UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Modernas
Programa de Pós-Graduação em Literaturas Inglesa e Norte Americana

MATERIALISMO CULTURAL

André Luiz Glaser

email: alglaser@usp.br

Orientadora: Profª. Drª. Maria Elisa B. P. S. Cevasco

São Paulo
2º semestre de 2008

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Modernas
Programa de Pós-Graduação em Literaturas Inglesa e Norte Americana

MATERIALISMO CULTURAL

André Luiz Glaser

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literaturas Inglesa e Norte-Americana, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profª. Drª. Maria Elisa B. P. S. Cevasco

São Paulo
2º semestre de 2008

RESUMO

O materialismo cultural de Raymond Williams, como formulação de uma nova teoria da cultura inscrita no materialismo histórico, centra-se em um dos debates mais polêmicos e fecundos da tradição marxista - a questão da determinação econômica da cultura e da arte. O presente trabalho visa a uma leitura crítica do livro *Marxismo e Literatura*, no qual Williams expõe sua teoria de forma abrangente. Por tratar-se de um livro expositivo, sua discussão será acompanhada de diversas análises culturais e literárias do crítico, trazendo à tona seu método teórico-prático – as análises criando a teoria, que reorganiza, por sua vez, as formas de entendimento da realidade.

PALAVRAS-CHAVE:
Raymond Williams - Teoria da Cultura - Teoria Literária – Marxismo - Socialismo.

ABSTRACT

Raymond Williams's Cultural Materialism, working as a formulation of a new cultural theory inscribed in Marx's historical materialism, takes part in one of the most polemical and productive debates in the Marxist tradition – the question of the economic determinantion of culture and the arts. The present dissertation has as its aim a critical reading of *Marxism and Literature*, book in which Williams thoroughly exposes his theory. Being of an expositive kind, its discussion will be conducted along with the study of some of Williams's literary and cultural analyses, bringing forth his method both theoretical and practical – the analyses producing the theory that, in its turn, reorganizes the forms of understanding reality.

KEY WORDS:
Raymond Williams - Cultural Theory - Literary Theory – Marxism - Socialism.

AGRADECIMENTOS

Aos Professores da Universidade com quem estudei, por tudo o que aprendi sobre língua e literatura.

Em especial, ao Prof. Dr. Gabriel Cohn e ao Prof. Dr. Marcos Soares, pela boa vontade em participar de minha qualificação e pelas sugestões valiosas que, espero, tenham tornado este trabalho melhor.

À Maria Elisa minha gratidão pelo apoio constante e paciência desde minha graduação.

Ao CNPq, cujo auxílio financeiro propiciou o tempo necessário para a pesquisa e realização deste trabalho.

A Adriana, minha esposa, pelo apoio e paciência.

Dedico essas páginas a Ana Beatriz,

a Bia,

que nasceu no meio do processo

e é parte marcante de meu amadurecimento

humano e intelectual.

PARTE I

A construção de uma nova teoria da cultura

I. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

II. CULTURA E MATERIALISMO HISTÓRICO

III. O PARTIDO TRABALHISTA

IV. A CRÍTICA À TRADIÇÃO MARXISTA: MARXISMO E CULTURA

V. A CRÍTICA À CRÍTICA LITERÁRIA DE F. R. LEAVIS

VI. CONCLUSÃO

PARTE II

O materialismo cultural

I. O MARXISMO NOS ANOS 70

II. MARXISMO E LITERATURA: CONCEITOS BÁSICOS

III. MARXISMO E LITERATURA: TEORIA CULTURAL

IV. MARXISMO E LITERATURA: TEORIA LITERÁRIA

V. MARXISMO E LITERATURA: PRODUÇÃO E REPRODUÇÃO CULTURAL

VI. A PROSA INGLESA EM ANÁLISE

VII. CONCLUSÃO

BIBLIOGRAFIA

I. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Cultura, mostra-nos Raymond Williams em seu livro *Palavras-chave*, encontra-se entre os termos mais complexos da língua inglesa. Sua peculiaridade está em ser usado em "conceitos importantes em várias disciplinas intelectuais distintas, e em vários sistemas de pensamento distintos e incompatíveis".[1] Termo que adquiriu seus contornos modernos com o desenvolvimento histórico dos países europeus, sobretudo a França, a Alemanha e a Inglaterra, concentra neste último uma série de movimentos sociais tanto de oposição à nova sociedade industrial quanto em sintonia com o avanço imperialista e o confronto inevitável entre os "civilizados" e os "primitivos". Falar de cultura, deste modo, pode significar tratar de instituições e movimentos sociais os mais diversos, bem como tratar dos mesmos movimentos e instituições a partir de perspectivas distintas e, por vezes, incompatíveis. Conceitos produzidos a partir de diferentes recortes da realidade, de ordem tanto sincrônica quanto diacrônica, organizam-se sobre este termo, produzindo e articulando idéias sobre seu momento histórico. Não só o mundo das artes e o da vida cotidiana, mas várias teorias sociais, dependem de alguma noção de cultura em sua apreensão da realidade. Desde formas avançadas de nacionalismo e de concepções românticas do gênio criativo, até os estudos sobre as relações intrínsecas, nos séculos XX e XXI, entre a cultura de massas, a economia e a política, a definição de cultura tem se ampliado significativamente. Diante de uma expansão tão grande, o termo foi absorvendo movimentos conceituais bastante diversos entre si e em sua relação com a realidade que definem. Dentre a gama de significações, podemos destacar dois momentos polarizantes: o conceito se cristaliza em uma forma passada que não mais corresponde diretamente às formações contemporâneas mais recentes, mas que mantém grande força na legitimação de movimentos e instituições

[1] *Keywords*, pp. 87.

tradicionais, opondo (e interpretando) as formas culturais do presente às formas do passado; ou o conceito se movimenta na história, modificando-se na medida em que a substância social que lhe deu vida se altera, participando do que há de novo em seu tempo.

Concepções de cultura que fundem a expressão intelectual e artística construída no mundo burguês com elementos supra-históricos tendem a uma perspectiva tradicional, que vê no passado o exemplo a reorganizar o presente e orientar o futuro; a cultura como processo através do qual o mundo moderno poderia ser reconduzido a formas de comunidade existentes em sociedades pré-industriais traz a marca conservadora da defesa incondicional do sistema de classes, sobretudo no que diz respeito à necessidade de uma elite capaz de conduzir o povo ao melhor caminho. Podemos citar aqui T. S. Eliot, cujo novo impulso para a cultura contemporânea estaria vinculado à recuperação de raízes antigas que fomentassem uma sociedade mais orgânica e saudável. Em *The Uses of Poetry and the Uses of Criticism*, por exemplo, vemos seu esforço para resgatar os valores fundamentais de uma cultura orgânica que, de sua ótica, estaria viva em sua plenitude até meados do século XVII, e cuja re-ligação com o mundo moderno se daria prioritariamente pela poesia. Neste aspecto, como veremos, a posição política de F. R. Leavis é próxima à de Eliot, na medida em que um futuro de qualidade para a cultura depende da preservação de relações sociais antigas, em geral presentes em sociedades pré-revolução industrial.

Já a preocupação crítica em atualizar um sistema de pensamento, verificando sua validade presente ou não, e dando-lhe nova forma de acordo com as transformações pelas quais passa a sociedade de onde tira sua substância lógica, faz dessa contínua atualização sua necessidade. Raymond Williams, ao desenvolver o que chamou de materialismo cultural, percorreu este caminho, tão difícil na teoria quanto controverso na prática, pois exige uma reformulação de conceitos muitas vezes bastante valorizados, colocando em dúvida posições largamente difundidas e gerando dificuldades de ordem tanto acadêmica quanto política. De fato, se tomarmos o primeiro parágrafo do primeiro capítulo

de *Marxismo e Literatura*, é justamente essa dificuldade que é discutida como um passo necessário:

> No centro mesmo de uma importante área do pensamento e prática modernos, está um conceito, "cultura", habitualmente usado para descrevê-la. Este, através de variações e complicações, encarna não apenas os assuntos, mas também as contradições através das quais tem se desenvolvido. O conceito funde e confunde, ao mesmo tempo, as experiências e tendências radicalmente diferentes de sua formação. É então impossível levar a cabo qualquer análise cultural séria sem atingir a consciência do conceito ele mesmo: uma consciência que deve ser, como veremos, histórica. Essa hesitação diante do que parece ser a riqueza da teoria já desenvolvida e a plenitude da prática já alcançada possui o embaraço, a *gaucherie* mesmo, de qualquer dúvida radical. Trata-se, literalmente, de um momento de crise: uma sacudida na experiência, uma quebra no sentido da história, impelindo-nos a retornar a uma fase anterior a muito do que parecia positivo e disponível - todas as inserções já prontas em um argumento crucial, todo ingresso acessível na prática imediata. Contudo, o *insight* não pode ser descartado. Quando os conceitos mais básicos - os conceitos, como se diz, de onde começamos – são, de repente, vistos não mais como conceitos, mas como problemas, e não como problemas analíticos, mas como movimentos históricos que ainda não estão resolvidos, não há sentido em escutar seus chamados sonoros ou seus estrondos retumbantes. Nós temos apenas que, se pudermos, recuperar a substância da qual suas formas foram moldadas.[2]

O passo decisivo está em reconstruir e *construir* novas linhagens teóricas, historicizando radicalmente os conceitos ou, como diz, *problemas* que são *movimentos históricos ainda não resolvidos*, desenvolvendo novas formas teóricas de inserção na prática imediata. A preocupação com a recuperação da substância da qual as formas dos conceitos foram moldadas atesta uma intenção histórica das mais complexas, voltada não apenas para o estudo do momento histórico em que os conceitos são formados e da conseqüente relação entre ambos, mas para a própria história formalizada *no* conceito, a substância social de um *problema* que pode ainda pressionar e/ou limitar a sociedade contemporânea através das interpretações que adquire como instrumento de ação político-social.

[2] *Marxism and Literature*, pp. 11.

O materialismo cultural, como formulação central dessa nova teoria da cultura, coloca-nos, na própria formação da expressão, um problema inicial bastante polêmico, que já aponta para o caminho difícil que Raymond Williams trilhou na sua busca por novas articulações teóricas e da teoria com a prática. "Materialismo" refere-se ao materialismo histórico, teoria da história que busca a articulação das esferas da sociedade a partir de uma perspectiva totalizante. Não se trata aqui de uma esfera sociologicamente delimitada (a religião, a família, a literatura, etc), mas das relações entre essas esferas e de cada uma delas com o todo, ou seja, com a história. "Cultural", por sua vez, refere-se à cultura, uma das esferas da sociedade. Com exceção do sentido antropológico, no qual cultura abarca todo um modo de vida, cultura é sempre um recorte, uma forma particular de criar sentido. E a variante antropológica, por sua vez, tende a rivalizar com o materialismo histórico, ao formular uma totalidade sincrônica que desloca a história, como força determinante, a um plano inferior. Se os avanços na antropologia com referência à cultura eram muito mais sofisticados, permitindo uma investigação mais apurada dos mecanismos de formação de significados e valores em uma sociedade, sua tendência a análises gerais que buscavam estruturas profundas que estariam presentes em todas ou grande número de sociedades estava muito aquém dos interesses políticos e desenvolvimentos teóricos de Marx. Em um ensaio em que trata justamente deste tema, E. P. Thompson nos oferece um exemplo dos desdobramentos teóricos que uma aproximação deste tipo produz:

> Supõe-se às vezes que a antropologia pode oferecer certos achados não sobre sociedades em particular, mas sobre a sociedade em geral: que funções e estruturas básicas são descobertas que, não importa quão mascaradas ou sofisticas nas sociedades modernas, ainda assim fundamentam as formas modernas. Mas a história é uma disciplina de contexto e de processo: todo significado é um significado-em-contexto, e as estruturas mudam enquanto formas antigas podem expressar funções novas, ou funções antigas podem encontrar expressão nas novas formas.[3]

[3] "History and Anthropology", in *Making History*, pp. 211.

Logo, o materialismo cultural se apresenta, à primeira vista, como um encontro de dois termos distintos e incompatíveis.

Seguindo essa lógica, o materialismo cultural poderia ser entendido como uma fusão de duas idéias diversas, o materialismo histórico e a cultura, uma teoria conciliatória e eclética. Contudo, Williams propõe que se tome o conceito como um esforço para compreender e dar forma teórica ao novo momento do capitalismo pós-guerras, com seu avanço sem precedentes das relações de mercado em praticamente todas as áreas ditas culturais. A indagação pertinente quanto às conseqüências da inclusão da cultura no materialismo histórico para a teoria marxista, bem como os ganhos e perdas produzidos por essa perspectiva, serão temas a serem discutidos nas próximas páginas; a tentativa de compreender, com um mínimo de clareza, esse difícil percurso teórico de Raymond Williams é a aspiração deste trabalho.

II. CULTURA E MATERIALISMO HISTÓRICO

No prefácio de *Cultura e Sociedade*, livro publicado em 1958, Williams diz:

> ...estamos chegando, por várias orientações, a um ponto no qual uma nova teoria geral da cultura deve ser produzida. Neste livro, eu procurei clarificar a tradição, mas talvez seja possível ir adiante para uma completa reintegração de princípios, tomando a teoria da cultura como uma teoria das relações entre elementos em todo um modo de vida.[4]

A nova teoria da cultura parece se apresentar como *paralela* ao materialismo histórico, fazendo o que este se propõe a fazer - uma teoria geral das relações entre esferas (aqui elementos) capaz de abarcar todo um modo de vida. Em *Cultura e Sociedade* Williams não recusa o marxismo, mas não organiza seu trabalho dessa perspectiva, ou o concebe como um esforço para penetrar na lógica do capitalismo contemporâneo através do materialismo histórico, atualizado criticamente. Diz mesmo, ao trazer para seu texto uma controvérsia a respeito da qualidade ou não do trabalho marxista de Cauldwell, que "essa é uma disputa que uma pessoa que não é marxista não tentará resolver".[5] Em *The Long Revolution*, livro que dá continuidade a *Cultura e Sociedade*, o tema é retomado, com a "história da cultura" como a grande articuladora das histórias particulares:

> A história da cultura deve ser mais do que a soma das histórias particulares, pois é com as relações entre elas, as formas particulares da organização total, que ela está especialmente preocupada. Eu então definiria a teoria da cultura como o estudo das relações entre os elementos em um modo de vida total. A análise da cultura é uma

[4] *Culture and Society*, pp. viii
[5] *Culture and Society*, pp. 277.

> tentativa de descobrir a natureza da organização que é o complexo dessas relações.[6]

A proximidade ao materialismo histórico é tão grande que, com uma simples substituição de "cultura" por "história", teríamos um argumento genuinamente marxista:

> A *história* deve ser mais do que a soma das histórias particulares, pois é com as relações entre elas, as formas particulares da organização total, que ela está especialmente preocupada. Eu então definiria a teoria da *história* como o estudo das relações entre os elementos em um modo de vida total. A análise da *história* é uma tentativa de descobrir a natureza da organização que é o complexo dessas relações.

Mas, evidentemente, não se trata aqui de *uma simples substituição*, de termos ou de conceitos, mas de uma *fusão* entre a idéia de história e a idéia de cultura como esferas totalizantes da sociedade. A teoria que Williams está aqui desenvolvendo é complexa o bastante para rejeitar uma concepção na qual cultura seria tudo. Nessa fase de seu argumento, cultura, como veremos adiante, mantém seus limites como produção de *significados e valores*, um processo de produção e reprodução de "todo um modo de vida" que dá sentido, através da articulação da experiência, às forças sociais que movem a história. Porém, a distância com relação ao materialismo histórico, e a ausência na teoria de uma especificação dessas forças sociais como não culturais, abre caminho para críticas agudas sobre o predomínio e a circularidade da cultura na vida social como um todo.

Quase vinte anos depois, na introdução de *Marxismo e Literatura*, nos deparamos com o materialismo cultural, "uma posição que, como teoria, cheguei com o passar dos anos". A posição é definida como marxista, mas não ortodoxa:

> Difere-se, em muitos pontos-chave, do que é conhecido amplamente como uma teoria marxista, e mesmo de muitas de suas variantes.

---

[6] *The Long Revolution*, pp. 63.

Trata-se de:

> ... uma teoria das especificidades da produção material cultural e literária dentro do materialismo histórico.[7]

Vemos que um movimento de incorporação de sua teoria ao materialismo histórico resolve grande parte dos problemas acima. Ao funcionar *dentro* do materialismo histórico, o materialismo cultural pode dedicar-se à análise dos significados e valores que constituem a cultura, sem correr o risco de igualar cultura ao todo social. Mas, neste "passar dos anos" no qual essa nova teoria da cultura tomou forma, mudanças significativas tanto na concepção de cultura quanto na do próprio materialismo histórico foram elaboradas, de modo a não permitir que essa incorporação se desse em moldes tradicionais. Em outros termos, a reformulação da idéia de cultura, tal como levada a cabo em *Cultura e Sociedade* e em seus livros subseqüentes, ocorreu juntamente com a reformulação do materialismo histórico, centrado tradicionalmente na idéia da determinação da cultura pela base econômica da sociedade. O resultado foi um trabalho original e de grande importância, capaz de compreender e responder criticamente às mudanças sociais, políticas e econômicas do capitalismo pós-guerras.

