como a ênfase no capitalismo não é um mero "giro", uma "transformação final" motivada pela análise de problemas mais conjunturais, mas, ao contrário, componente central do argumento desenvolvido no livro, e, inclusive, aquilo que explica em parte a originalidade e a importância desse texto. Assim, a leitura aqui proposta

_

³²⁷ Williams, *O campo e a cidade*, p. 165.

³²⁸ Ibid., p. 479.

Higgins menciona aqui as críticas de Victor Kiernan a *Cultura e sociedade* e de E. P. Thompson a *The Long Revolution*.

³³⁰ Higgins, Raymond Williams, p. 85.

O argumento de Alan Trachtenberg é também bastante representativo dessa linha de interpretação. Segundo ele: "Os tempos mudaram, criticamente, desde *Cultura e sociedade*, e o empreendimento de uma crítica social e histórica da literatura deve levar em consideração um mundo alterado. Essa é uma proposição implícita do

permite romper com o recorte que vê na obra de Williams uma continuidade fundamental. Se há continuidades importantes, há também rupturas decisivas.

Meu argumento é de que o deslocamento explicitado em *O campo e a cidade* somente pode ser compreendido se referido às mudanças na concepção de Williams do marxismo. Ainda que seja possível discutir a natureza do marxismo de Williams (inclusive se ele de fato poderia ser considerado um marxista), parece-me indiscutível que ele se tornou, ao longo do período aqui considerado, cada vez mais influenciado pelas discussões travadas no interior do marxismo, o que se revela na adoção de um vocabulário tipicamente marxista. Desse modo, procuro aqui me contrapor ao argumento, componente da leitura acima referida, segundo o qual o contato de Williams com o marxismo não teria produzido grandes consequências em sua obra. Assim, recuso a leitura segundo a qual, apesar das mudanças de ênfase e de interlocutores, a posição de Williams permaneceria fundamentalmente a mesma ao longo de toda a sua trajetória. Como mostra bem o caso da crítica da modernidade (da crítica da sociedade industrial que se converte em crítica do capitalismo), o contato – cada vez mais constante e consistente – com a literatura marxista foi decisivo, marcando rupturas importantes na obra de Williams.

Como destacado pelo próprio Williams, foi com a emergência da Nova Esquerda na virada para os anos 1960 que ele finalmente encontrou um ambiente no qual pudessem

último livro de Williams, onde a questão da mudança é representada em termos bastante pessoais, mas com uma mensagem comum". Alan Trachtenberg, "Man and Tradition: Land and Landscape", *The Yale Review*. A National Quarterly, Summer 1974, p. 611.

Stalin, London, Lawrence and Wishart, 1995, "Introdução". Perry Anderson talvez tenha formulado o julgamento que melhor expressa essa leitura. "Talvez o pensador socialista de maior distinção que até o momento tenha vindo das fileiras da própria classe operária ocidental — diz ele — tenha sido um britânico, Raymond Williams. Ainda assim, a obra de Williams, ainda que tenha correspondido de forma próxima ao padrão do marxismo ocidental em seu foco tipicamente estético e cultural, não é aquela de um marxista. Contudo, a sua história de classe — extensa e fortemente presente ao longo dos escritos de Williams — concedeu à sua obra certas qualidades que não podem ser encontradas em nenhum outro lugar na escrita socialista contemporânea, e que serão parte de qualquer cultura revolucionária futura". Perry Anderson, "Consideração sobre o marxismo ocidental" (1989). In: Considerações sobre o marxismo ocidental/Nas trilhas do materialismo histórico, São Paulo, Boitempo Editorial, 2004, p. 105.

³³³ Argumento também encampado por Stuart Hall, que o estende para a sua análise da formação dos estudos culturais. Cf. Stuart Hall, "Estudos culturais e seu legado teórico". In: Liv Sovik (org.), *Da diáspora:* identidades e mediações culturais, Belo Horizonte, Editora UFMG; Brasília, Representação da UNESCO no Brasil, 2003, p. 208.

³³⁴ Contato que alcançaria a sua forma mais madura nos anos 1970. Como ressalta Stanley Aronowitz: "ainda que muitos intelectuais tenham abraçado os dois grandes pilares do pensamento social e cultural contemporâneo – o pós-modernismo e o pós-marxismo – após publicar quase que exclusivamente em história cultural e cultura popular, Williams escreveu extensivamente em seus últimos anos em teoria marxista. De fato, se engajou pela primeira vez de forma séria com a teoria marxista nos anos 1970, precisamente a década quando ela se encontrou sob fogo cruzado, entre outros, entre proponentes de uma versão de estudos culturais que tacitamente se identificavam com a desentronização do marxismo". Aronowitz, "Between Criticism and Ethnography", cit., pp.320-1.

convergir suas convicções políticas e sua atividade intelectual.³³⁵ Movimento que embora tenha se apoiado em um radicalismo de classe média, foi além dele, almejando a constituição de um movimento mais amplo e consciente pelo socialismo.³³⁶ Foi a partir desse momento que Williams se aproximou de vertentes de marxismo (sobretudo Lukács e Brecht) distintas daquelas que eram até então tidas no cenário inglês como "o" marxismo (notadamente as obras do último Engels e de Plekhanov) e também com uma literatura marxista mais próxima de suas preocupações teóricas (Williams relaciona aqui as obras de Goldmann, Sartre, Althusser, Gramsci e da Escola de Frankfurt).³³⁷ De fato, a emergência da Nova Esquerda representou uma oportunidade única para a gestação de um novo projeto teórico e político, que pretendia se constituir em oposição tanto à via reformista da socialdemocracia europeia quanto à via autoritária do comunismo soviético, desmoralizado pelo estalinismo.³³⁸

A nova esquerda veio à luz no bojo desses dois eventos [i.e., a repressão da Revolução Húngara pela União Soviética e a invasão britânica e francesa da zona do Canal de Suez, ambos em 1956]. Ela procurou definir um terceiro espaço político entre essas duas metáforas. O seu surgimento significou para as pessoas de esquerda da minha geração [i.e., de Hall] o fim dos silêncios impostos e dos impasses políticos da Guerra Fria, e a possibilidade de um corte em direção a um novo projeto socialista.³³⁹

Esse diálogo renovado com o marxismo se revela em diversos aspectos da argumentação de *O campo e a cidade*. Isso fica particularmente claro nos dois capítulos finais, especialmente nas discussões sobre o imperialismo e o conceito de desenvolvimento. Me concentrarei, contudo, no ponto que aqui mais se comunica com a discussão por mim realizada, focando os principais deslocamentos que a abordagem empreendida em *O campo e a cidade* promove em relação a análises anteriores.

-

³³⁵ Contrastando com a situação de isolamento na qual Williams viveu nos anos 1950, inclusive quando da redação de *Cultura e sociedade*. Cf. Raymond Williams, *Marxism and Literature* [1977], Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 2-3. Para uma análise que também assinala a mudança percorrida por Williams ao longo dos anos 1960, cf. Andrew Milner, *Cultural Materialism*, p. 43.

³³⁶ Cf. Lin Chun, *The British New*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1993. p. 5.

³³⁷ Isso aparece claramente nos programas dos cursos oferecidos por Williams em Cambridge no final dos anos 1960, início dos 1970. Assim, Williams ofereceu um curso intitulado "Literature and Marxism" (o programa do curso está datado de 11 de janeiro de 1972), em que abordou os seguintes autores: Marx, Engels, Plekhanov, Lukács, Trotsky, Benjamin, Sartre, Marcuse, Goldmann e Althusser. Portanto, parece-me que seja um equívoco afirmar, como o faz Aronowitz (cf. nota acima), que Williams somente tenha se engajado de forma séria com a teoria marxista nos anos 1970.

³³⁸ Convergência de marxismo e cultura decisiva também para a conformação da nova esquerda britânica. Cf. Hall, "Politics and Letters", cit., pp. 185-7.

³³⁹ Hall, "Life and Times of the First New Left". *New Left Review*, 61, Jan.-Feb., 2010, p. 177. Além desse registro fortemente marcado por tons autobiográficos, as melhores apreciações acerca da nova esquerda continuam sendo os estudos de Michael Kenny e Lin Chun, acima citados.