Para entender o que foi esse projeto, de conseqüências teórico-práticas bastante significativas, inicio este trabalho traçando, em linhas gerais, três forças políticas e culturais inglesas que tiveram importância considerável para Williams: o partido trabalhista inglês, o marxismo inglês dos anos 30 e o trabalho no âmbito cultural de F. R. Leavis. A idéia é estudar como o pensamento crítico de Williams se constrói dentro destes sistemas. O isolamento em que serão discutidos é analítico, e não condiz com a experiência do crítico, que os viveu simultaneamente. Nem essa escolha pretende ser exaustiva, já que muitas outras experiências foram fundamentais para Williams, como a organização das relações sociais na pequena comunidade onde cresceu, em um vilarejo no País de Gales próximo à fronteira com a Inglaterra. O foco nesses três momentos justifica-se tanto pela sua presença freqüente

[7] *Marxism and Literature*, pp. 5.

nos ensaios de Williams quanto pelo motivo mais específico de serem fundamentais para uma melhor compreensão de *Marxismo e Literatura*, tema da segunda parte deste trabalho.

III. O PARTIDO TRABALHISTA

> Eu me lembro que surpreendi muitas pessoas, em *Culture and Society*, ao defender que as instituições do movimento trabalhista - os sindicatos, as cooperativas, o *Labour Party* - foram um empreendimento de grande criatividade por parte dos trabalhadores e também a base correta para a organização de qualquer sociedade melhor no futuro. [...] havia a proposta firme e a descoberta de meios de vida que poderiam ser estendidos a toda a sociedade, que poderia certamente ser organizada sobre a base de instituições democráticas coletivas e com a substituição da competição pela igualdade cooperativa como o princípio da política social e econômica.[8]

> Se eu pareço excêntrico ao continuar a procurar nessas instituições padrões efetivos alternativos, ao mesmo tempo em que percebo claramente suas limitações hoje, apenas repito que elas podem seguir qualquer um dos caminhos, e que sua crise não está ainda resolvida de forma definitiva.[9]

O materialismo cultural é, antes de tudo, um conceito político. Sua essência é socialista, seu interesse, colaborar para a articulação das forças sociais progressistas. Desde seu longo período de formação até a sua exposição "acabada" em *Marxism and Literature,* convive e fundamenta teoricamente a preocupação de Williams tanto com o diálogo com as instituições democráticas inglesas quanto com a sua análise. Dentre essas instituições, o Partido Trabalhista Inglês possui um papel decisivo, na medida em que concentra grande parte da aspiração política democrática no longo período de crescimento da Inglaterra que Williams denomina *a longa revolução*. Por não ser um partido coeso, apresentando, desde seu início, tensões que aspiram

[8] *The Long Revolution*, pp. 328.
[9] Ibidem, pp. 329.

tanto a um sindicalismo preso a conquistas econômicas inseridas no capitalismo quanto a uma política socialista propriamente dita, com seu ponto de referência além das relações de mercado capitalistas, gera uma necessidade constante de avaliação e reavaliação de seu papel na sociedade. A confiança de Williams no Partido Trabalhista como uma entre as instituições que seriam "a base correta para a organização de qualquer sociedade melhor no futuro" fez dele um ponto de referência constante em seu trabalho, produzindo ensaios direta ou indiretamente relacionados a ele desde anos 50 até o fim de sua vida, nos anos 80. Como qualquer teoria polêmica, o materialismo cultural corre o risco de ser abstraído de sua intenção política, metamorfoseando-se em uma teoria mais “neutra” de análise social. Trazer um pouco da discussão de Williams no que concerne ao partido logo no início deste trabalho responde pelo meu interesse em defender o vínculo político que percorre toda a sua obra, mantendo o argumento de que a construção de sua nova teoria da cultura esteve *intimamente vinculada* às suas preocupações políticas diretas. Para tal, faz-se necessária a visualização das tensões entre a vertente oficial e o impulso democrático inerentes a essa instituição, tensões que, de forma mais abrangente, permeiam toda a política inglesa contemporânea. Como argumentado acima, o foco central está na exposição de interesses que impulsionaram e deram substância *histórica* para a formação do materialismo cultural – interesses dentre os quais a política ambígua do partido tem uma relevância considerável.

...

O socialismo do Partido Trabalhista inglês, em sua vertente oficial, foi aos poucos se afastando tanto de uma oposição direta ao capitalismo quanto de um programa para a sua superação. Em outros termos, o socialismo na Inglaterra possui um forte viés reformista, marcado por uma tensão e simbiose constantes entre socialismo e liberalismo. O movimento operário inglês, que emergiu no emaranhado de transformações econômicas, políticas e sociais denominado Revolução Industrial, teve como característica inicial uma acentuada revolta dos trabalhadores contra a condição imposta pelo processo de industrialização. Porém, com o passar das décadas e com as gerações

seguintes, uma aceitação do novo estado de coisas começou a tomar forma, incentivado pela melhora gradativa da situação dos trabalhadores ingleses - horas de trabalho reduzidas, avanços nas condições sanitárias e de habitação, diminuição do crime, etc. Um amplo sistema de educação pública elementar e um sistema público de saúde foram criados e os salários, por sua vez, aumentavam em valor real.[10] Dentro dessas balizas, os trabalhadores mais qualificados abandonaram as aspirações revolucionárias em prol da construção de uma organização efetiva para a proteção de seus interesses, sem ferir a ordem capitalista. Os sindicatos e as cooperativas seguiram as mesmas trilhas.

De fato, já em 1893, com a formação do Partido Trabalhista Independente, um primeiro passo na criação do Partido Trabalhista Inglês (*Labour Party*), é descartado o nome alternativo de Partido Trabalhista Socialista. Seu programa, embora com o objetivo de assegurar a propriedade de todos os meios de produção, distribuição e troca, era essencialmente reformista, contrário tanto à aliança fabiana entre os liberais e os operários quanto à uma política marxista revolucionária. Apelava, com um programa mais vinculado a reformas imediatas, a jovens sindicalistas. Em 1900 surge o Comitê Representativo Trabalhista (*Labour Representative Committee*), com forte aliança federal entre os sindicatos e as sociedades socialistas. Foi renomeado em 1906 como "Partido Trabalhista". O comitê já nasce baseado em um compromisso de difícil solução - de um lado, as sociedades socialistas não poderiam formar, em 1900, um partido sem o suporte dos sindicalistas; de outro, não teriam força suficiente para persuadir os sindicatos a se unir em uma política mais socialista. O Comitê termina por não aceitar o socialismo revolucionário, mas se separa do liberalismo. Surge um socialismo inglês bastante peculiar, "respeitável" e bastante diverso do socialismo predominantemente marxista do continente, baseado na luta de classes. Socialismo alinhado à intelectualidade da classe média, é fortemente humanista, mas sem pressa para as reformas que conduziriam a um mundo mais humano. A aliança entre o projeto fabiano e a vontade política do comitê em colocar este projeto em prática torna o movimento moderado e evolucionista na sua concepção de mudança social.

[10] *A Short History of the British Working-Class Movement,* pp. 265.

Porém, o partido como instituição de grande abrangência na Inglaterra não poderia ser reduzido a essa vertente fabiana, uma vez que era também o centro de um grande movimento sindical popular. Assim, em 1965, logo no início de seu ensaio *The British New Left*, Williams afirma que:

> Qualquer análise do estado da esquerda na Inglaterra deve começar com uma análise da natureza do Partido Trabalhista. Pois aqui temos um partido de massa, baseado em um movimento sindical essencialmente não dividido.[11]

O caráter do partido era ambíguo, com elementos socialistas, liberais e até conservadores. Ainda assim, como nos diz Williams, tratava-se de um partido forte, com capacidade para governar com maioria sobre os liberais e os conservadores e para organizar uma coalizão entre os partidos de esquerda, o que poderia conduzir a uma política verdadeiramente progressista. O texto, ao chamar nossa atenção para as fraquezas e forças do partido, visa a detectar as linhas políticas que poderiam, na década de sessenta, fortalecer o movimento de transformação da sociedade detalhado em *The Long Revolution.* As fraquezas estariam no oportunismo presente no liberalismo que permeava o partido, na pobreza teórica característica de um partido de coalizão, sem forças para ir além de definições gerais que pudessem ferir alguns grupos políticos associados, e na perspectiva de poder, que leva tanto a uma mudez de argumentos necessários, dado que os interesses do partido ganham prioridade sobre o princípio político, quanto aos perigos de um constitucionalismo que reforça a aceitação do sistema político e econômico existente, defendendo apenas reformas menores. As forças, geralmente desvalorizadas, estariam tanto na inabilidade da direita para estilhaçar, até o momento então presente, sua organização, quanto na inabilidade da esquerda para destacar uma parte significante do Partido para um movimento mais radical - algo que, se seria um obstáculo a uma ação militante, ofereceria a possibilidade de um socialismo sem conflito ou violência.

Surge então a pergunta: se o Partido Trabalhista se mantém um partido de massa e um governo em potencial, por que parece um instrumento improvável

[11] "The British New Left", in *Resources of Hope*, pp. 131.

de mudança socialista? Williams destaca a combinação complicada, nas origens do movimento da classe trabalhadora, de radicalismo político e de organização industrial defensiva. A falha do desafio cartista, em 1840, produziu uma série de atitudes reformistas na classe dominante, como custo para evitar a revolução. Artistas e trabalhadores especializados se aclimatizaram à sociedade capitalista, levando à crise de 1880, quando líderes dos sindicatos mais antigos recusaram a idéia de um novo partido político; a iniciativa brotou dos líderes dos novos sindicatos, mas as ambigüidades se mantiveram na nova instituição. Como visto acima, o Partido Trabalhista era entendido, de um lado, como um instrumento para a transformação da sociedade capitalista e sua substituição pelo socialismo; mas de outro, e assim o defendia a maioria dos líderes dos sindicatos, era visto prioritariamente como representativo dos interesses de classe dentro do sistema.

> Logo, nós temos o paradoxo de um partido de massa, formalmente comprometido com o socialismo, funcionando na prática como um herdeiro do Partido Liberal reformista com o qual as primeiras gerações da classe operária vieram a trabalhar.[12]

Essa situação difícil era reforçada pelo sistema de idéias herdado das gerações anteriores do movimento trabalhista, uma crítica moral ao capitalismo apontada aqui como seu elemento principal. Tratava-se dos ideais de fraternidade e cooperação, vertente do movimento que, mais influente que as idéias sobre poder político, opunha-se fortemente ao individualismo burguês. No cerne, o interesse estava em colocar o humano acima das relações de mercado vigentes. Novamente temos aqui uma mistura de forças e fraquezas: de um lado, por estar, em geral, mais interessada em construir sua própria fraternidade do que em tomar o poder político, a fraqueza da classe operária inglesa estava na tendência, diante das pressões externas, em manter suas próprias instituições, ao invés de ter como alvo a transformação da sociedade; de outro lado, essa mesma tendência criou um partido de massa coeso, com capacidade para o poder parlamentar, firme e resiliente sob a pressão da derrota política e econômica. Temos uma "persistência de certos valores pré-políticos, que, em um grau surpreendente, sobrevivem às frustrações políticas

[12] Ibidem, pp. 134.

e às traições".[13] De fato, as vitórias consecutivas da direita não haviam conseguido extinguir esse complexo de pressões e exigências morais. Porém, uma vez que esses valores pré-políticos não se politizavam com freqüência, eram facilmente corrompidos pelo nacionalismo e pelo imperialismo.

O Partido Trabalhista, tendo em vista a tradição do movimento operário que o criou, manteria um compromisso histórico que iria além de sua corrupção pelos valores liberais e fabianos. Nos anos sessenta, movimentos democráticos externos ao partido poderiam, e deveriam, ser absorvidos pelo partido em um esforço de oposição à sua estrutura e ideologia oficial, ampliando a ação das linhas políticas socialista-democráticas internas a ele. Williams destaca dois movimentos como fundamentais: a campanha pelo desarmamento nuclear, único movimento político na Inglaterra que levou às ruas a dissidência política ativa, e o *New Left* britânico, do qual Williams foi um dos iniciadores. Reforçando o compromisso com a crítica moral do movimento, Williams afirma que:

> A nova esquerda é um grupo de escritores e pensadores políticos essencialmente baseado na tradição da crítica moral ao capitalismo industrial, que tem sido tão importante para o movimento da classe trabalhadora inglesa.[14]

Definindo a crise cultural como uma das mais características do marxismo avançado, e abrindo uma nova perspectiva política, o *New Left* era um movimento crítico e politicamente engajado. A sua tarefa, como Williams expôs em "*You're a Marxist, Aren't You?*"[15], era a de encontrar novas saídas para o socialismo, dado o colapso das duas grandes tradições socialistas na Inglaterra: o stalinismo e o gradualismo fabiano. O fabianismo, que nos interessa aqui, pois foi a ideologia do Partido Trabalhista, colaborou para uma política gradualista que culminou, no governo trabalhista de 45-51, em um envolvimento com a economia política dos EUA, com o governo tomando parte, com entusiasmo, na liderança do movimento em direção à OTAN. O partido inglês, como também ocorreu com as socialdemocracias na Europa, assumiu que não havia, de fato, um inimigo. O resultado teria sido um híbrido bastante

[13] Ibidem, pp. 135.
[14] Ibidem, pp. 137.
[15] "You're a Marxist, Aren't You?" [1975], in *Resources of Hope*, pp. 65.

perigoso, uma vez que se tratava de uma forma mais durável da sociedade que deveria ser transformada. As formas de gradualismo incorporaram o movimento que havia se iniciado como um movimento em direção ao socialismo, deturpando-o e transformando-o em forma de preservação de uma sociedade capitalista não alterada ou alterada apenas marginalmente.[16] Seria preciso uma outra base para o movimento socialista e para a interpretação socialista do mundo. Uma grande dificuldade estava na exclusão das teorias de Marx e, de uma forma mais ampla, de qualquer teoria, da liderança do partido trabalhista, que cada vez mais compartilhava da visão de mundo da classe dominante.

Diante disso, o que surpreende em Williams é que a defesa do Partido Trabalhista não apenas como uma possível força de transformação da sociedade, mas como uma peça fundamental no processo de mudança social, mantém-se forte mesmo nos anos 80, quando muitos intelectuais socialistas haviam abandonado a perspectiva de um socialismo vindo por este caminho. Williams defende a persistência do movimento que produz a longa revolução, e vê um possível fortalecimento da luta pela democracia socialista em uma mudança de atitude do partido, cedendo um pouco de sua estabilidade como instituição para dar vazão à sua essência como processo. O Partido Trabalhista poderia recuperar uma política que fosse além da mera eleição e conquista do poder, e esta seria a marca e o grau de sua importância, mas para isso teria de fazer parte de um *movimento* mais geral, cujo objetivo final estaria além das relações capitalistas de produção, como defende em um ensaio de 1981:

> "Ação, não palavras" (embora sejam apenas palavras) aparece como algo urgente e prático, embora não seja nenhum dos dois. Trata-se de um hábito sistemático que deve ser mudado. O movimento trabalhista pode fazer isso. Essa é a razão do movimento ser importante. Mas essa importância depende quase inteiramente de que ele seja um *movimento*, e não apenas um grupo de instituições adaptadas a "fazer sua parte" na ordem social existente.[17]

[16] Ibidem, pp. 69.
[17] "Ideas and the Labour Movement", in *Resources of Hope*, pp. 142.

O enfraquecimento da idéia de *movimento* e o fortalecimento da idéia de *instituições* retrata um processo de gradativa estagnação, no qual o impulso transformador é cerceado e deturpado, sendo pouco a pouco subsumido pela ordem vigente. A dificuldade está em que para Williams a mudança de postura do Partido Trabalhista é muito relevante, pois sem isso qualquer ação mais radical na Inglaterra jamais sairia de círculos sociais pequenos, sem uma projeção significativa a nível nacional. Williams aposta na persistência das raízes da grande tradição de oposição ao sistema do século XIX, expressa politicamente nas conquistas institucionais da classe trabalhadora. Por isso a contraposição que faz entre *movimento* e *instituições* deve ser entendida não como o abandono das últimas, mas como sua incorporação como *parte* de um processo. Em outras palavras, as instituições deveriam ter, como objetivo, não a sua reprodução, tendendo a uma rigidez burocrática e hierárquica que acaba por produzir um mecanismo interno de busca e manutenção do poder extremamente eficiente, mas fazer com que a sua força como organismo de coesão social fosse um elemento articulador dos anseios e interesses coletivos da sociedade, dando direção política à força moral simultaneamente oposta ao sistema e, como visto em seu ensaio *The British Left,* facilmente corrompida pela ideologia nacionalista e imperialista. Nesse ponto, os sindicatos teriam um forte papel na educação política dos cidadãos:

> Eu não subestimo o que tem sido feito dentro do partido e dos sindicatos. Mas os processos terão de ir muito além do partido e dos ativistas sindicalistas. As forças negativas, que podem ou não trazer vitória nas eleições, tornar-se-ão positivas como parte de um processo de educação e discussão amplo, ativo e intelectualmente rigoroso, ou simplesmente isso não ocorrerá. As estratégias alternativas mais sofisticadas não terão sucesso sem este grau amplo de apoio e entendimento popular. [...] Nós temos os recursos e um movimento potencial de um novo tipo: trabalhando para mudar as formas pelas quais vemos o mundo como parte do processo longo e difícil - ainda uma longa revolução - de transformação.[18]

Afinal, o que está em jogo na longa revolução é a auto-organização da classe trabalhadora, a conquista de sua consciência de classe e a conseqüente

[18] *Resources of Hope*, pp. 149.

elaboração de um projeto coletivo que expresse definitivamente os seus valores. Trata-se de uma busca pelo interesse coletivo em oposição ao individualismo moderno, que desmonta o coletivo para reconstruí-lo em uma entidade desumana, o mercado, com suas leis e fetiches próprios. Se Williams era julgado excêntrico nos anos 60 por ainda acreditar na força da classe operária, sua postura nos anos 80 mantém-se firme, embora bastante crítica e com uma consciência aguda das dimensões do inimigo. Era uma luta para não perder mais uma batalha ao capital, quando o potencial presente nas organizações que representam, de fato, a classe operária, é muito mais atrativo do ponto de vista humano.