Williams coloca no centro de sua análise não apenas a ideia de capitalismo, mas uma ideia bastante específica que, ao que me parece, reflete outro passo decisivo: a incorporação do conceito gramsciano de hegemonia. 340 Operação decisiva porque permitiu a Williams apreender a realidade da modernidade e do capitalismo em toda a sua complexidade: porque ao mesmo tempo em que se trata de uma ordem que determina "o caráter global do que denominamos sociedade moderna", trata-se também de uma ordem que admite significados, valores, opiniões e atitudes alternativos, em suma, "sentidos alternativos de mundo" (as contra hegemonias). É nesses termos que Williams mobiliza o conceito de totalidade social: não nos termos estruturalistas de uma estrutura com sua lógica impessoal e "em termos da qual a consciência humana ela própria pouco mais é do que um efeito da estrutura", 341 mas como um conjunto de "práticas sociais que formam um todo social concreto", totalidade que, portanto, sempre envolve as intenções dos homens e mulheres que integram essa totalidade. 342 Nisso reside a complexidade da totalidade social tal como enfocada por Williams: porque complexo de práticas que envolve, também, uma organização e estrutura específicas, presididas por intenções sociais regidas por uma classe particular. Compreendendo a totalidade social em termos do "caráter de classe da sociedade".

Se a totalidade é simplesmente concreta, se é simplesmente o reconhecimento de uma grande variedade de práticas diversas e contemporâneas, então ela é em essência vazia de qualquer conteúdo que poderia ser chamado de marxista. A intenção, a noção de intenção recupera a questão-chave, ou melhor, a ênfase central. Pois embora seja verdade que qualquer sociedade é um todo complexo de tais práticas, também é verdade que toda sociedade tem uma organização e uma estrutura específicas, e que os princípios dessa organização e estrutura podem ser vistos como diretamente relacionados a certas intenções sociais, pelas quais definimos a sociedade, intenções que, em toda a nossa experiência, têm sido regidas por uma classe particular. 343

O foco não deve recair no suposto conflito entre campo e cidade porque esse contraste apenas se afigura para o proprietário e a sua família. Ao contrário, trata-se de assumir o ponto de vista daqueles efetiva e permanentemente trapaceados: os trabalhadores rurais. Somente

_

³⁴⁰ A influência de Gramsci não se restringiu ao caso de Williams. Como mostrou Michael Kenny, a própria nova esquerda constituiu-se como um núcleo irradiador das ideias gramscianas. Cf. Kenny, *The First New Left*, "Introdução".

³⁴¹ Fredric Jameson, "Periodizando os anos 60". In: Heloisa Buarque de Hollanda (org.), *Pós-modernismo e política*, Rio de Janeiro, Rocco, 1992, p. 99.

³⁴² O que consiste, ao que me parece, em uma sobrevivência da ênfase culturalista (sobretudo em sua característica ênfase na experiência concreta), marca dos textos de Williams dos anos 1950. Cf. Anthony Barnett, "Raymond Williams and Marxism: A Rejoinder to Terry Eagleton". *New Left Review*, n. 99, pp. 47-64, 1976.

³⁴³ Williams, "Base e superestrutura na teoria da cultura marxista" [1973]. In: *Cultura e materialismo*, São Paulo, Editora da Unesp, 2011, p. 50.

quando se assume esse ponto de vista que se percebe o essencial: que a solução não reside no retorno à "moralidade da vida simples e dos pensamentos nobres", mas na "mudança das relações sociais e da moralidade essencial".

Há ainda outras duas mudanças importantes, que também se deram nos anos 1960 e que, segundo minha hipótese, sinalizam como o que Williams promove em *O campo e a cidade* não é tanto um giro de última hora, mas parte de um movimento mais amplo, e que aponta para uma concepção nova de marxismo.

Em primeiro lugar, as mudanças em sua ideia de revolução, que se tornam particularmente explícitas em seu estudo sobre o drama moderno. Williams desenvolvera em Cultura e sociedade e The Long Revolution uma ideia de revolução que mais designava uma "não-revolução": uma "longa revolução", "transformando homens e instituições; sendo continuamente expandida e variadamente obstaculizada", cuja ação "se desenrola por um período tão longo que é praticamente impossível não se perder em seu processo excepcionalmente complexo". 344 Agora, Williams delimita uma nova ideia de revolução, para cujo entendimento é decisivo compreender em que consiste o caráter trágico mencionado anteriormente. O que Williams está dizendo aqui é que a revolução é, antes de tudo, um evento que supõe violência e sofrimento, uma ação empreendida pelos homens que vivem no presente e é nesse sentido que ela é percebida, por aqueles que a presenciam, como trágica. Nos termos empregados por Williams em *Tragédia moderna*, a revolução deve ser distinguida da modernização, isto é, da ideia de uma transformação levada a cabo por um processo evolucionário, que não dependeria de lutas (e das perdas que elas sempre implicam).³⁴⁵ Esse novo conceito de revolução é, portanto, parte do esforço de refutação daquela visão predominante da história como um processo com um fim claro e inexorável. De par com essa concepção de revolução está a convicção de Williams de que acontecimentos pontuais de rebelião, resistência e revolta não devem ser descartados – por não apontarem, supostamente, para a constituição da "sociedade futura" –, mas, ao contrário, devem ser apoiados, celebrados e sua memória, conservada.³⁴⁶ E isso porque o amadurecimento político da classe trabalhadora é visto por Williams como parte integral das suas experiências cotidianas e, portanto, como algo construído nas lutas cotidianas. No fundo, é por isso que a revolução constitui, antes de tudo, uma experiência trágica: porque não se trata de um processo sem

⁻

³⁴⁴ Williams, *The Long Revolution*, p. 10.

³⁴⁵ Ideia de "modernização" que se afigura para Williams como mais um indício do esgotamento do potencial revolucionário do pensamento liberal. Cf. Williams, *Tragédia moderna*, p. 102.

³⁴⁶ Cf. John Brenkman, "Raymond Williams and Marxism". In: Christopher Prendergast (ed.), *Cultural Materialism*, op. cit., p. 240.

sujeito, operando simplesmente no nível estrutural e transformando apenas as instituições sociais, mas ação empreendida pelos homens e impactando na vida dos próprios homens.

Em segundo lugar, é possível identificar um movimento importante no desenvolvimento teórico de Williams na ideia de ideologia por ele mobilizada, ideia cujo emprego está diretamente ligado à forma como Williams concebe a relação entre o texto literário e o contexto histórico-social. Assim, se tanto em Cultura e sociedade como em The Long Revolution prevalece a compreensão do romance (mas também da literatura de modo geral) como registro, donde que fosse possível colocar as análises de romances no mesmo patamar das análises de outros tipos de textos, de filosofia, análise social e histórica, jornalísticos, de intervenção política (essa é, afinal, a base da análise empreendida por Williams em Cultura e sociedade), ganha corpo nas análises posteriores do romance sobretudo em *O campo e a cidade* – uma nova ênfase. Como visto, Williams está interessado em mostrar agora não tanto como o romance oferece o registro de uma determinada época ou sociedade, mas como ele também pode revelar uma forma parcial de ver certa época ou sociedade, que assim como revela também esconde, e que, portanto, muitas vezes diz mais sobre a posição do autor do que sobre o contexto no qual ela ganhou forma. Isto é, em que medida o texto revela um autor não tanto interessado em oferecer um registro quase que científico da realidade, mas sobretudo em se posicionar em relação a essa realidade. Ao que me parece, isso está diretamente relacionado à forma como Williams concebe a ideologia. Como visto no capítulo 3, Williams reconhece um caráter ideológico tanto na teoria moderna do drama como na crítica da grande tradição do romance inglês, mais precisamente no fato de elas falsificarem seus objetos, atribuindo características estranhas a eles. Como afirmei quando da análise do drama, Williams refere-se aqui não tanto a "ideologia", mas a "ideológico(a)". Em outras palavras, a ideologia aparece a Williams no próprio sentido marxista: não como mera falsidade, miragem que esconde a realidade, mas como parte da práxis humana, como um tipo de posicionamento em relação à realidade e, enquanto isso, como expediente que de fato desvela a própria realidade. 347 Assim, é na medida em que a teoria moderna do drama falsifica o sentido da tragédia grega que ela revela as concepções de indivíduo, sociedade e da relação entre eles prevalecente na época burguesa.