Caberia ao Partido Trabalhista manter sua função como partido *da* classe trabalhadora, participando ativamente de sua auto-organização como força polarizadora e articuladora da produção e reprodução dos valores *morais* desta classe - valores que, emergindo tão freqüentemente na forma de interesses particulares, necessitavam de uma politização para alçarem a um interesse geral. Assim,

> O caráter singular e extraordinário da auto-organização da classe trabalhadora está na tentativa de conectar lutas particulares com uma luta geral de forma bastante especial. Ele iniciou-se, como um movimento, para tornar real o que é, a primeira vista, a afirmação extraordinária de que a defesa e avanço de certos interesses particulares, colocados propriamente juntos, são de fato um interesse geral.[19]

Essa universalização do particular pela sua politização só é possível quando essas qualidades emergem como valores autênticos da classe trabalhadora – a politização, assim, responde por uma articulação para o direcionamento do que está contido para um movimento de expansão – ou, em outros termos, um movimento revolucionário. Pensar assim era, de certa forma, pensar contra a corrente, na medida em que teorias revolucionárias mais ortodoxas defendiam a política como separada da moral, e não a seu serviço. Assim, era preciso se livrar desses sentimentalismos para uma ação política decididamente objetiva: deveríamos ser mais “científicos” e menos “românticos”. Por essa “fraqueza”,

[19] "The Forward March or Labour Halted?", in *Resources of Hope*, pp. 249.

Williams foi muitas vezes chamado de moralista ou humanista. Curiosamente, é como moralista que E. P. Thompson o denomina, em sua resenha de *O Campo e a Cidade*, livro de Raymond Williams publicado em 1973, mas com uma conotação positiva. O que Thompson tinha em mente era uma forma de crítica da sociedade sustentada pelos ideais de cooperação e solidariedade da classe operária, e que não admitia qualquer tipo de especializações, ao estilo do pensamento acadêmico moderno. Ao defender o valor da experiência humana sobre qualquer outro valor social, Williams procura afastar-se dos sistemas de pensamento mais racionalizados produzidos no capitalismo. Estes, presentes tanto na direita quanto na esquerda política, tendem a uma desumanização das forças históricas que conduz a uma legitimação, mesmo que contra sua vontade, dos valores capitalistas, com sua insistência estrutural na separação entre determinação econômica e aspiração humana:

> Mas o livro [*O Campo e a Cidade*] não é um trabalho acadêmico convencional, e quem tentar lê-lo desta forma, terminará apenas em discordância e irritação. Este é o trabalho de um moralista, vestindo trajes literários [...] A mente de Williams se move entre toda e qualquer evidência que pareça relevante, considera a história e a literatura como aspectos da experiência humana, se recusa a permitir a segregação de questões de conhecimento e de valor das da escolha política em cercos especialistas.
>
> Sua história social é a história de um moralista com um sentido profundo do processo do capitalismo.[20]

Ver a sociedade desta forma é ler a história como um complexo de forças sociais no qual feixes de possibilidades não são necessariamente eliminados pelas forças sociais que em determinado momento imprimem seus rumos mais gerais. Essas possibilidades podem ter sido apenas obscurecidas, e guardarem ainda um potencial de realização. Williams defende o movimento democrático como um processo histórico com início nas transformações sociais turbulentas da chamada Revolução Industrial, e vê a persistência de aspirações pela democracia, mesmo quando deturpadas e não politizadas. Sua teimosia pela intervenção política tanto na esfera política propriamente dita quanto na arte

[20] "Country and City", in *Making History*, pp. 244 e 247, respectivamente.

vem dessa necessidade que visualizava em dar direção a possibilidades difusas, ou alinhadas por forças que visavam a manutenção do *status quo*. Em outros termos, Williams via a luta como ainda presente, e a socialização dos meios de produção como um caminho ainda possível de ser trilhado.

Um projeto como este em plenos anos 70 e 80, com a ascensão do neoliberalismo e um aparato de manipulação pelos meios de comunicação em plena expansão, tende a ser visto como, no mínimo, ingênuo. Mesmo se pensarmos que a crise atual da esquerda está bastante distante da crise que o Partido Trabalhista Inglês enfrentava dos anos 60 aos 80, ou que sofremos hoje de uma deficiência na visualização de possibilidades de transformação social, ainda assim a posição de Williams parece não condizer com as possibilidades reais de transformação social na Inglaterra. Mas, como vimos acima, Williams possuía uma percepção muito aguda das forças coletivas que haviam transformado os explorados do período surpreendentemente desumano da revolução industrial em uma classe coesa, possuidora de uma cultura em muitos aspectos original e contrária aos valores liberais que davam suporte às linhas de expansão econômica e social da burguesia. Havia algo enraizado nas relações sociais inglesas que permitia a visualização de linhagens que conduziam essa moral proletária ao presente, muitas vezes sendo subsumidas pelos interesses hegemônicos de manutenção do sistema. Porém, esses valores ainda pareciam a Williams fortes o bastante se re-alinhados dentro de uma política genuinamente socialista. O movimento pela ampliação do âmbito da democracia até seu ideal socialista era intrínseco a uma certa vertente do movimento dos trabalhadores, e era passível de realização na medida em que a sociedade mantinha-se em contínua expansão, abrindo novos caminhos pelos quais as energias liberadas pela "longa revolução" poderiam ser conduzidas ou não. Em defesa de sua teimosia, podemos dizer que Williams jamais cedeu ao impulso de abandonar a luta, vê-la como impossível e refugiar-se nos círculos "pensantes" fechados. Se estava errado, falhou pela confiança na capacidade de uma classe em reconstruir a sociedade a partir de interesses gerais; se estava certo, testemunhou uma nova luta perdida, entre tantas que se acumulam na história do socialismo. Mas, acima deste dualismo entre o certo e errado, Williams foi um exemplo no mundo intelectual de um

pensador que, por toda a sua vida, manteve-se fiel ao socialismo democrático, sempre insistindo na qualidade intrinsecamente humana de qualquer projeto ou sistema social.

O projeto de Williams foi sempre de clarificação, e para tal, dependente das instituições políticas e dos meios de comunicação de massa em um processo de instrução e conscientização que não visava a *guiar* as massas, cerne do projeto fascista tão presente na democracia representativa burguesa de hoje, mas a oferecer ao povo o que lhe foi negado na história, a fim de que decida seu próprio destino e o destino da sociedade. O caminho estava em transformar as instituições hierarquizadas de então e, sobretudo, o Partido Trabalhista, com o intuito de destruir a hierarquia burocrática, na medida em que isso poderia oferecer condições ao popular, em sua concepção mais democrática, para que realizasse ações que dessem direções políticas às suas aspirações e interesses, tomando o controle das instituições e tecnologias de comunicação de massa que deveriam agora se subordinar à nova política transformadora. Denunciar o Partido Trabalhista como incompetente em sua missão socialista, descartando-o em seguida, como foi feito tantas vezes pela esquerda militante, seria um erro, na medida em que aposta em um tipo de levante popular mais espontâneo que, no capitalismo avançado, é tão facilmente incorporado pelo mercado. Para Williams, o caminho tem de ser o da politização constante das pessoas, e conseqüentemente da cultura e das artes, sem o qual o controle é facilmente tomado por governos e instituições capitalistas democrático-representativas ou totalitário-fascistas. Trata-se de um projeto democrático radical, que teima em acreditar na capacidade humana coletiva, porque vê na sua inércia não a essência do popular, mas o resultado de um trabalho de contensão e deturpação violento e de longas proporções, subordinando as aspirações e interesses da classe trabalhadora às necessidades de expansão e lucro do mercado. "A crise humana é sempre uma crise de entendimento, o que nós realmente compreendemos, nós podemos fazer."[21]

[21] *Culture and Society*, pp. 338.

A aproximação/distanciamento em relação ao Partido Trabalhista marca uma característica contundente de Williams – a recusa de qualquer simplificação teórica para a realização de uma ação política. O termo “simplificar”, no mundo complexo do capitalismo do século XX, tende a ser acompanhado dos termos “ceder” ou “ser manipulado”. Pois no embate entre as forças reacionárias, liberais e progressistas, toda clareza é pouca para uma ação definitivamente oposicional. É preciso clarificar os conceitos e as tradições, compreender as forças em jogo no presente, em suma, desenvolver uma teoria aguda da sociedade para que a prática política não se perca nas estratégias de incorporação das forças do sistema. Deste impulso pela teoria radical, desenvolve-se uma nova teoria da cultura que em momento algum se destacará da realidade, como algumas teorias marxistas mais acadêmicas dos anos 70. O interesse pela fusão entre a teoria e a prática foi sempre, para Williams, um *esforço*, pois o processo não estava dado na Inglaterra de seu tempo. Era preciso *construí-lo*, à custa de muito trabalho, para, simultaneamente, elevar a teoria ao grau histórico-crítico necessário e intervir criticamente no caminho que a cúpula do Partido Trabalhista imprimia ao movimento, freqüentemente, como vimos, desviando-o de um rumo em direção a uma mudança social radical. O materialismo cultural é o momento da teoria, mas sempre voltado para a prática – pois, como sempre em Williams, terá como meta a reflexão constante e a recusa da aceitação de fórmulas cristalizadas que venham a borrar a visão das relações sociais como se dão na esfera prática da vida.

Em suma, a crítica a qualquer processo de desumanização da história, defendendo a extensão do entendimento humano como superior aos sistemas de entendimento burocrático-racional oferecidos pelas instituições impregnadas das formas de controle que ganharam força no capitalismo, o afasta de uma postura ortodoxa, o que faz com que assuma uma posição bastante crítica com relação à tradição marxista:

> Ele tomou da tradição marxista um sentido complexo e flexível do capital como processo, mas tudo o mais que o marxismo oferece, como filosofia ou doutrina, é prontamente questionado.[22]

E com essas considerações, entramos no segundo tema desta discussão inicial – essa relação complexa, nos anos 50 e 60, de Williams com o marxismo.

IV. A CRÍTICA À TRADIÇÃO MARXISTA: MARXISMO E CULTURA

Vimos que o Partido Trabalhista foi cedendo, aos poucos, a uma política de mudança gradual e sem rupturas em direção a um socialismo cada vez mais distante. Em contrapartida, os interesses mais imediatos dos trabalhadores e do partido, econômicos e políticos, ganharam proeminência, inserindo-se em uma lógica capitalista que só distanciava ainda mais do presente o momento revolucionário. Mas o marxismo tal como era vivido na Inglaterra dos anos 30 também apresentava problemas. O Partido Comunista Inglês do entre guerras, embora não gozasse de grande amplitude, tinha uma atuação razoável. Centralizava um pouco das atividades não oficiais, e se não tinha força suficiente para comandar um movimento de massa, sabia como explorar oportunidades de descontentamento com a liderança do Partido Trabalhista.[23] Williams foi seu membro por um breve período, enquanto estudante em Cambridge, mas não retomou suas atividades partidárias quando retornou a Cambridge após a guerra. As direções do partido, segundo ele, davam ênfase ao caráter científico e revolucionário do marxismo tal como desenvolvido por Engels, postura rígida demais para comportar suas preocupações com as complexidades e desdobramentos de sua investigação sobre o campo da cultura. Uma disciplina severa e uma hierarquia não-democrática também

[22] "Country and City", in *Making History*, pp. 243.
[23] *A Short History of the British Working-Class Movement*, pp. 382.

faziam parte de sua estrutura, a ponto de Williams não se lembrar de nenhuma eleição para o secretariado.[24]

Para Williams, uma das questões teóricas mais problemáticas do PC inglês tratava da rigidez do modelo de base e superestrutura, que concebia a cultura como processo superestrutural, reflexo mais ou menos mediado da base econômica da sociedade. Essa questão era parte ativa das indagações do *New Left* Inglês. Williams e Thompson são considerados seus fundadores, juntamente com Richard Hoggart que, ao contrário dos dois primeiros, não realizou uma crítica da teoria marxista no que tange ao estudo das relações entre cultura e sociedade. Thompson, em sintonia com Williams, também discordava do modelo de base e superestrutura, chegando ao ponto de criticá-lo vigorosamente:

> Por mais que seja sofisticada, por mais sutil que seja a forma como tem sido empregada em muitas ocasiões, a analogia de base e superestrutura é radicalmente deficiente. Isto não pode ser corrigido, pois possui uma tendência internamente construída que leva as mentes seja em direção a um reducionismo, seja em direção a um determinismo econômico vulgar. Isso ocorre devido a uma seleção de atividades e atributos humanos, colocando alguns deles (como as leis, as artes, a religião, a "moralidade") na superestrutura, e outros (como a tecnologia, a economia, as ciências aplicadas) na base, e deixando ainda outras (como a lingüística ou a disciplina do trabalho) flutuando desafortunadamente entre ambas. Nessa forma há uma tendência para mover-se em aliança com o pensamento utilitarista e positivista: ou seja, com as posições centrais não do marxismo, mas da ideologia burguesa.[25]

Mas há uma diferença entre ambos os críticos no momento em que desenvolviam novas teorias da história e da cultura, na década de 50: Williams, ao contrário de seu colega, não apenas afastou-se do PC, mas não mais se considerava, nessa época, marxista. Dessa forma, defrontava-se com uma dificuldade bastante específica - desenvolver uma teoria socialista da cultura que levasse em conta a teoria da história desenvolvida por Marx, mas

[24] *Politics and Letters*, pp. 42.
[25] "History and Anthropology", in *Making History*, pp. 220.

pensando a partir de um ponto de referência não marxista. Mas mexer no modelo de base e superestrutura era mexer nos fundamentos do marxismo, trazendo à tona temas basilares do pensamento de Marx. Se o modelo não era satisfatório, dada a cristalização da base e da superestrutura, isolando o econômico do complexo de relações sociais, como funcionariam as relações de determinação? Como seria possível, ao entender o complexo social como um todo, manter a determinação econômica sem isolar a economia? Como entender cultura como todo um modo de vida sem descartar a determinação econômica como real, a grande contribuição para a crítica política e social nos dada por Marx? E, se alguma determinação por parte de forças econômicas ainda existe (e Williams mantém essa perspectiva), como funcionaria essa "mediação", que em Williams parece recair tão fortemente sobre a noção de experiência? Nos livros *Cultura e Sociedade* e *The Long Revolution*, temos a primeira tentativa de peso para articular um argumento capaz de dar conta dessas questões. A perspectiva, socialista, coloca em foco o problema, tentado formular uma teoria da cultura de fundamento materialista. Diante disso, gostaria de investigar como a noção de experiência ganha relevância nos livros, o modo como ela atua como um dos elementos fundamentais para uma noção de determinação diversa da do modelo em questão e as possibilidades que essa nova perspectiva abriu para os desenvolvimentos posteriores de sua teoria.

i. A Experiência em *Cultura e Sociedade*

A experiência de vida de Williams foi marcada pelo confronto constante de valores opostos. Sua experiência infantil em um vilarejo rural já detinha elementos contraditórios:

> ...eu cresci dentro de uma situação bastante particular - um padrão social claramente rural de pequenas fazendas, entrelaçado a um outro

> tipo de estrutura social ao qual os trabalhadores ferroviários pertenciam.[26]

Williams conheceu o socialismo na vida familiar, e manteve sempre presente essa difícil dicotomia entre o local, as relações sociais que partilhava em Pandy, vilarejo no sudeste do País de Gales, e o internacional, os valores políticos que chegavam à pequena vila por meio de um "outro tipo de estrutura social ao qual os trabalhadores ferroviários pertenciam". Mas seu pai era ferroviário, o que trouxe o entrelaçamento desses dois tecidos sociais para o centro de sua família. Ao atingir Cambridge, envolve-se com o socialismo revolucionário do Partido Comunista e dedica-se ao conhecimento da grande tradição literária de Cambridge e Oxford, uma vivência que aprofundaria essas características de sua vida infantil: o confronto entre os grandes mapeamentos da história e da sociedade no marxismo *versus* a especificidade irredutível da literatura. Alcançar a síntese desses valores em uma teoria socialista inovadora, capaz de dar conta do novo ritmo do capitalismo do pós-guerras e de interferir na prática política democrático-socialista, será um de seus objetivos centrais. *Cultura e Sociedade* comporta um dos primeiros momentos desse esforço, com todas as ambigüidades da empreitada.

A forma como a experiência é tratada no livro é polêmica. Logo no primeiro capítulo, ao tratar do pensador político Burke, um dos pais do conservadorismo moderno, deparamo-nos com a seguinte passagem:

> A qualidade de Burke é a qualidade indicada por Matthew Arnold, no seu comentário em *A função da crítica no tempo presente*:
>
> > Quase sozinho na Inglaterra, ele leva o pensamento a influenciar a política, e satura a política com o pensamento.
>
> Arnold é um dos herdeiros políticos de Burke, mas novamente isso é menos importante do que o tipo de pensamento que indica pelo verbo "saturar". Não é "pensamento" em sua oposição comum a "sentimento". É, ao contrário, uma imediação especial da experiência que se resolve, de forma profunda, em uma materialização particular de idéias que se tornam, nelas mesmas, o homem total. A correção dessas idéias é a

[26] *Politics and Letters*, pp. 21.