Por tudo isso, me parece que o período aqui considerado da obra de Williams revela um percurso – de fato, abarcando muitas idas e vindas, avanços e retrocessos, continuidades e rupturas – ao final do qual o autor se encontra mais preparado para fazer frente à perspectiva

⁻

³⁴⁷ Quanto a essa definição do conceito marxista de ideologia, cf. Peter Burger, *Teoria da vanguarda* [1974], São Paulo, Cosac Naify, 2008, p. 28 e ss.

que ele sempre procurou bater ao longo de toda a sua trajetória, e que via na história um movimento inexorável, que mergulhara o presente em uma crise insolúvel. Porque ver a revolução como um acontecimento construído pelos homens, ver a ideologia como parte integrante da práxis humana e, finalmente, ver o capitalismo como um sistema estruturado em classes e nas lutas travadas pelos homens, isso tudo significa ver a história como produto da ação humana e, portanto, colocar ao alcance dos homens a possibilidade de imaginar um outro presente e um outro futuro.

Bibliografia

ANDERSON, Benedict. *The Spectre of Comparisons*. Nationalism, Southeast Asia and the World. London: Verso, 1998.

ANDERSON, Perry. English Questions. London: Verso, 1994.

______. Considerações sobre o marxismo ocidental/Nas trilhas do materialismo histórico. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

ARNOLD, Matthew. "Culture and Anarchy". In: P. J. Keating (ed.), *Matthew Arnold*. Selected Prose. London: Penguin Books, 1987.

_____. "The Function of Criticism at the Present Time". In: P. J. Keating (ed.), Matthew Arnold: Selected Prose. London: Penguin Books, 1987.

_____. "The Popular Education of France". In: P. J. Keating (ed.), *Matthew Arnold*. Selected Prose. London: Penguin Books, 1987.

ARONOWITZ, Stanley. "Between Criticism and Ethnography: Raymond Williams and the Intervention of Cultural Studies". In: Christopher Prendergast (Ed.). *Cultural Materialism*. Essays on Raymond Williams. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

BALDICK, Chris. *The Social Mission of English Criticism*. 1848-1932. Oxford: Claredon Press, 1987.

BARNETT, Anthony. "Raymond Williams and Marxism: A Rejoinder to Terry Eagleton". *New Left Review*, n. 99, pp. 47-64, 1976.

BELL, Michael. "F. R. Leavis". In: Litz, A., Menand, L., Rainey, L. *The Cambridge History of Literary Criticism*. Volume 7. Modernism and the New Criticism. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

BERMAN, Marshall. *The Politics of Authenticity*. Radical Individualism and the Emergence of Modern Society. London: Verso, 2009.

____."Review of *The Country and the City*", The New York Times Book Review 15, July 1973.

BRENKMAN, John. "Raymond Williams and Marxism". In: Christopher Prendergast (Ed.). *Cultural Materialism. On Raymond Williams*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1995, pp. 237-67.

BURGER, Peter. Teoria da vanguarda. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CAUDWELL, Christopher. Illusion and Reality. London: Lawrence & Wishart, 1947.

. Studies in a Dying Culture. New York: Dodd Mead & Company, 1938.

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

CHUN, Lin. The British New. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1993.

DIAS, Fabio Alves dos Santos. *Do realismo burguês ao realismo socialista*. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2014.

EAGLETON, Terry. A função da crítica. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

Criticism and Ideology. A Study in Marxist Literary Theory. London: Verso, 2006.
2000.
Teoria da literatura: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
The English Novel: An Introduction. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
ELDRIDGE. John e ELDRIDGE, Lizzie. <i>Raymond Williams</i> : Making Connections. London: Routledge, 1994.
ELIOT, T. S. Notas para uma definição de cultura. São Paulo: Perspectiva, 2008.
The Idea of a Christian Society. London: Faber and Faber, 1939.
FERNANDES, Florestan. A natureza sociológica da sociologia. São Paulo: Ática, 1980.
FERRARA, Fernando. "Raymond Williams and the Italian Left". In: Terry Eagleton (Ed.), <i>Raymond Williams</i> . Critical Perspectives. Oxford: polity Press, 1989.
FOX, Ralph. <i>The Novel and the People</i> . London: Cobbett Press, 1948.
GOODHEART, Eugene. "Arnold at the Present Time". In: <i>Critical Inquiry</i> , Vol. 9, No. 3, The University of Chicago Press, 1983.
<i>The Failure of Criticism</i> . Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, 1978.
GORAK, Jan. <i>The Alien Mind of Raymond Williams</i> . Columbia, MO: University of Missouri Press, 1988.
HABERMAS, Jürgen. <i>O discurso filosófico da modernidade</i> : doze lições. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HALL, Stuart. Estudos culturais e seu legado teórico". In: Liv Sovik (Org.). <i>Da diáspora:</i> identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
"Estudos culturais: dois paradigmas". In: Liv Sovik (Org.). <i>Da diáspora:</i> identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
"Life and Times of the First New Left". New Left Review, 61, JanFeb., 2010.
"Politics and Letters". In: Terry Eagleton (Ed.). <i>Raymond Williams</i> . Critical Perspectives. Cambridge, Oxford: Polity Press, Basil Blackwell, 1989.
HIGGINS, John. <i>Raymond Williams</i> . Literature, Marxism and Cultural Materialism. New York: Routledge, 1999.
HILL, Christopher. <i>A revolução inglesa de 1640</i> . Lisboa: Editorial Presença, 1981.
HILLIARD, Christopher. <i>English as a Vocation</i> . The Scrutiny Movement. Oxford: Oxford University Press, 2012.
HOBSBAWM, Eric J. <i>A era das revoluções</i> : 1789-1848. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
<i>A era do capital</i> : 1848-1875. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
<i>Da Revolução Industrial Inglesa ao Imperialismo</i> . Rio de Janeiro: Forense, 2011.
JAMESON, Fredric. Aesthetics and Politics. London: New Left Books, 1977.
"Periodizando os anos 60". In: Heloisa Buarque de Hollanda (Org.), Pós-modernismo e política. Rio de Janeiro: Rocco. 1992.

KENNY, Michael. The First New Left. British Intellectuals After Stalin. London: Lawrence and Wishart, 1995. KIERNAN, Victor. "Culture and Society". In: The New Reasoner, n. 9, 1959. KOJECKY, Roger. T. S. Eliot's Social Criticism. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1972. KOSELLECK, Reinhart. Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006. _____. Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês. Rio de Janeiro: Contraponto e Editora UFRJ, 2006. KURKDJIAN, Anouch Neves de Oliveira. Romance e modernidade no jovem Lukács. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo, 2014. LEAVIS, F. R. Education and the University: A Sketch for an 'English School. Cambridge: Cambridge University Press, 1979. . "Mass Civilization and Minority Culture" In: For Continuity [1933]. Freeport, New York, Books for Libraries Press, 1968. "Restatements for Critics". In: For Continuity [1933]. Freeport, New York, Books for Libraries Press, 1968. . The Great Tradition. London: Chatto & Windus, 1962. LEPENIES, Wolf. As três culturas. São Paulo: Edusp, 1996.

MARGOLIES, David. "Left Review and Left Literary Theory". In: Clark, Jon; Heinemann, Margot; Margolies, David; Snee, Carole, *Culture and Crisis in Britain in the 30s*. London:

Wallace and Wishart, 1979.