> questão principal; e sua verdade não deve ser avaliada primeiramente pela sua utilidade no entendimento histórico ou por seu discernimento histórico. Os escritos de Burke são uma experiência articulada, e como tal têm uma validade que pode sobreviver mesmo às demolições de suas conclusões gerais. Não é que a eloqüência sobreviva onde a causa falhou; a eloqüência, se apenas venerasse uma causa, não teria valor. O que sobrevive é uma experiência, um tipo particular de aprendizado; a escrita é importante somente na medida em que ela a comunica. Trata-se, afinal, de uma experiência pessoal que se torna um marco.[27]

Um pensamento semelhante aparece ao tratar, mais à frente, de um outro conservador:

> A história das idéias é um estudo morto se procede apenas nos termos da abstração das influências. O que é importante em um pensador como Carlyle é a qualidade de sua resposta direta: os termos, as formulações, a morfologia das idéias, são propriamente uma questão secundária, como também o tema da influência. Carlyle está no seu ensaio [*Signs of the Times*] formulando uma resposta direta à Inglaterra do seu tempo: ao industrialismo, que foi o primeiro a nomear; ao sentimento e qualidade das reações gerais - aquela estrutura de sentimento contemporânea que só pode ser apreendida diretamente; como também ao caráter e ao conflito dos sistemas formais e pontos de vista.[28]

Frases como essa geraram grandes debates que não serão tratados aqui.[29] No que nos tange, a dificuldade parece estar em uma certa imprecisão do conceito de experiência. O que seria esse instante que marca a transição das relações sociais coletivamente concebidas para uma prática social individualizada, uma consciência prática, que nos impele muitas vezes a agir contrariamente à nossa consciência ideológica? Ao discutir a insistência de

---

[27] *Culture and Society*, pp. 4-5.

[28] Ibidem, pp. 72.

[29] Veja-se, por exemplo, uma crítica dos entrevistadores da *New Left Riview* em *Politics and Letters*, pp. 100:

... "no centro de seu estudo, onde você discute a tradição propriamente dita, parece haver uma depreciação sistemática da dimensão política real dos críticos com os quais você trabalha. A grande maioria desses escritores, talvez mesmo a sua totalidade, tinha concepções bastante explícitas e definitivas com relação às principais visões políticas de seu tempo. Contudo, ao longo de grande parte de seu livro, este viés político simplesmente desaparece, a ponto de nos perguntarmos o quão consciente disto você estava naquele momento. Um dos motivos centrais do livro parece se construir através da contraposição entre o núcleo social do pensamento de vários escritores e uma mera superfície política que pode ser, sem grandes problemas, destacada e descartada."

seus contemporâneos em reduzir Burke apenas ao opositor da Revolução Francesa, Williams afirma que essa atitude seria de fato tão simples que poderíamos correr o risco de "deixar de lado um aspecto mais geral, que tem relação menos com as suas condenações do que com seus vínculos, e menos com a sua posição do que com seu modo de pensar".[30] Mas quais vínculos e maneiras de pensar poderiam ser relevantes a Williams? Burke possuiria "uma imediação especial da experiência", e teria formulado de modo penetrante "a complexidade e dificuldade necessárias dos assuntos humanos" em textos definidos como "uma experiência articulada". Carlyle, por sua vez, além "da abstração das influências", detém uma capacidade de apreensão do presente que molda os seus escritos com o fino tecido da sociedade contemporânea, à qual é uma resposta direta. Ao valorizar a experiência em detrimento da pura abstração, os textos de ambos os teóricos abririam uma brecha para a formalização de linhas de pensamento em sintonia com as mudanças em andamento na realidade material. Sua riqueza estaria na sua impossibilidade em frear a agitação à qual sua própria sensibilidade os induziu, estreitando o largo caminho que separa os conflitos sociais de sua vivência mais ou menos imediata na esfera psíquica individual. O acesso à experiência depende de sua formalização - é um "tipo particular de aprendizado" que ganha relevância na medida em que é comunicado, no caso, pela escrita. Ao se tornar inteligível ao outro, "molda-se" às formas de comunicação social, perde o que tem de imediatez e ganha um caráter compartilhável. Essa mudança qualitativa parece ser decisiva para Williams, uma vez que o texto superior seria aquele no qual o trabalho de construção formal imprimisse, no próprio veículo, as contradições e novidades vividas pelo indivíduo. Em outros termos, a forma e o conteúdo seriam separáveis apenas em um estudo analítico, mas seriam uma e a mesma coisa no texto em si. A qualidade puramente formal, a serviço de um conteúdo que lhe é externo é, no que tange à experiência, eloqüência desprovida de valor: comunica idéias já presentes sem aquela articulação com o mundo interior do escritor que lhe daria novo impulso, nova vida. Uma vez que Williams parte, em seu estudo, da necessidade de reavaliar o momento histórico de transformação socioeconômica desencadeado pela Revolução Industrial, é

[30] *Culture and Society*, pp. 4.

possível avaliar a importância de insistir mais na formalização das mudanças sociais presente na obra de determinados pensadores do que nas suas afiliações políticas explícitas.

Mas tecer elogios eloqüentes a conservadores de primeira ordem traz dificuldades de difícil superação a um pensador socialista, agredindo a sensibilidade de pessoas que partilham de sua posição política, mesmo tendo em conta que os elogios também se estendem aos pensadores socialistas[31]. O caso de Matthew Arnold ilustra bem a questão. Após ser criticado pela sua posição como um os fundadores da cultura no seu sentido mais idealista, buscando a superação das classes sociais no mundo interno do indivíduo, nos defrontamos com a seguinte afirmação:

> Arnold é uma figura grande e importante no pensamento do século XIX. [...] Devemos, se formos sábios, continuar a escutá-lo e, quando chegar o momento de responder, nós dificilmente falaremos melhor do que no seu melhor espírito. Pois se centrarmos nossa atenção não em um homem isolado, mas em uma tradição de pensamento, nós não estaremos dispostos a menosprezar o que ele fez e o que ele representou, nem negligenciar a que ele nos impeliu, seguindo-o, a fazer.[32]

Aqui um novo elemento aparece, dando mais substância à noção de experiência. Se Arnold é importante o suficiente para que continuemos a escutá-lo, parece ser porque a imediação de sua experiência é articulada *na* tradição de pensamento que determina a perspectiva da qual vê e decifra a sociedade. A imbricada relação entre forças de continuidade e o presente em transformação ganha relevância, sem a qual essa "imediação da experiência" se transformaria em uma entidade formadora de cultura, alçando às elevadas esferas do idealismo. A lição de Arnold parece ser que ele soube, como poucos, trabalhar a relação entre o que tinha a dizer e o que já estava dito,

[31] Robert Owen, por exemplo, quando "falava em criar a felicidade humana, não estava servindo a uma abstração, mas a uma experiência ativa e profundamente impressionante."; ou George Orwell: "Um marxista descarta Orwell como pequeno-burguês, mas isso, quando vemos o que significa, é muito superficial. Um homem não pode ser interpretado nos termos de algum pecado original de classe; ele está onde está, e com os sentimentos que tem; sua vida tem de ser vivida com sua própria experiência, não com a de outro". *Culture and Society*, pp. 28 e 292, respectivamente.

[32] *Culture and Society*, pp. 128-129.

entre o imediato e o institucionalizado, dando força à tradição na qual viveu e pela qual escreveu. O problema é que o que se articula vai muito além do que se quer, conscientemente, articular.[33] Williams, com uma consciência aguda deste descompasso entre o que se quer fazer e dizer e o que se faz e se diz, ao ir além de uma concepção de política presa às convicções conscientes de um pensador, chama-nos a atenção para esse longo período da Revolução Industrial, desencadeador de transformações imensas. Certezas como "o que é ser conservador" não mais tinham um sentido rígido, tendo de se opor a uma realidade totalmente diversa. Burke, por exemplo, teve de dar conta da Revolução Francesa, e Arnold da emergência de uma nova "massa" de pessoas que pareciam a ele representar as forças destruidoras da anarquia; em suma, tiveram de "inventar" uma nova retórica, ainda não inscrita nas linhas de pensamento de sua época, para dar forma teórica ao que viviam. É neste processo que o instante da experiência, trazendo à consciência prática o ser social, vai além das limitações do ideológico:

> [Nos estágios iniciais de uma mudança tão grande] O esforço que os homens tiveram de fazer para compreender e para julgar foi realmente enorme; e é o esforço e o aprendizado na experiência que importa a nós sabermos.[34]

De fato, dando suporte a esse argumento, na terceira parte do livro, que trata de pensadores do seu século, não encontramos elogios aos conservadores nesses mesmos moldes. Os capítulos apresentam mais discussões e o diálogo, menos distanciado, dá mais ênfase às formulações intelectuais. Ao

---

[33] Dois fatores poderiam ser destacados como causas importantes desse descompasso entre o que se quer o que se faz:
1. A experiência imediata é mediada, primeiramente, num estágio de consciência prática, ainda não reflexiva, que corresponde à forma como mergulhamos nas relações sociais propriamente ditas. O processo é de mão dupla - se há mudanças, vivenciamos uma nova realidade, dando uma resposta prática também alterada, que mantém o processo de mudança. Aqui, o que ganha relevância é a qualidade necessariamente mais ampla da consciência prática diante mesmo das formas mais elaboradas de pensamento, sempre um processo de sofisticação dependente da limitação do assunto e do recorte do objeto;
2. Em uma sociedade em transformação, uma reflexão honesta sobre a realidade acaba por pressionar as bordas da tradição ao qual essa reflexão se afilia, dada a força que o novo impulso exerce sobre a consciência concomitantemente tradicional e dinâmica. Aqui a ênfase é no novo, uma produção de cultura que vai além dos significados e valores disponíveis na sociedade naquele momento.

[34] *Culture and Society*, pp. 20.

tratar de T. S. Eliot, por exemplo, o tema da discussão muda do interesse por novas formulações para o confronto de idéias:

> ... se Eliot for lido com atenção, ele parece ter levantado questões às quais os que diferem dele politicamente devem responder, ou então retirarem-se do campo de batalha. Em particular, em sua discussão sobre cultura, ele levou o argumento a um novo e importante estágio, no qual a repetição de peças antigas será meramente tediosa.[35]

O mesmo ocorre ao tratar de I. A. Richards e de F. R. Leavis. Embora possamos sempre argumentar que, por estarem mais próximos, o contato com estes críticos conservadores pode ter sido tingido por rixas pessoais, o próprio Williams nos informa, na conclusão do livro, que "é impossível enfatizar demais nossa dívida para com o primeiro grande período crítico [que abrange, no livro, de Edmund Burke e William Cobbett a William Morris] que nos deu, com relação a estes problemas [questões sobre indústria, democracia e arte], a maior parte de nossa linguagem e de nosso modo de abordagem".[36] Em suma, estes escritores criaram novas formas de pensar e criticar a sociedade das quais não podemos escapar. Podemos discuti-las, repensá-las, mas sempre conscientes do débito que "a maior parte de nossa linguagem e de nosso modo de abordagem" deve a eles.

Voltando então à questão central que perseguimos neste capítulo, devemos tentar encontrar no livro elementos que possam especificar melhor essa nova abordagem da experiência, que parece se situar no centro de um emaranhado de novas idéias e de reformulações de idéias antigas. Encontramos sugestões valiosas no capítulo sobre Lawrence, quando Williams enfatiza as relações entre espontaneidade e experiência. Aqui uma ênfase é dada à preservação da atividade espontânea da vida "contra aquelas inflexibilidades de categoria e abstração, das quais o sistema industrial foi uma encarnação particular tão poderosa."[37] O espontâneo, na medida em que não pode ser controlado, dá significação, no instante da experiência, a uma gama de relações sociais que ultrapassa os limites de significação ideológicos da consciência. Então,

[35] Ibidem, pp. 227.
[36] Ibidem, pp. 297.
[37] Ibidem, pp. 208.

retomamos à pergunta decisiva - qual é a instância determinante desta "espontaneidade e experiência"? Trata-se da economia, como em uma teoria marxista da história? Ou sua teoria da cultura situa o centro de determinações em outro lugar? O que significa tomar "a teoria da cultura como uma teoria das relações entre elementos em todo um modo de vida"? É no capítulo “Marxismo e Cultura” que encontramos a resposta.

ii. Marxismo e Cultura em *Cultura e Sociedade*

Vimos que Williams discordava de como a versão marxista do PC inglês entendia a cultura, uma esfera *apenas* superestrutural, determinada pela base econômica da sociedade. E, dado que a cultura ocidental era entendida como burguesa, uma forte crença na inevitabilidade da revolução socialista levou a um desprezo por suas conquistas, qualidades e complexidades. Aliado a isso, o marxismo dos anos 30 se apresentava mais como uma resposta às condições inglesas e da Europa de então do que como um desenvolvimento consciente dos estudos marxistas. A estagnação momentânea do capitalismo, em um momento de grande depressão, havia dado força a uma teoria que supunha que a cultura capitalista estava também estagnada, desencadeando teorias que subestimaram o potencial de recuperação do capitalismo.[38] Williams estava engajado na produção de uma crítica a esse marxismo deficiente com apoio nos textos do próprio Marx, que havia apontado direções bastante produtivas no campo da análise da cultura, sem desenvolver, entretanto, uma teoria da cultura propriamente dita. Ao recuperar uma leitura crítica dos seus textos, Williams chama-nos a atenção para o fato de Marx não ter estendido suas

[38] Ibidem, pp. 269.

conclusões sobre política, economia e história a outras esferas da sociedade de forma mecânica. A superestrutura, uma questão de consciência humana,

> ...é necessariamente muito complexa, não apenas por causa de sua diversidade, mas também porque ela é sempre histórica: a qualquer momento inclui tanto continuidades do passado quanto reações ao presente.[39]

Supor a consciência humana em seu todo como superestrutural implica na ausência do humano na base, e conseqüentemente no processo de determinação, gerando tanto uma noção de "realidade objetiva" que se alinha à grande tradição filosófico-empírica burguesa, com sua formulação do objeto externo ao sujeito, quanto à grande parte da tradição religiosa, pois concebe o ser ou coisa determinante como externo à sociedade que lhe é submissa. O avanço teórico de Williams está em conceber o que seria a "base econômica" não como um "lugar", de onde se emanam as determinações, mas como forças organizadoras das relações sociais e da cultura:

> Contudo, qualquer fórmula em termos de níveis, como também em termos de estrutura e superestrutura, não faz justiça aos fatores de movimento que é a essência do marxismo perceber. Nós chegamos a um modelo diferente, no qual a realidade é vista como um campo de movimento bastante complexo, dentro do qual as forças econômicas revelam-se finalmente como um elemento organizador.[40]

Mas se qualquer fórmula "em termos de estrutura e superestrutura, não faz justiça aos fatores de movimento que é a essência do marxismo perceber", então este novo enfoque teórico teria de se afastar do modelo, buscando outras formas de entender as forças de determinação. Há uma crítica aguda à tradição marxista inglesa, incapaz de perceber a dinâmica complexa da sociedade como um todo. Mesmo em suas formas mais sutis, presa à necessidade de dicotomia inerente ao modelo, sempre concebia a cultura como superestrutural:

---

[39] Ibidem, pp. 266.
[40] Ibidem, pp. 268.

> Uma teoria marxista da cultura reconhecerá diversidade e complexidade, tomará em consideração a continuidade dentro da mudança, permitirá o acaso e certas autonomias limitadas, mas, com essas ressalvas, tomará os fatos da estrutura econômica e das relações sociais que a seguem como o fio guia com o qual a cultura é tecida, e conseqüentemente com o qual a cultura deve ser entendida. Isso, mais uma ênfase do que um teoria substancial, é o que os marxistas do nosso século receberam de sua tradição.[41]

Diante disso, segue-se a pergunta: nesse momento de elaboração de uma teoria da cultura que fosse além do marxismo inglês, e que tentasse dar conta dos avanços da cultura em meados do século XX, o elemento econômico é concebido como determinante, mesmo que em uma forma não ortodoxa, sendo visto como um complexo de forças organizadoras da sociedade?

> A questão básica, como tem sido normalmente colocada, é se o elemento econômico é de fato determinante. Tenho seguido as controvérsias nesse tema, mas me parece que essa questão, por fim, não tem resposta. A influência da mudança econômica na forma social pode certamente ser distinguida, principalmente no período tratado neste livro. Mas a dificuldade está em estimar a importância final de um fator que nunca, na prática, aparece isolado. [...] Pois, mesmo que o elemento econômico seja determinante, ele determina todo um modo de vida...[42]

Williams traz como exemplo as realidades da França e da Inglaterra, ambas capitalistas, mas bastante diversas culturalmente:

> Que são ambos países capitalistas pode ser, por fim, determinante, e pode ser um guia para uma ação social e política, mas claramente, se quisermos entender as culturas, devemos nos ater ao que é manifesto: o modo de vida como um todo.[43]

Se, em momentos de grande transformação social, "a influência da mudança econômica na forma social pode certamente ser distinguida", este processo não é visto aqui como fundamentalmente necessário. O "mesmo que" atesta uma concessão, mas não uma concordância. Essa posição, não-marxista, mas

[41] Ibidem, pp. 269.
[42] Ibidem, pp. 280-281.
[43] Ibidem, pp. 281.

com simpatias por um marxismo não dogmático, obriga a uma reformulação de toda a teoria estética e da cultura. A experiência, momento da apreensão das relações sociais, não surge como determinada pela economia, mas como determinada também pela economia (às vezes nem isso). Porém não se trata de uma formulação próxima à de Engels, ao definir a produção e reprodução de vida com o elemento da economia determinante em última instância, pelo fato de Williams afirmar que esse, na prática, nunca aparece isolado. No caso da literatura, por exemplo, só um estudo cuidadoso de uma obra específica poderia dizer se o elemento último determinante seria a economia, a tradição literária, a força da tradição oral, a política, etc. As pressões da ordem econômica, neste sentido, teriam o poder de transformar as relações sociais de modo mais ou menos radical, mas não apagariam o que existe para se construir sobre ruínas, o grau de determinação das persistências só podendo ser capturado caso a caso.

Porém, o livro não é claro sobre o que seriam essas forças determinantes, deixando um espaço vago a ser preenchido posteriormente. Se o modelo deve ser abandonado, e aceita a ênfase na noção antropológica da cultura como todo um modo de vida, a articulação desta nova concepção com a formulação de Marx, que afirma que é o ser social que determina a consciência, e não vice-versa, ainda parece não ter encontrado uma forma satisfatória. Tentando percorrer um caminho ainda não conceitualizado, o esforço de seu pensamento, ao ir além das limitações das teorias correntes no que tange à cultura, tende a atingir um beco sem saída momentâneo. Como conseqüência, a conselho de Williams aos marxistas, nesse tópico, parece ainda muito ousado para ser seguido:

> ... os marxistas deveriam, pela lógica, usar "cultura" no sentido de todo um modo de vida, um processo social geral. Este não é um ponto meramente verbal, pois a ênfase neste sentido tornaria impossíveis os procedimentos mecânicos que critiquei, e ofereceria uma base para um entendimento mais substancial.[44]

[44] Ibidem, pp. 282.

iii. Experiência e Criatividade em *The Long Revolution*

The Long Revolution, publicado três anos após *Cultura e Sociedade*, pode ser definido como uma continuação do projeto teórico iniciado no livro anterior. No prefácio do livro Williams nos diz que *Cultura e Sociedade* teve como objetivo final reinterpretar e estender as idéias e valores sobre cultura e sociedade analisadas e interpretadas no próprio livro, "nos termos de uma sociedade ainda em mudança e da minha própria experiência nela".[45] Colocando-se na posição dos pensadores que analisa, Williams procura articular sua experiência com formas de pensar que, embora bastante presentes em seu mundo, tinham sua força obscurecida por tradições seletivas que tendiam a diminuir o grau de complexidade e contradição de seus argumentos. Dessa forma, termina por estruturar uma nova tradição sobre cultura e sociedade ao aproximar, a partir de perspectivas inovadoras, o trabalho de pensadores na sua maioria bastante conhecidos. Tratava-se de encontrar um novo feixe de idéias que clareasse o que foi a construção da idéia de cultura no século XIX e primeira metade do século XX, essa revolução que, ocorrendo concomitantemente com a revolução industrial e a revolução democrática, é "talvez a mais difícil de ser interpretada".[46] Entender como Williams pensa a experiência, dessa forma, contribui bastante para entender seu próprio trabalho - um esforço da consciência para encontrar formas pelas quais fosse possível a comunicação de sua experiência, tornando-a parte do projeto político de fortalecimento e redirecionamento da tradição socialista britânica.

No que tange ao aprofundamento do estudo da experiência, há uma contribuição valiosa na primeira parte do livro, quando questões sobre criatividade e arte são discutidas. Perseguirei rapidamente o argumento com o objetivo de frisar a relevância dessa discussão para a melhor compreensão do movimento de superação do modelo de base e superestrutura, limitado em sua apreensão da realidade, como vimos, pela rigidez da polarização entre forças determinantes e sociedade determinada que projeta como regra geral.

[45] *The Long Revolution*, pp. 9.
[46] Ibidem, pp. 11.

A mente Criativa

Williams inicia o primeiro capítulo do livro estudando a história da idéia de criatividade. A proposta é que um conhecimento aprofundado nesse tópico contribuiria muito para a discussão sobre cultura. *Grosso modo*, o argumento parte de um confronto de valores entre concepções próximas sobre a imitação em Platão e em Aristóteles. Para ambos, a arte era uma imitação, a produção de algo semelhante a outra coisa. Contudo, o que era positivo para um, era negativo para o outro. Em Platão a arte, que está no terceiro nível de realidade (primeiro temos a Idéia, depois a matéria, e só depois a imitação), ao alimentar a parte sem valor da alma, destrói sua parte racional, o que o leva a teorizar os perigos da ficção e banir o artista da sua República. Já em Aristóteles, a arte, que é vista como a representação de uma realidade existente no presente, introduz o princípio do universal: imita-se a realidade criando situações que poderiam ser reais, dado seu elemento genérico. A arte, assim, seria a mais alta forma de aprendizado, mostrando, por declarações universais, o permanente e o necessário.

Embasadas nessas duas tradições, surgem quatro doutrinas sobre a arte na renascença: a arte como imitação de uma realidade escondida, o que lhe confere uma qualidade de revelação; a arte como imitação da Idéia de Beleza ou imitação de obras que possuem essa Idéia (classicismo); a arte como idealização da natureza, apresentando as coisas não como são, mas como deveriam ser; e a arte como forma de energia que caminha paralela à natureza. Essa última, bastante importante, contribui para a formação de uma teoria distintamente humanista, na qual a natureza, *criação divina*, é distinta da arte, *criação humana*.[47] O próximo passo está na formulação do homem como criador, rompendo com a ordem da natureza. Marvell teria dado um grande avanço no desenvolvimento dessa idéia, ao prescrever a atividade criativa não apenas ao poeta, mas ao ser humano em geral. O século XVIII mostrou uma

[47] Ibidem, pp. 22.

alternância entre o realismo ingênuo, a descrição das coisas como elas são, e formas de romantismo, a descrição das coisas como deveriam ser, como elas aparecem no mundo ideal. Mapeando as tradições, Williams vê as posições extremas sobre a arte no século XIX como profundamente vinculadas a essa dicotomia: de um lado, temos a arte como um tipo especial de experiência anormal, desvalorizada como fantasia ou valorizada como inspiração; de outro, a arte como imitação ou organização da realidade do dia a dia, de onde retira sua substância.

A partir daqui, Williams nos apresenta a sua visão da atividade criativa. Com apoio nos trabalhos sobre a mente do biólogo e professor J. Z. Young, afirma que cada um de nós tem de aprender a ver. A realidade, como a experienciamos, é uma criação humana:

> Toda a nossa experiência é uma versão humana do mundo que habitamos. Essa versão tem duas fontes principais: a mente humana, como ela tem se desenvolvido, e as interpretações trazidas por nossa cultura.[48]

Aprendemos as novas regras e as novas interpretações, uma atividade que pode ser vista como criativa de duas formas:

- o aprendizado das regras em cada indivíduo pode ser visto como criação - a realidade humana só se forma na medida em que essas regras são aprendidas;
- o indivíduo pode alterar ou ampliar (estender) essas regras culturais, trazendo regras novas ou modificadas pelas quais uma realidade ampliada ou diferente pode ser vivenciada. Novas áreas de realidade podem ser "reveladas" ou "criadas".

Essa posição de Williams, aparentemente simples, guarda implicações bastante desestruturantes, pois tem como objetivo a eliminação da oposição entre arte e realidade. O pensamento moderno sobre arte, em muitos aspectos de grande interesse, mantinha a dualidade entre arte e realidade, entre o homem e o mundo que ele observa. A arte teria três vertentes principais: seria

[48] Ibidem, pp. 34.

representativa, realista ou naturalista, quando buscasse a descrição comum ou a reprodução da realidade; seria romântica quando a representação fosse modificada pelas reações emocionais subjetivas do artista; e seria, finalmente, abstrata, quando fosse a expressão direta da experiência puramente "estética" do artista, a representação não da realidade, mas de sua visão sobre ela.[49] Contudo, uma nova concepção da percepção estaria abrindo caminho para o fim dessa dualidade entre o sujeito e o objeto, uma vez que, agora, a consciência seria concebida como parte da realidade, e a realidade como parte da consciência, ambas presentes no processo total de nossa organização como seres vivos. Assim, Williams propõe que as teorias da arte que começam com as categorias separadas do "artista" e da "realidade" deveriam ser totalmente reformuladas.

O aprendizado dos instrumentos que possibilitam a nossa apreensão do mundo é o aprendizado de formas de descrevê-lo e comunicá-lo:

> Nós aprendemos a ver algo aprendendo a descrevê-lo; este é o processo normal da percepção, que só pode ser visto como completo quando tivermos interpretado a informação sensorial recebida seja por uma configuração ou regra existente, seja por novas configurações que podemos tentar aprender como uma nova regra [...] Mas dizer que nós vemos aprendendo a descrever é, de fato, relacionar a visão à comunicação de uma forma fundamental. Temos várias maneiras de descrever...[50]

Já havíamos visto como, em *Cultura e Sociedade*, a articulação da experiência aparece sob formas de descrevê-la para comunicá-la. Mas essa capacidade, presente de forma acentuada nos escritores de que trata, é comum, uma qualidade que pertence ao humano, e não a um grupo seleto de artistas:

> Uma vida imaginativa vital, e o esforço profundo para descrever uma nova experiência, são encontrados em muitos outros além dos artistas, e a comunicação das novas descrições e dos novos significados é conduzida de várias maneiras - na arte, no pensamento, e no processo social comum [...] a experiência tem de ser descrita para ser realizada.[51]

[49] Ibidem, pp. 36.
[50] Ibidem, pp. 39.
[51] Ibidem, pp. 39.

Essa capacidade imaginativa, que cria formas particulares de comunicação ao se deparar e então organizar descrições da experiência, está no cerne da comunicação humana. De fato, a comunicação de uma experiência é aqui vista como uma necessidade do homem, um impulso que tem sua origem no próprio indivíduo biológico. O argumento é facilmente aceito se pensarmos que quando o impulso pela comunicação está ausente, como no caso do autismo, a doença é quem organiza o isolamento social. O específico do trabalho do artista não está, dessa forma, em uma qualidade peculiar que o coloca em posição de privilégio diante das faculdades humanas comuns, mas em uma *habilidade* adquirida, social, que lhe permite comunicar suas experiências dentro de uma forma particular. O artista, então, deve ter o que dizer e conhecer profundamente os mecanismos de organização interna de sua arte. A teoria estética, com todos os seus ganhos, manteve-se sempre distante da inclusão da arte em uma teoria mais ampla da comunicação:

> É característico da teoria estética que ela exclui tacitamente a comunicação como um fato social. Contudo, a comunicação é o ponto crucial da arte, pois qualquer descrição adequada da experiência deve ser mais do que simples transmissão; deve incluir também a recepção e a resposta.[52]

Muito da teoria estética estaria preso a uma noção de arte cuja valoração está no critério do novo. Nesse ponto, Williams é taxativo: se pensarmos dessa forma, deixaremos de lado uma gama imensa de obras importantes que têm seu fundamento na experiência do reconhecimento do que nós já sabemos. Deixando de lado a crença moderna de que o artista *tem de ser* o explorador solitário de novas formas, algo em sintonia com momentos de grande transformação social, esse também é, em muitos momentos, a voz da comunidade. Assim, seria melhor "falar de arte nos termos da organização da experiência, especialmente em seu efeito sobre o espectador ou uma audiência."[53] A importância real da obra de arte estaria então em seu poder de

[52] Ibidem, pp. 46.
[53] Ibidem, pp. 47.

comunicação, em sua capacidade de transmitir certos aspectos da experiência que não podem ser articulados sob outras formas:

> Nós devemos ver a arte como uma extensão de nossa capacidade de organização: uma faculdade vital que permite que áreas particulares da realidade sejam descritas e comunicadas.[54]

Chegamos aqui a um ponto fundamental. Se a arte é uma forma de comunicação, se é parte de um processo mais amplo de troca de experiências, então o problema da seleção da resposta tem papel determinante no resultado do trabalho artístico sobre a experiência e o material no qual essa nova organização se concretiza. Williams mostra estar menos interessado no desenvolvimento da "arte" ela mesma do que na extensão dos processos de comunicação, sua democratização, o que tornaria certas formas de arte hoje valorizadas sem valor, e produziria outras formas de comunicação mais afinadas com uma sociedade em processo de democratização com o objetivo socialista em pauta. A experiência comum não tem, no mundo dividido em que vivemos, poder para direcionar as forças sociais em um sentido também comum. Temos critérios de seleção de classe tão violentos quanto hegemônicos, que mascaram como "comuns" interesses de classe. Não podemos perder de foco que o interesse de Williams está no fortalecimento de um movimento genuinamente socialista, democrático em seus objetivos e em sua forma de ação. Desse modo, recusa a oposição entre arte e experiência comum, mas coloca a arte como uma especialização da experiência que, dada a realidade das relações sociais baseadas na exploração, não pode atingir o grau de universalidade que em muitos momentos acredita ter. A arte tem o seu interesse justamente porque é capaz de articular a experiência da *particularidade*, a contradição do anseio pela universalidade dentro de um mundo em que ela é inatingível. Por isso pode atualizar o conflito da experiência que faz parte da vida de todos nós. O interesse, então, não está na "arte", mas na sociedade, e nos seus elementos que são melhor comunicados, ou apenas comunicados, pelas formas específicas da literatura, da música, da dança, etc. Saber ver a sociedade na arte e a arte na sociedade nos ensina a

[54] Ibidem, pp. 51.

conhecer melhor as transformações às quais estamos sujeitos em determinado local e momento históricos, dada a consciência atingida por essas descrições poderosas da experiência:

> As relações entre o homem e seu ambiente mudam, mas a consciência dessas relações tem de ser alcançada por descrições capazes de serem comunicadas. A organização de significados recebidos tem de ser tornada compatível com significados novos possíveis que estão emergindo, um processo de grande complexidade. Não é apenas uma questão da sociedade mudando, mas de mudanças reais na organização pessoal de seus membros.[55]

Neste processo de produção de significados e valores, a comunicação depende tanto de convenções já existentes, quanto, a partir delas, da criação de novas convenções. Assim:

> ...a descrição criativa individual é parte de um processo geral que cria convenções e instituições, através do qual os significados que são valorizados pela comunidade são compartilhados e ativados...

Esta sendo:

> ...a verdadeira significação de nossa definição moderna de cultura, que insiste nesta comunidade de processo.[56]

Então, uma política de transformação social não pode deixar de insistir na importância da mudança das instituições através de formas de educação crítica para uma conscientização política do cidadão. Do contrário, como é tão comum em nossa sociedade, a experiência pode não ser propriamente ativada porque o artista recorre à imitação mecânica de formas desenvolvidas por outros artistas (ou por ele mesmo em outros momentos, lidando com experiências de outra qualidade). O fato de muitas das obras que caem nessa falha de comunicação serem bastante difundidas, ganhando status de *best sellers*, chama constantemente a nossa atenção. O reconhecimento mecânico de

[55] Ibidem, pp. 48.
[56] *The Long Revolution*, pp. 55.

certas estruturas de sentimento e de pensamento está ligado, certamente, a relações sociais mecanizadas. O "reconhecimento", no caso de arte desse tipo, seria uma atualização da alienação a que os membros da sociedade estão subordinados, amortecendo o senso crítico ao mesmo tempo em que trazem o prazer do reconhecimento ou da oferta das aspirações na forma irrealizável da sociedade. A comunicação, nesse caso, encontra-se a serviço das forças de reprodução do sistema, movendo-se na direção oposta à de uma política de conscientização popular.