125

MARX, Karl. <i>O capital</i> . Crítica da economia política. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
<i>O capital, Livro I, Capítulo VI (Inédito)</i> . São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1978.
<i>Grundrisse</i> . Foundations of the Critique of Political Economy (Rough Draft). London: Penguin Books (in association with <i>New Left Review</i>), 1993.
MILNER, Andrew. <i>Cultural Materialism</i> . Carlton, Victoria: Melbourne University Press. 1993.
MENAND, Louis. "T. S. Eliot and Modernity". In: <i>The New England Quarterly</i> , Vol. 69, No 4 (Dec. 1996), pp. 554-579.
MOORE Jr., Barrington. <i>As origens sociais da ditadura e da democracia</i> : senhores e camponeses na construção do mundo moderno. Lisboa: Edições 70, 2010.
MULHERN, Francis. "The Marxist Aesthetics of Christopher Caudwell". In: New Left Review, I.85, May-June 1974.
The Moment of Scrutiny. London: Verso, 1981.
NAIRN, Tom. "The English Working Class", New Left Review, I.24, March-April 1964.
NISBET, Robert. La formación del pensamento sociológico. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1969.
O'CONNOR, Alan. <i>Raymond Williams</i> . Writing, Culture, Politics. Oxford: Basil Blackwell, 1989.

PALMER, D. J. *The Rise of English Studies*. An Account of the Study of English Language and Literature from its Origins to the Making of the Oxford English School. London: Oxford University Press, 1965.

PINKNEY, Tony. "Raymond Williams and The 'Two Faces of Modernism". In: Terry Eagleton (Ed.). *Raymond Williams*. Critical Perspectives. Cambridge, Oxford: Polity Press, Basil Blackwell, 1989.

REES, Richard. "T. S. Eliot on Culture and Progress". In: *Journal of Contemporary History*, Vol. 2, No., 2, Literature and Society, 1967.

SAID, Edward. "Jane Austen and Empire". In: Terry Eagleton (Ed.), *Raymond Williams*. Critical Perspectives. Oxford: polity Press, 1989.

SCHWARZ, Roberto. Sequências brasileiras: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCOTT, Peter Dale, "The Social Critic and His Discontents". In: David Moody (Ed.), *The Cambridge Companion to T. S. Eliot.* Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

SMITH, Dai. Raymond Williams: A Warrior's Tale. Cardigan: Parthian, 2008.

STEINER, George. *The Death of Tragedy*. London: Faber and Faber, 1961.

SURIN, Kenneth. "Raymond Williams on Tragedy and Revolution". In: Christopher Prendergast (ed.), *Cultural Materialism. On Raymond Williams*. London, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

THOMPSON, E. P. A formação da classe operária inglesa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

	<i>As</i>	peculiaridades	dos	ingleses	e	outros	artigos.	Campinas,	SP:	Editora	da
Unicamp,	2002.										

."Christopher Caudwell". In: Socialist Register, v.14, 1977, pp. 228-75.

TRACHTENBERG, Alan. "Man and Tradition: Land and Landscape", *The Yale Review*. A National Quarterly, Summer 1974.

TRILLING, Lionel. Matthew Arnold. New York: Columbia University Press, 1949. VASCONCELOS, Sandra Guardini. Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002. WARD, J. P. Raymond Williams. Cardiff: University of Wales Press, 1981. WATSON, George. The Literary Critics. London: Penguin Books, 1963. WATT, Ian. The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding London: Chatto & Windus, 1967. WEST, Alick. Crisis and Criticism and selected Literary Essays. London: Lawrence and Wishart, 1975. WILLIAMS, Daniel. "Writing Against the Grain': Raymond Williams' Border Country and the Defense of Realism". In: Katie Gramich (Ed.), Mapping the Territory: Critical Approaches to Welsh Fiction in English. Cardigan: Parthian, 2010. WILLIAMS, Raymond. Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2011. . A política e as letras. São Paulo: Editora da Unesp, 2013. _____. Drama em cena. São Paulo: Cosac Naify, 2010. . *Drama from Ibsen to Eliot*. London: Pelican Books, 1968. . The Long Revolution. Peterborough: Broadview Press, 2001. . A produção social da escrita. São Paulo: Editora da Unesp, 2013.

Th	ne English Novel from Dickens to Lawrence. Frogmore: Paladin, 1974.
Tr	ragédia moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
	Base e superestrutura na teoria da cultura marxista". In: <i>Cultura e materialismo</i> tora da Unesp, 2011.
<i>O</i> Letras, 2011.	campo e a cidade: na história e na literatura [1973]. São Paulo: Companhia das
<i>M</i>	arxism and Literature. Oxford: Oxford University Press, 2009.
."W	hen myth meets myth". <i>The Guardian</i> , 10 October 1974.