Em suma, estamos diante de uma concepção da experiência que não admite a sua posição como meramente superestrutural. Nos casos como o descrito acima, quando a arte ou uma instituição funciona, sobretudo, como meio de reprodução das relações vigentes, sem apresentar uma crítica ao sistema, temos talvez um caso em que a noção de reflexo se adequaria sem grandes distorções. Contudo, quando a articulação da experiência vai além dos significados e valores da cultura hegemônica, atuando seja na sua expansão, seja como uma resposta crítica à organização das relações sociais presentes, então mesmo a noção de mediação pode não ser satisfatória. A idéia de "resposta" carrega consigo a idéia de "intervenção", seja ela consciente ou não, uma nova pressão exercida tanto no processo de produção de cultura quando no de sua ativação pelo receptor. Conhecer a força das instituições e convenções, "todo um modo de vida", e da atividade criativa das novas descrições, algo presente tanto na arte como na vida comum, implica em ir além das concepções de cultura que se fecham em uma ou outra das alternativas. Aqui, para Williams, não há duas posições, mas um todo em que cada enfoque descreve um lado da cultura. Ter consciência desse processo é ter consciência de nossa própria vida:

> Quando nós tivermos captado a relação fundamental entre significados atingidos por uma interpretação e descrição criativas, e significados encarnados por instituições e convenções, nós estaremos em uma posição para reconciliar os significados de cultura como uma "atividade criativa" e como "todo um modo de vida", e esta reconciliação será então

> a verdadeira extensão de nossas capacidades para entender a nós mesmos e à nossa sociedade.[57]

Se em *Cultura e Sociedade* a descrição do que seriam as forças determinantes da sociedade ainda é vaga, vemos que um passo além é dado em *The Long Revolution*: algumas esferas de determinação estão presentes no próprio movimento da consciência para comunicar as experiências que movem nossa vida. Embora não sejam as determinações fundamentais da sociedade, ainda assim não estamos mais falando de elementos gerados na superestrutura, mais imbuídos de impulsos da base econômica do que de impulsos próprios. Não basta, para Williams, dizer que a superestrutura também atua sobre a base, porque a questão não resolve o problema central: se a superestrutura cria, se é uma força ativa na sociedade, seu caráter superestrutural perde sua qualidade específica. A cultura, em determinados momentos e em determinadas esferas, produz. As conseqüências radicais dessa posição serão exaustivamente desenvolvidas com a elaboração posterior do materialismo cultural.

iv. A Formulação de uma nova Teoria da Cultura

Após *Cultura e Sociedade* e *The Long Revolution*, Williams percorre um longo processo de reaproximação ao marxismo, especialmente quando entra em contato com os avanços não ortodoxos da teoria marxista no continente. Não vou tratar do tema em detalhes aqui, pois é o assunto central do próximo capítulo. Lá, o foco estará no materialismo cultural enquanto formulação acabada de uma nova teoria da cultura, exposta em detalhes no livro *Marxismo e Literatura*, publicado em 1977. Pretendo apenas destacar, rapidamente, os caminhos a que, antes dessa data, levou esse distanciamento do modelo de base e superestrutura, concomitante com a afirmação do marxismo em uma

[57] *The Long Revolution*, pp. 56.

forma não ortodoxa. Vimos que em nenhum momento há uma recusa do pensamento mais elaborado de Marx, sempre atento às complexidades das forças históricas em ação em uma determinada sociedade. O materialismo histórico, aceito com restrições no momento inicial de sua elaboração teórica, ganha cada vez mais o status de uma teoria verdadeira, capaz de abarcar as relações sociais em sua totalidade. Em 1971, Williams escreve:

> A abordagem fundamental do materialismo histórico, como definida por Marx, parece-me profundamente verdadeira. Os homens fazem sua própria história dentro de certos limites que são definidos pelas condições de seu desenvolvimento social, condições que são, elas mesmas, profundamente afetadas pelo estado de suas relações econômicas, que são, por sua vez, relacionadas a um estágio particular do modo de produção. [...] se tomamos esta posição geral chegamos a uma importante visão geral da história, e especialmente do desenvolvimento da sociedade capitalista.[58]

Há um amadurecimento bastante significativo em seu trabalho, que lhe dá condições para recuperar o caráter fundamentalmente dinâmico do materialismo histórico, perdido com a cristalização do modelo de base e superestrutura. O que faz é insistir na proposição do ser social determinando a consciência, agora de forma mais elaborada. A ironia é que essa proposição encontra-se na mesma citação da qual foram tirados os elementos que possibilitaram a sedimentação do modelo de base e superestrutura:

> Toda a abordagem moderna para uma teoria marxista da cultura deve se iniciar considerando a proposição de uma base determinante e uma superestrutura determinada. De um ponto de vista estritamente teórico, contudo, não é este o ponto do qual deveríamos partir. Seria em muitos aspectos preferível se pudéssemos começar da proposição que originalmente era igualmente central, igualmente autêntica: a proposição que diz que o ser social determina a consciência. Não é que as duas proposições necessariamente se neguem ou estejam em contradição. Mas a proposição de base e superestrutura, com seu elemento figurativo e sua sugestão de uma relação espacial definida e fixa, constitui, pelo menos em certas mãos, uma versão muito especializada e por vezes inaceitável da outra versão. Contudo, na transição de Marx para o marxismo, e no desenvolvimento de suas correntes principais, a

[58] "You're a Marxist, aren't you?", in *Resources of Hope*, pp. 71.

> proposição da base determinante e da superestrutura determinada tem sido freqüentemente aceita como a chave da análise cultural marxista.[59]

As duas proposições expostas acima, de uma base determinante e uma superestrutura determinada, de um lado, e do ser social determinante da consciência, de outro, deveriam, se necessariamente não se negassem ou não se excluíssem, serem entendidas como ênfases diferentes de um mesmo processo. Mas, na teoria, a base alcançou um tal isolamento e objetividade, que acabou por subordinar, às vezes por completo, o ser social. Um dos pontos centrais da tese de Williams parece ser que a produção e reprodução de cultura por homens e mulheres imersos em relações sociais herdadas historicamente não só é material, mas também ultrapassa qualquer tentativa classificatória na qual cultura, sociedade, política e economia teriam um espaço claramente demarcado. A abstração teórica é tão essencial para o entendimento das relações sociais quanto redutiva, clarifica, mas não regula. Quando a teoria se transforma em lei sua dinâmica interna se mumifica. Quando falamos do materialismo histórico, seu fundamento dialético deixa de existir.

Alterar a ênfase da discussão, dando prioridade inicial ao ser social que determina a consciência ("seria em muitos aspectos preferível se pudéssemos começar da proposição que originalmente era igualmente central, igualmente autêntica: a proposição que diz que o ser social determina a consciência"), implica em buscar novas formas de conceber a "determinação". Williams opta, dentre as várias possibilidades semânticas do termo, pela sua definição como "pressões e limites exercidos sobre os homens". A base não aparece mais como esfera de onde se emana o centro de determinações que moldará toda a sociedade, mas como um conjunto de forças sociais que organizam o sistema como um todo, sua expansão e reprodução. Isso não significa que base e superestrutura guardem a mesma posição na organização das relações de determinação, mas que, dada a distância que nos separa da economia das necessidades básicas, seu poder como elemento direcionador das forças

[59] "Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory" [1973], in *Culture and Materialism*, pp. 31.

sociais só pode ser clarificado em relação a um momento histórico específico. As forças da economia permeiam tanto as relações sociais quanto a consciência, mas não como elemento exterior ou esfera à parte. No caso do capitalismo, sua marca, a necessidade constante de expansão, manifesta-se na totalidade da sociedade.

O que Williams defende em "*Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory*" e, de fato, em todo o seu trabalho e por toda a sua vida, é que a origem da determinação está *nas atividades próprias do homem*. Qualquer distância dessa afirmação leva a uma noção de prefiguração, predição e controle que exclui as pessoas da ação determinante.[60] Vê-se a dificuldade do argumento, pois em sociedades divididas em classes pode-se, sem muito esforço, mostrar que grandes parcelas da população têm sua consciência e sua vida determinadas de "fora", por valores, leis e obrigações que correspondem aos interesses dos grupos dominantes. Embora essa perspectiva tenha uma parcela de verdade, as divergências de Williams parecem ser que, para ser determinado, uma classe ou grupo social *tem de produzir cultura*, um feixe de significados e valores que vai necessariamente além das reduções então impostas pelas determinações (pressões e limites) encharcadas dos interesses de grupos reduzidos da população. É como se uma parte da cultura produzida reproduzisse o sistema, mas uma outra parte não. Essa, mais ampla do que a cultura hegemônica, guardaria elementos dos grupos sociais nos quais é produzida. Na capacidade da hegemonia para selecionar o que deve ser incorporado, o que deve ser excluído e o que pode ser abandonado, está o sucesso de sua sobrevivência.

Podemos então aproximar essas conclusões das da parte anterior, na qual discutimos o partido trabalhista. As aspirações da classe trabalhadora manifestam-se na medida em que essa produz cultura: sua arte, sua literatura, suas atividades do dia-a-dia, enfim, a manifestação de suas relações sociais. Mas essa cultura é, em parte, reprodução do sistema, na medida em que mantém, *culturalmente*, formas de dependência e de subordinação criadas, gerações atrás, de forma mais explicitamente violenta. Um exemplo singular

[60] Ibidem, pp. 32.

está no próprio trabalho assalariado, recusado, no período da revolução industrial, por grande parte dos artesãos, mas imposto ao preço de prisão e boicotes que infligiam fome e tortura aos que não aderissem ao novo sistema. Com o passar das gerações, o que era inadmissível tornou-se regra, reproduzindo relações de trabalho na classe operária que não correspondem aos seus interesses objetivos. Contudo, outros valores, de solidariedade, cooperação e coletividade, que Williams defende sem cessar, também são produzidos e, com uma velocidade surpreendente, cooptados. Se o partido trabalhista tinha elementos contraditórios desde sua formação, os elementos liberais ganharam força, continuamente distorcendo os socialistas, dando-lhes um corpo social-democrata e, com o neoliberalismo, conservador. Claro, há o conservadorismo intrínseco a uma classe que busca a sua preservação, mas é difícil ver esse processo como fundamentalmente operário - trata-se, quando muito, de uma tentativa de manter conquistas em perigo pela expansão das relações de mercado, mas uma tentativa cega diante das relações de classe que limitam sua produção a um nível subordinado na hierarquia de valores sociais, uma subordinação que termina por surgir na própria prática cultural. Assim, as variantes de linguagem das classes subordinadas, ou sua comunicação gestual, por exemplo, tendem a ser vistas como inferiores pelos próprios falantes, quando em contato com sotaques e gestos pedantes dos superiores; ou são freqüentemente exploradas pelo mercado, para transformar relações estritamente comerciais em falsas relações comunitárias.

Vemos que Williams é um teórico que busca formas novas de politizar, dando sentido e direção socialistas aos interesses da classe operária. Entender a cultura era uma forma de luta, engajamento e intervenção. A luta contra o capitalismo sempre foi, para ele, uma luta contra os significados e valores, a *cultura*, que o mantém. Mais do que mera superestrutura, uma parte cada vez maior dessa cultura, em especial com o surgimento dos meios de comunicação de massa, passou a ser decisiva para a manutenção do sistema, criando processos de absorção dos valores coletivos e populares de grande alcance. O fascismo foi um deles, com seu nacional-socialismo, o populismo paternalista outro, tão influente na socialdemocracia; outra forma tão conhecida de exploração desses valores é o populismo de mercado, que vê o "popular" como

o consumidor potencial. Recuperar ao povo e que lhe pertence, dando-lhe significação e direção políticas, foi seu projeto de vida. Mas essa “recuperação” se constrói através da historicização e atualização dos problemas específicos do tempo presente, processo crítico que depende de mecanismos teóricos de enfrentamento da hegemonia que cega; juntamente a isso, depende também de um diálogo constante com os grupos políticos que estão no, e que anseiam pelo poder.

V. A CRÍTICA À CRÍTICA LITERÁRIA DE F. R. LEAVIS

Como vimos, a distinção entre o Partido Comunista e o Partido Trabalhista, um revisionista e o outro revolucionário, não impeliram Williams à solução mais óbvia - afiliar-se a um dos lados. O que faz a partir de 45 é manter distância tanto de um quanto de outro, a fim de desenvolver um trabalho próprio que rompesse com os dogmatismos presentes em ambos os lados. Mas, para entender essa escolha (afinal, Williams não deixou de ser socialista ou comunista ao abandonar a política partidária), é preciso ainda trazer para a discussão, mesmo que brevemente, o seu encontro com o crítico literário F. R. Leavis. É nesse cruzamento que a sua abordagem peculiar da cultura começa a fazer sentido.

Leavis, ocupando uma posição oposta à dos marxistas ingleses, centrava a sua atenção na experiência particular da literatura, desvendando criticamente sua especificidade como espaço onde as qualidades humanas mais refinadas eram encontradas. Tratava-se, antes de tudo, de um trabalho de recuperação de valores cada vez mais ferozmente destruídos pelas novas formas de industrialização:

> Leavis nunca gostou dos marxistas, o que, de certa forma, é uma pena, pois eles conhecem melhor a sociedade inglesa moderna e sua história imediata. Leavis, de outro lado, conhece melhor do que qualquer marxista que eu tenha encontrado as relações reais entre arte e experiência. Nós todos aprendemos com ele neste tópico, e também aprendemos sua versão do que está errado com a cultura inglesa. O diagnóstico é radical, e está se tornando rapidamente ortodoxo. Havia uma Inglaterra antiga e predominantemente agricultural, com uma cultura tradicional de grande valor. Ela foi substituída por um estado

> industrial organizado e moderno, cujas instituições características deliberadamente baratearam nossas respostas humanas naturais, tornando a arte e a literatura testemunhas sobreviventes desesperadas, enquanto uma nova vulgaridade mecanizada tem se movido rapidamente aos centros de poder. A única defesa está na educação, que manterá, pelo menos, certas coisas vivas, e que também desenvolverá, pelo menos em uma minoria, formas de pensar e sentir competentes para a compreensão do que está acontecendo e para manter os valores individuais mais refinados.[61]

Discorrendo brevemente sobre seu trabalho, vemos que Leavis criticou contundentemente a modo como a literatura era compreendida na Inglaterra do início do século XX. Imperava a observação abstrata que, embora relacionasse com freqüência as obras literárias ao seu tempo histórico e às características da sociedade da qual emergiram, não era capaz de apreender a forma própria da literatura como expressão artística em profunda relação com a linguagem. O esforço de Leavis em trazer à tona o concreto de um texto, os signos, como ele diz, de algo capturado e presente na ordem das palavras, e não apenas no conteúdo explícito que estas transmitem, representa um salto qualitativo de enormes proporções no desenvolvimento histórico da crítica textual. O trabalho já havia sido iniciado por I. A. Richards, com seus estudos psicológicos sobre a questão da criação da obra de arte, vista como uma organização das experiências. Para Leavis, contudo, o trabalho crítico assume uma dimensão mais ampla. Diante do surgimento da cultura de massas sustentada pelas novas tecnologias de comunicação, que possibilitaram o barateamento do material impresso e o acesso praticamente irrestrito a jornais, revistas e edições de bolso em toda a Inglaterra, e dos mecanismos democráticos que ofereciam agora uma alfabetização generalizada, o crítico assume o papel de mantenedor de um padrão educacional em processo de rápido declínio. O problema central pode ser definido como uma necessidade de encontrar meios que permitiriam ao crítico agir no setor educacional de modo a oferecer resistência ao processo de nivelamento por baixo imposto pela civilização de massas, através da elaboração de uma nova forma humanista de educação capaz de lidar com as

[61] *Culture is Ordinary*, pp. 9.

novas condições de uma modernidade mecanizada. O que nos traria a consciência da dimensão do problema e a força para agir seria a tradição. Esta, para Leavis, nunca era algo morto. Tratava-se de uma força viva, à qual o crítico deveria alinhar-se irrestritamente, pois nela estariam presentes os verdadeiros valores humanos de comunidade e sensibilidade. A questão era complexa - como seria possível provocar a emergência dessa tradição e seu posterior deslocamento a uma posição central na sociedade moderna, essa mesma sociedade que tratava de descartar a tradição como empecilho aos seus objetivos? As novas forças da *civilização*, amparadas pela nova indústria de massas, opunham-se ferozmente às forças da tradição, ou da *cultura*, que precisariam, por sua vez, assumir também um caráter combativo para não desaparecerem. Estamos diante de novas formas de uma velha dicotomia da tradição literária inglesa, tão presente em Coleridge e Matthew Arnold: a oposição entre cultura e civilização.

A complexidade e especificidade de Leavis advêm de pelos menos dois fatores: de um lado, o momento histórico em que vive, que apresenta um inimigo completamente novo: a nova sociedade massificada; de outro, Leavis se deparou com a deficiência educacional no que concerne a uma visão abrangente das relações humanas e culturais. O novo profissional, cada vez mais especializado e preso às fronteiras de sua atividade limitada, tendia a perder uma visão ampla da sociedade humana. A solução seria a produção de um centro humanista não especializado, ao redor do qual girariam as diferentes especializações. O objetivo estaria na tentativa de recuperação de uma totalidade orgânica perdida, só visualizada através da continuidade de certos valores elevados em uma minoria esclarecida. A comunidade orgânica tal como por ele representada descreve o momento em um passado rural anterior à explosão do capitalismo industrial em que a vida cultural, ainda imbuída de um forte senso de comunidade, era mais saudável, robusta e viril. Para Leavis, a perda da comunidade orgânica, no movimento do rural para o urbano imposto pela industrialização, significou a perda de uma língua verdadeira, representada na qualidade concreta dos versos de Shakespeare, para uma abstrata, cada vez mais distante da atividade prática comunitária. Do mesmo modo, a vida perdeu seu frescor e sua virilidade espontâneas. Seu projeto

previa uma retomada do ideal orgânico de sociedade e concomitante intervenção na esfera pública tendo como meta a sua implantação real: na realidade dada é que deveria ocorrer uma intervenção concreta, missão destinada ao seu periódico *Scrutiny.*

Williams afirma com freqüência sua dívida para com Leavis, embora, quando nos deparamos com o trabalho de cada um dos críticos, a distância entre eles é imensa. Leavis é um defensor do passado, cuja nostalgia o faz idealizar as qualidades de um mundo pré-industrial como o objetivo futuro da humanidade. Antidemocrático por princípio, generaliza as novas formas de exploração produzidas pela cultura de massas como conseqüências de um processo democrático, quando foram, de fato, sua capitulação pelo que Theodor Adorno chamou de *Indústria Cultural*. Por fim, se seu trabalho apresenta qualidades, também apresenta muitas fraquezas, como a crença ingênua na força de uma ação cultural para frear os avanços de um capitalismo em plena expansão. Maria Elisa Cevasco, em seu livro *Para Ler Raymond Williams*, levanta questões pertinentes para se entender "por que alguém como Williams ressalta a figura de um pensador nostálgico, elitista e idealista" como Leavis. Em "*Culture is Ordinary*", como vimos na citação acima, Leavis "é nomeado ao lado do marxismo como ponto de referência"[62]. Segundo argumentos da autora, o projeto de Leavis, no momento em que Williams estudou em Cambridge, ocupava uma posição central no ensino de literatura dessa universidade. Mas havia um ponto de contato mais profícuo entre eles:

> Leavis, Richards e Williams estavam todos interessados em resgatar o conceito de cultura de sua especialização "estetizante", e expandi-lo para se constituir em um modo de compreensão do funcionamento de uma sociedade e, a partir dessa compreensão, intervir para modificá-la.[63]

Cevasco aponta três elementos centrais no projeto teórico de Leavis:

> ...a institucionalização de uma disciplina com função oposicionista já definida em sua origem, o estabelecimento de um método que

[62] *Para Ler Raymond Williams*, pp. 77.
[63] Ibidem, pp. 79.

> assegurava a validade acadêmica da nova disciplina - o *close reading* - e o profundo sentimento de missão social da crítica.[64]

Não há dúvidas de que Williams tinha compatibilidade com muitos aspectos deste projeto. Afinal, como diz, Leavis abordava o texto literário de uma perspectiva que ia muito além da abstração totalizante do marxismo inglês dos anos trinta. O *close reading*, por sua vez, mostrou-se um método de análise bastante fecundo, no qual a procura por um significado mais geral a partir de uma construção individual de sentido surge como elemento prioritário. A qualidade da "leitura próxima e atenta" é evidente no resultado das análises que dela fazem uso, mas a transição de um instrumento desenvolvido dentro de uma teoria idealista para um instrumento emprestado/formador de uma teoria da cultura materialista não pode ser algo fácil de ser efetuado. É importante termos em mente que Raymond Williams não estava procurando uma "teoria mais moderna", nem um uso inovador de métodos para desmoralizar teorias concorrentes. O *close reading* de Leavis permitiu uma crítica feroz ao modo como a literatura inglesa era estudada, levando a uma reavaliação de toda a tradição. O recurso à leitura atenta permitia desvendar sutilezas formais (originadas não apenas no valor semântico das palavras, mas na forma como são organizadas em um texto) que, como afirmava Leavis, nos davam ferramentas para acessarmos um mundo moralmente mais elevado e refinado, a esfera dos valores verdadeiramente humanos. Contudo, o preço a ser pago era a construção do texto como objeto, desconectado das relações sociais que o produziram. Um método de análise desta ordem impede, nas palavras de Cevasco,

> ... a formulação de uma série de perguntas que uma abordagem do texto como prática social evidenciaria: as questões de valores e significados de um tempo sócio-histórico, as condições em que a obra é composta e lida, como se constrói a relação desta obra com seu tempo e com o da leitura.[65]

É esta transição da obra como objeto alçado à esfera ideal para a obra como prática social mergulhada em seu tempo que Williams efetua. Nesse processo,

[64] Ibidem, pp. 80.
[65] Ibidem, pp. 100.

todo o avanço de Leavis na produção de técnicas de leitura capazes de desvendar as sutilizas de um texto, relacionando-as a uma experiência específica idealizada, é mantido, mas inserindo-se agora em uma teoria materialista. A preocupação contínua com a experiência, parte essencial do trabalho de Williams, deve então muito de suas conquistas a este grande crítico idealista e conservador. Pois, uma vez aprendido a localizar o momento da experiência na *forma* de uma produção cultural, artística ou não, um novo direcionamento teórico a essas técnicas pôde ser efetuado. Dos valores humanos universais movemo-nos às especificações de tempo e lugar na história, investigando as articulações tão complexas entre o que é produzido em um local específico e as determinações do que já existe na história, como o acúmulo material de cultura, os processos seletivos de tradição, as imposições de formas de comunicação, etc. Neste processo, uma nova teoria ganha forma - o materialismo cultural, que veremos adiante.

VI. CONCLUSÃO

Gostaria de fechar esta primeira parte retomando algumas questões colocadas em seu início, agora à luz dos temas discutidos. A experiência de Williams, ao dar impulso à sua teoria da cultura, induziu a uma reorganização de grandes sistemas de pensamento que lhe foram bastante importantes. Dentre estes, os de maior projeção foram a teoria marxista tal como desenvolvida na Inglaterra nos anos 30 e a teoria literária de F. R. Leavis. Um trabalho sempre preocupado com o futuro dos movimentos socialistas, Williams manteve um interesse contínuo no diálogo com o Partido Trabalhista, instituição política fundamental como centro de direcionamento e redirecionamento das forças políticas progressistas. Como partimos agora para um estudo do materialismo cultural propriamente dito, gostaria de frisar que seu desenvolvimento teve como eixos justamente a retomada do materialismo histórico de forma crítica e não ortodoxa, a crítica aguda à concepção da obra literária como objeto, especialmente nas teorias estruturalistas, uma reavaliação de toda a teoria estética e uma contínua insistência no caráter *político* de sua obra. A elaboração de uma teoria que superasse tanto a abrangência abstrata das teorias marxistas de então na leitura da sociedade, quanto a especificidade irredutível e *frouxa* da literatura em suas amarras à sociedade, gerou um pensamento tão complexo que deu margem a leituras bastante equivocadas. Nos seus estudos literários Williams se concentra com tal vigor na análise sincrônica da sociedade, que por vezes fechamos os olhos para a posição central da história na formulação de conceitos importantes como "estrutura de sentimento". De outro lado, suas análises históricas são tão cuidadosas que se pode cair no erro de dar mais ênfase do que se deveria às forças de continuidade, explicando o contemporâneo apenas pelo passado e deixando de

perceber as profundas sutilezas da cultura no presente. Entender o materialismo cultural é entender essa configuração teórica tão difícil, que abrange as forças históricas determinantes sem deixar de se preocupar com a singularidade do equilíbrio (ou desequilíbrio) das forças sociais em determinado tempo e local.

Se a cultura se tornou uma esfera tão importante a ponto de determinar seu estudo nas grandes correntes do chamado marxismo ocidental, a contribuição de Williams, embora menos conhecida do que outras contribuições vindas do continente, é de grande importância. Seu conhecimento ajuda em muito, como veremos, a compreendermos nosso mundo, renovando nosso interesse por formas de pensar que se opõem ao sistema vigente e que, mesmo diante dos contínuos fracassos, ainda vêem num mundo verdadeiramente democrático a possibilidade de uma ordem social mais justa.

I. O MARXISMO NOS ANOS 70

> Este livro foi escrito em um período de mudança radical. Seu assunto, marxismo e literatura, é parte dessa mudança. Há apenas 20 anos, e especialmente nos países de língua inglesa, teria sido possível assumir, de um lado, que o marxismo é um corpo estabelecido de teoria ou doutrina, e que, de outro lado, a literatura é um corpo de obras, ou tipos de obras, com qualidades e propriedades gerais conhecidas. Um livro deste tipo poderia então ter explorado, de forma razoável, problemas das relações entre eles ou, assumindo uma certa relação, passar rapidamente para aplicações específicas. A situação agora é bem diferente. O marxismo, em muitos campos, e talvez em especial na teoria da cultura, tem experimentado, ao mesmo tempo, uma renovação significativa e, relacionado a isso, uma abertura e flexibilidade do desenvolvimento teórico. A literatura, nesse meio tempo, por razões relacionadas, se tornou problemática de formas bastante novas.[66]

Com este parágrafo se inicia *Marxismo e Literatura*. O livro, de 1977, aparece em um momento bastante importante no que concerne aos desdobramentos do materialismo histórico. Isso porque, com o florescimento do estruturalismo no final dos anos 60 e nos anos 70, uma forte vertente científica do marxismo ganha força, tomando o lugar das conquistas teóricas do chamado marxismo ocidental. O que nos parece relevante é que esse distanciamento da ação humana como fundamento da transformação social da teoria da consciência de classe propriamente dita, surge em um momento de grande interesse acadêmico pelo marxismo. Muito mais difundido, torna-se uma disciplina respeitada para a análise da sociedade e da ideologia, gerando uma nova hegemonia no pensamento de esquerda. Vimos que Williams foi um defensor incondicional da atividade humana como criadora de condições para um

[66] *Marxism and Literature*, pp. 1.

socialismo possível, o que o coloca em uma posição diametralmente oposta a essa nova tendência, tão forte que carregou consigo mentes brilhantes. Um caso típico é de o de Terry Eagleton que, em seu momento estruturalista, criticou duramente Williams por seu humanismo.[67]

O interesse pelas relações entre marxismo e literatura, presente na citação acima, não só é importante, como também decisivo. Afinal, a literatura, por maior que seja seu papel na construção de novas idéias, foi sempre, dentro do marxismo, vista como parte da superestrutura. Este posicionamento inicial exerce pressões significativas nas concepções estéticas, como veremos adiante. Fora do marxismo, a teoria da literatura esteve vinculada predominantemente a um idealismo que lhe impunha qualidades universais, tendo em Leavis, na Inglaterra, um exemplo típico. Por outro lado, estudos sociológicos tendiam a concentrar sua atenção nas questões do público e da posição social dos escritores, deixando de lado a especificidade da literatura. Houve, sem dúvida, grandes trabalhos de intersecção entre literatura e sociedade em um plano mais complexo, como os trabalhos de Eric Auerbach e de Leo Spitzer, que possibilitaram um avanço significativo para uma estética não idealista, dando novo impulso aos estudos literários. Mas Raymond Williams esteve entre os primeiros no movimento de incorporação radical da literatura à sociedade, mantendo tanto a especificidade da literatura quanto a sua característica "não-extraordinária" em uma formulação teórica de altíssimo nível. Nessa breve seção, veremos as dificuldades em que o materialismo histórico se encontrava no momento em que *Marxismo e Literatura* foi publicado, e a posição de Williams na formulação de uma teoria que fosse além dos descaminhos do marxismo de então. Paralelo a isso, veremos também o conflito ideológico dentro do próprio *New Left*, quando a nova geração, mais próxima a Trotski e aos eventos de 68, se distancia de algumas posições que Raymond Williams e E. P. Thompson vinham desenvolvendo desde os anos 50. Para isso, farei uso do livro de Perry Anderson, *Nas Trilhas do Materialismo Histórico*, que nos oferece tanto um mapeamento do materialismo histórico na década de 70 quando as tensões dentro do *New Left*, sendo Anderson, sem

[67] Uma amostra da crítica aguda à teoria de Williams pode ser vista no famoso ensaio de Terry Eagleton "Base and Superstructure in Raymond Williams", in *Raymond Williams: Critical Perspectives.*

dúvida, o principal expoente da segunda geração. Discutirei apenas as idéias no livro relevantes para uma melhor compreensão dos avanços de Raymond Williams a serem discutidos no capítulo seguinte.

i. Nas Trilhas do Materialismo Histórico: Rumos e Descaminhos de um Projeto Revolucionário

É bastante pertinente para nós o fato de Anderson iniciar seu livro tratando do mesmo tema apresentado no primeiro parágrafo de *Marxismo e Literatura*, as relações entre literatura e sociedade. Originariamente concebido como três conferências para o *Programa de Teoria Crítica da Universidade da Califórnia*, o livro começa discutindo a noção de "teoria crítica" e suas ambigüidades. Tendo como dois pólos a literatura e a sociedade, esta abrangeria desde tendências mais literárias até tendências mais sociológicas, cada uma com suas especificidades, tensões e dificuldades. Perry Anderson nos diz que a crítica literária havia sempre procurado entrelaçar o literário com o social, muitas vezes oferecendo uma crítica aguda do segundo. Entretanto, a este movimento do literário ao social, valorativo por excelência, não se contraporia, com freqüência, um movimento do social para o literário, presente em poucas teorias sociais: "É difícil imaginar uma poética parsoniana; mas é bem fácil distinguir uma sociologia ou uma história dentro do *New Criticism.*"[68] A teoria crítica marxista surge como exceção. Preocupada com a natureza e direção da sociedade como um todo, não deixa de desenvolver, levada por seu próprio ímpeto, um extenso discurso sobre a literatura. Diante disso, o problema que enfrentamos é como Williams dialoga com *essas* teorias críticas, tanto marxistas quanto não marxistas.

Dentre as teorias marxistas, as que mais refinaram os cruzamentos entre literatura e sociedade são as que fazem parte de um movimento do marxismo europeu que Anderson mapeou e nomeou "marxismo ocidental" em seu ensaio

[68] Perry Anderson. *Nas Trilhas do Materialismo Histórico*, pp. 146.

Considerações sobre o Marxismo Ocidental. Produto das derrotas do movimento operário nos países do capitalismo avançado da Europa continental, o marxismo ocidental produziu uma nova teoria marxista justamente onde este movimento derrotado havia sido forte o bastante para apresentar uma ameaça revolucionária real ao capital, a saber, na Alemanha, na Itália e na França. Distanciando-se, após Lukács, Korsch e Gramsci, do movimento popular socialista revolucionário, tornou-se um discurso prioritariamente universitário. Dentre suas características está, contrário ao marxismo clássico, o predomínio da filosofia, gerando uma linguagem de difícil acesso e uma simbiose com sistemas intelectuais não marxistas, aproximando-se de parâmetros da cultura burguesa. Todavia, apesar e *dentro* dessas limitações, seu brilho e fecundidade foram notáveis, especialmente no que tange ao pioneirismo no enfoque dos planos mais elevados das superestruturas, sobretudo nas análises sobre arte e ideologia.

Segundo Anderson, o marxismo ocidental resistiu heroicamente ao comprometimento com a ordem estabelecida e com pactos reformistas socialdemocratas, mas esgotou-se por volta de 1970. Dentre as razões principais, está o redespertar das revoltas de massa na Europa ocidental em 1968, com a entrada maciça da classe trabalhadora em uma nova insurgência política agora distante dos partidos de esquerda estabelecidos. O marxismo ocidental teria cedido lugar a uma cultura marxista voltada a questões de ordem econômica, política ou social ausentes no predecessor. Os centros predominantes de produção intelectual marxista moveram-se para países de língua inglesa, graças à condução da historiografia marxista para um posto relevante no panorama do pensamento socialista. Assim, os trabalhos de Christopher Hill, Eric Hobsbawm, Edward Thompson, Victor Kiernan, Geoffrey de Ste-Croix, etc., foram decisivos na inversão da relação tradicional entre Inglaterra e Europa continental. Embora Raymond Williams não apareça aqui, por estar mais envolvido com a literatura e crítica social do que com a historiografia, sua figura é parte do mesmo processo. A peculiaridade dessa nova geração inglesa tanto a aproxima como a afasta do marxismo ocidental. Entre este e a onda estruturalista, que se inicia na França e tem forte peso com a obra de Althusser, sua identidade tem como característica essencial a

reorganização tanto do pensamento socialista como do marxista propriamente dito através de um estudo profundo da história inglesa. É uma geração de forte tendência para a defesa da ação humana como agente da história, e manifestadamente política em seus interesses e atitudes. Seu valor está em um brilhantismo pouco comum, gerando trabalhos do mais alto nível e originalidade, como o famoso *A Formação da Classe Operária Inglesa*, de Thompson, contando a história do ponto de vista dos perdedores, e os trabalhos sobre cultura de Williams, que culminariam na formulação do materialismo cultural. Mas retomemos ainda o livro de Anderson, tentando localizar a tensão entre a antiga e a nova geração do *New Left.*

Grosso modo, *Nas Trilhas do Materialismo Histórico* pode ser situado, na obra de Perry Anderson, em um contexto mais específico e em um mais geral. No plano específico, é a continuação de *Considerações sobre o marxismo ocidental*, mantendo, ressalvas dadas às diferenças de escopo entre os dois livros - o primeiro abrange um período de 50 anos na história do marxismo, o segundo de apenas 10 anos - a mesma tendência a mapear os avanços do materialismo histórico na Europa. Mas uma diferença estridente distancia os dois livros no seu conteúdo - o primeiro, como dito pelo próprio autor, termina com uma nota otimista. O declínio do marxismo ocidental, apesar de toda a sua riqueza, daria lugar a um marxismo mais político, mais internacionalista, mais revolucionário. O segundo livro, diante do fracasso daquele impulso que aspirava a uma nova aproximação entre teoria e práxis mais aos moldes do marxismo clássico, procura entender as causas da derrota do projeto. Ao lermos o livro, vemo-nos diante não das trilhas, mas dos desvios ou becos sem saída em que o materialismo histórico se encontrou em muitos dos caminhos teóricos que percorreu, por vezes engendrando seu oposto.

Em um plano mais geral, esse trabalho de mapeamento do marxismo na Europa continental fazia parte de um projeto mais amplo, cujas linhas teóricas foram desenvolvidas por ele e Tom Nairn nos anos 60 e conhecidas como as *Nairn-Anderson theses*. A inovação estava em se afastar da tradição de esquerda inglesa e aproximar-se de uma análise mais conjuntural das forças sociais na ilha e no continente, análise embasada principalmente na prática

teórica trotskista e nos trabalhos de Gramsci. A primeira geração do *New Left*, cujo trabalho se inicia na década de cinqüenta, defrontou-se, como vimos, com uma tarefa colossal na reformulação crítica do marxismo ortodoxo dos anos trinta, preso aos ditames stalinistas, e na necessidade de voltar-se para a própria história inglesa, moldada até então por um projeto reacionário. O momento Nairn-Anderson já encontra estudos sérios no campo dos estudos ingleses e, juntamente com a difusão do marxismo ocidental na Inglaterra pela revista *New Left Review*, da qual Anderson foi editor por um longo período, pôde voltar-se para um diálogo e uma abordagem histórico-sociais mais internacionalistas. Este novo impulso inspirou ensaios famosos sobre o marxismo na Inglaterra, publicados, em grande parte, nessa mesma revista[69]. Pertencente à segunda geração da nova esquerda britânica, o trabalho inicial de Anderson é marcado por uma recusa do socialismo menos ortodoxo de seus predecessores, em especial o de Raymond Williams e o de E. P. Thompson. A crítica ao "humanismo" dessa geração nos chama a atenção para uma atração de sua teoria não apenas ao apelo trotskista, mas ao forte movimento francês em favor de um cientificismo marxista. De fato, poucos da nova geração inglesa escaparam a esta influência. Pode-se mesmo dizer que um pouco do ataque a Williams ou Thompson foi engendrado pela recusa veemente de ambos a qualquer forma de estruturalismo ou cientificismo. *Nas Trilhas do Materialismo Histórico* também é, nessa linha de raciocínio, um acerto de contas não explicitado de Anderson com seu trabalho anterior, criticando o estruturalismo com o brilhantismo e erudição de quem, ciente de seus avanços, inovações e limites, foi seduzido no passado pelo movimento.

O estruturalismo e seu sucessor, o pós-estruturalismo, debilitaram de tal forma o materialismo histórico que trouxeram à tona uma série de questões fundamentais para o seu fortalecimento. Se no marxismo ocidental a sociologia, a psicanálise ou a filosofia foram incorporadas à lógica revolucionária (mesmo a revolução estando fora da perspectiva histórica do momento), um movimento inverso ocorre no estruturalismo, no qual elementos metafísicos emprestados dessas mesmas disciplinas, ou deformações de

[69] Os ensaios mais significativos de Perry Anderson foram reunidos no livro *English Questions.* London: Verso, 1990.

sistemas teóricos como a lingüística saussureana, reformulam o materialismo histórico, tornando-o inócuo enquanto teoria revolucionária. No momento em que Perry Anderson escreve, muito da força libertária está nas mãos do feminismo, do movimento ecológico e do pacifismo. Mas nem um deles *por si só* seria capaz de gerar uma teoria que fosse além das relações sociais presentes no capitalismo. O desafio do materialismo histórico estaria aqui - ser criativo e anti-dogmático o suficiente para abarcar essas teorias em seu bojo teórico sem afrouxar seu ímpeto revolucionário.

Nas Trilhas do Materialismo Histórico tem como objeto as teorias nos anos setenta que sucederam ao marxismo ocidental, sejam elas marxistas ou teorias que subordinaram o materialismo histórico à sua lógica. O capítulo inicial, "Predição e desempenho", narra como era o marxismo; depois, "Estrutura e sujeito" e "Natureza e História" nos contam em que ele se tornou. O objeto é avaliado a partir de uma perspectiva marxista, vinculada a Trotski e defensora de uma ação política presente no marxismo clássico, mas ausente do marxismo ocidental. Não se trata de uma escolha valorativa, mas da aposta de que um movimento popular de largo alcance ainda seria possível. Trata-se de um livro de balanço, mas também, e sobretudo, de um livro teórico-prático, que procura ir além da história descritiva para atuar como força política através da atualização das contradições que movem o materialismo histórico. Tornar as estruturas soberanas seria o mesmo que desprezar o evento, fazendo da cultura e da sociedade uma mera reprodução de uma matriz que lhe é alheia; apostar no sujeito, de outro lado, seria perder a dimensão do sistema, desconectando o local das *pressões e limites* que são impostas ao evento antes, durante e após a sua manifestação. O difícil caminho rumo a um entendimento dialético dessa contradição viva da teoria marxista é construído em um diálogo intenso com escritores e pensadores não ingleses.

A aproximação da nova geração a um movimento mais internacionalizado não pode ser entendida como um ganho diante dos esforços mais "ilhados" dos seus antecessores. O processo de comunicação e diálogo com as teorias mais relevantes do continente ocorreu quando as condições para tal o permitiram, ou seja, quando o *New Left*, como movimento intelectual, venceu sua primeira

batalha diante da força da tradição conservadora nos estudos literários e da ortodoxia marxista dos anos 30. Era uma barreira de difícil transposição, encapsulada em uma forte tendência inglesa a fechar-se em si mesma, característica presente tanto na aristocracia quanto na classe operária. O ir além dependia de uma reapropriação da história, lendo-a a partir de outras perspectivas, criando novas linhas teóricas de pensamento, estabelecendo novas conexões entre os fatos históricos, suas causas e conseqüências. Era um trabalho de desmonte da hegemonia e da ortodoxia, para que uma teoria de esquerda mais criativa pudesse dar conta de uma leitura atualizada da sociedade inglesa. E, de fato, logo que este primeiro momento ganhou maturidade, esses escritores desenvolveram um diálogo intenso com outras teorias, buscando pontos de contato em formas de pensar aparentemente distintas. É Williams quem nos diz, em seu ensaio sobre Lucien Goldmann, que seria preciso unir e discutir "obras e idéias ocorrendo em tradições bastante diferentes mas, apesar disso, partilhando muitas posições e preocupações comuns."[70]

Marxismo e Literatura é parte deste processo de internacionalização, fruto de discussões com intelectuais das mais diversas partes do mundo. O projeto visava a compreensão das mudanças significativas no estudo das relações entre marxismo e literatura na Inglaterra, país que se encontrava, aparentemente, mais atrasado do que o continente em seus desenvolvimentos teóricos. Em suma, tratava-se de colocar a discussão sobre marxismo, literatura e cultura na Inglaterra no mesmo pé da discussão no continente.[71] Para Williams, o problema na Inglaterra foi enfrentado especialmente com a emergência do *New Left*. O movimento possibilitou o contato com trabalhos anteriores não ingleses, como os de Lukács e Brecht, bem como com os trabalhos contemporâneos dentro e fora da Inglaterra. Muitos desses trabalhos "estavam vendo o marxismo como um desenvolvimento histórico, com posições bastante variadas e mesmo alternativas."[72] Pode-se falar, dessa

[70] "Literature and Sociology: In Memory of Lucien Goldmann" [1971], in *Culture and Materialism*, pp. 11.
[71] *Marxism and Literature*, pp. 4.
[72] Ibidem, pp. 3.

forma, de um período em que a primeira geração precisou voltar-se às próprias raízes, para poder então atingir um desenvolvimento teórico que colocasse a Inglaterra no mesmo nível dos estudos europeus, objetivo que foi, em menos de duas décadas, alcançado.

Por outro lado, a aposta da segunda geração nos movimentos populares para um renascimento de algo mais próximo ao marxismo clássico, no qual o movimento popular estaria presente e moveria a teoria por caminhos mais práticos rumo a uma revolução possível, não se concretizou. O livro de Anderson acima citado carrega o peso da tentativa de compreensão dos motivos deste insucesso. Fica então difícil criticar a primeira geração por suas concepções político-democráticas "ingênuas", uma vez que, diante dos desenvolvimentos dos anos 60 e 70, se mostraram bastante maduras na identificação das dificuldades que as novas políticas de esquerda enfrentavam. Williams sempre foi um defensor dos movimentos democráticos externos ao socialismo, como também o foi Anderson, com vias a um fortalecimento do impulso democrático. Mas posições mais "clássicas" eram criticadas por ele em seus pressupostos, sendo o caso mais obvio a sua recusa a formas de pensar que opusessem os intelectuais às massas. Vemos um desdobramento desta crítica em *Politics and Letters*, quando Williams é criticado, pelos entrevistadores (todos da nova geração), pela sua distância de Trotsky. Williams teria sido insensível ao poder real da crítica que Trotsky havia feito ao estado soviético já consolidado dos anos 30. Trotsky havia fornecido uma analise competente dos processos sociais pelos quais uma nova organização política havia se construído na União Soviética, com novas formas de privilégio que tornavam inviável o projeto de uma sociedade igualitária. A crítica moral de Williams não daria conta dessa experiência social no país da revolução socialista.[73] Anderson defende a existência de um bloqueio, na geração de Williams, no interesse de se aprofundar no legado de Trotsky como uma tradição viva, enquanto que "para a geração mais nova de hoje [...] o que Trotsky representa, em um nível fundamental, é um não arquivamento da revolução russa."[74] A intenção seria manter a questão da revolução russa

[73] *Politics and Letters*, pp. 398.
[74] Ibidem, pp. 401.

aberta, não a separando dos problemas da revolução no ocidente. Contudo, a posição de Williams é bastante contundente. O que o incomoda em Trotsky não é Trotsky ou seu programa político, mas sua inserção em um processo de subestimação dos produtores rurais pelos intelectuais urbanos, o que justifica a presença de sua crítica em *O Campo e a Cidade*. Acredito que se pode mesmo falar aqui de uma estrutura de sentimento da intelectualidade revolucionária que, ao se defrontar com a necessidade de industrialização e de urbanização para o sucesso de uma transição eficaz a uma sociedade igualitária, fundiu essa necessidade com uma idéia de progresso que opunha, de forma abstrata, o campo à cidade, caricaturando o campesinato e obscurecendo sua realidade complexa de classes. É evidente que Williams defende um estudo profundo de Trotsky, algo que admitiu faltar na sua geração, mas alerta para a importância de se manter clara a especificidade do presente, e não cair na armadilha fácil do anacronismo:

> Os valores cruciais da experiência histórica são uma teoria operativa e uma prática concretamente especificada que vem disso; o que não é relevante são as identificações de lealdade de um lado ou de outro, que na própria forma como são produzidas obscurecem a herança realmente significativa.[75]

Vemos a ligação aqui com a discussão, em *Cultura e Sociedade*, dos pensadores conservadores. Não basta recuperar um pensador - é preciso conhecer a tradição de onde vem e a tradição que organiza esse novo reconhecimento no presente. Só assim poderemos separar o joio do trigo, as sementes da vida das sementes da morte, como diz em *Cultura e Sociedade*, e faremos um uso realmente progressista da herança que nos legaram gerações de pensamento socialista.

Em um determinado momento de seu livro, Anderson, ao discutir as posições de Thompson e Williams, diz que:

> ...de um lado, Edward Thompson exaltou as faculdades da imaginação utópica nas representações do desejo moral liberadas de qualquer

[75] Ibidem, pp. 403.

> cálculo cognitivo convencional muito mundano, enquanto de outro lado, Raymond Williams reprovou o impulso utópico clássico por se inclinar para uma simplificação escapista do mundo existente e insistiu na necessidade mais premente de especificações institucionais exeqüíveis de qualquer futuro socialista que o ultrapassasse, o qual sempre envolverá complexidade *maior* - não menor - que os ordenamentos do presente capitalista. *Se se confrontassem mutuamente, o anarquismo e o fabianismo seriam a conclusão lógica da ênfase de cada um. Um marxismo aberto e inventivo poderia encontrar seu lugar num equilíbrio flexível entre ambos*. [Itálico meu]

Aqui, o argumento parece ter um peso muito mais pessoal do que crítico. Dizer que o anarquismo e o fabianismo são conseqüências *lógicas* das ênfases de Thompson e Williams é inaceitável, e parece-me um recurso retórico para valorizar a sua proposta, o *marxismo aberto e inventivo*, que propõe como meta do materialismo histórico. Deslizes como esse nos trazem a dimensão das dificuldades de entendimento mesmo dentro de uma mesma tradição.

. . .

Podemos dizer, de forma geral, que o conflito entre a antiga e a nova geração do *New Left* e os avanços da teoria estruturalista obrigaram Williams a dar uma consistência mais teórico-abstrata ao seu trabalho, uma síntese dos grandes livros de análise que havia publicado até meados dos anos setenta. Foi uma forma de inserir-se na discussão, mantendo uma preocupação contínua com a perspectiva política do seu trabalho. *Marxismo e Literatura* persegue esse estilo, e insere-se de forma aguda no debate contra a hegemonia teórica estruturalista, interna ao marxismo, e contra a hegemonia da crítica estética e literária, externa a ele. Veremos como isto é feito a seguir.

II. MARXISMO E LITERATURA: CONCEITOS BÁSICOS

A primeira parte de *Marxismo e Literatura* consiste em quatro capítulos: cultura, linguagem, literatura e ideologia. O que integra esses conceitos dentro do critério de seleção de Raymond Williams? Na introdução lemos que, embora não pertençam exclusivamente ao pensamento marxista, contribuíram bastante para o seu desenvolvimento. Ao estudá-los na história, seria possível traçarmos a forma como teorias não-marxistas se inter-relacionam com o marxismo, viabilizando uma abordagem mais ampla do último, ao invés de concebê-lo como "uma história separada, sagrada ou alheia".[76] Vimos como Williams, quando publica seus trabalhos inicias mais importantes, mantém uma postura de distanciamento do marxismo. O longo percurso de reaproximação implicou em uma reorganização crítica do materialismo histórico, movimento que englobava também a produção de uma nova teoria da cultura. *Marxismo e Literatura* nos oferece uma exposição teórica dessa teoria "acabada", o materialismo cultural. Logo, a questão da forma como conceitos vindos de tradições idealistas foram assimilados, passando a funcionar dentro de sistemas teóricos marxistas, assume uma importância imensa: indicam tanto a necessidade do marxismo em incorporar uma parte importante dos avanços teóricos burgueses, com os riscos de não se desvincular adequadamente de sua substância idealista, quanto, em certas áreas essenciais, uma ausência por vezes perturbadora de conceitos essencialmente marxistas, o que evitaria uma série de abstrações e idealizações que não condizem com os fundamentos de uma teoria prático-revolucionária.

[76] *Marxism and Literature*, pp. 5.

A escolha dos quatro conceitos aponta ainda para uma outra face do trabalho – dentre as inúmeras esferas englobas pela cultura, Williams tratará da literatura. De cultura, passamos para a linguagem, área que, de uma forma ou de outra, está vinculada a todas as atividades da consciência; em seguida, encontramo-nos imersos no mundo da literatura. A escolha não é aleatória, nem reflete apenas o interesse profissional do autor pela área. A literatura, na Inglaterra, teve um papel enorme na consolidação de um ideal de sociedade coesa e uniforme. Não deixa de ser indicativo o fato do conceito de sociedade não ter sido incluído como um capítulo no livro. Perry Anderson mostrou com detalhes a peculiaridade da crítica literária inglesa como instrumento de análise da sociedade como um todo: não teria havido, na Inglaterra, uma sociologia capaz de desenvolver uma teoria da totalidade social, campo que, no continente, foi preenchido ou por uma teoria materialista histórica ou por uma sociologia clássica.[77] A crítica literária foi gradativamente abarcando esse espaço vazio. Se tomarmos como referência Coleridge, Arnold e Leavis, fica claro como foi nessa esfera crítica que uma concepção totalizadora da sociedade inglesa foi construída, fornecendo os instrumentos para uma leitura do social. Mas essa posição de destaque da crítica literária teve uma base sólida – no país da Revolução Industrial, a literatura foi a esfera artística que melhor articulou uma resposta crítico-formal para as enormes transformações do final do século XVIII e da primeira metade do século XIX. A literatura nos dá acesso, de modo amplo, ao registro dessas transformações e à forma como foram recebidas e vivenciadas pelos grupos sociais os mais diversos. Dada a dimensão das mudanças, a resposta teve de ser nova, com a produção, por exemplo, do peculiar romance realista inglês. Ao escolher como campos centrais do livro o marxismo e a literatura, Raymond Williams nos apresenta duas grandes tradições a partir das quais desenvolve sua teoria da cultura, opondo-se, na primeira, à rigidez de certos modelos que não davam conta das complexidades da sociedade e, na segunda, ao seu idealismo exacerbado. A partir de uma nova formulação da experiência como antídoto ao marxismo ortodoxo, e do materialismo como antídoto à potente crítica literária inglesa, Williams é capaz de construir uma teoria audaciosa da cultura e da sociedade.

[77] "Components of the National Culture", *English Questions*, pp. 56.

Marxismo e Literatura é um livro teórico. Não se trata, contudo, de um "defeito", no sentido de ser uma teoria abstrata que escapa à materialidade das relações sociais. Isso porque não estamos diante de um trabalho inicial – a teoria como guia da prática - mas de um texto que aparece como corolário de uma teoria amadurecida em análises literárias, culturais, políticas e sociais que Williams realizou por décadas. Diante disso, apresentarei um resumo breve das principais idéias dessa primeira parte seguido da exposição de uma análise de Williams que dê clareza prática ao que expõe. A leitura da segunda e terceira partes do livro obedecerá a este mesmo modelo, de modo a não parecer que estamos diante de "especulações teóricas" vazias de prática ou conteúdo social.

i. Constitutivo ou Complementar?

Ao tratar de cultura, de linguagem ou de literatura, estamos falando de atividades humanas. Até aqui o consenso é geral. Ao especificarmos o conceito, porém, formas divergentes de entender como se dá essa produção ganham corpo, oferecendo perspectivas por vezes opostas do processo. A Williams interessa a análise de duas grandes forças sociais que deram significados modernos a esses conceitos – o idealismo burguês de um lado, o socialismo, e mais especificamente o marxismo, de outro. A intenção que move a análise dos conceitos não se organiza a partir de uma escolha entre ambos, mas busca delinear os processos sociais que exerceram as pressões e limites que direcionaram essas atividades e suas teorias para caminhos progressistas ou reacionários, idealistas ou materialistas. Isso tendo sempre como referência o que julgo a preocupação central neste primeiro momento, uma dimensão que vai além da abordagem superficial do que é progressista ou reacionário: nas teorias a serem estudadas essas atividades, vinculadas à consciência humana, são entendidas como autônomas ou são determinadas pelas forças sociais? Se determinadas, trata-se de um processo secundário, reflexo ou eco das atividades que de fato organizam a sociedade, ou de atividades constitutivas da sociedade, essenciais no processo de sua produção e reprodução? A cultura, a

linguagem e a literatura, como “esferas sociais”, movem-se a partir de uma lógica própria, ou a lógica que possuem ganha movimento dentro de um processo social amplo e total, do qual são elementos *constitutivos*? A resposta a essas questões nos conduz ao nervo de sua teoria da cultura, pois uma das grandes dificuldades do materialismo dialético está aqui: como apreender essa relação tão complexa entre o todo - a sociedade entendida como totalidade -, e a parte - as esferas que a compõe? Vimos como Williams, ao entender a cultura como todo um modo de vida, não exclui a peculiaridade da sua produção em diferentes esferas culturais – as artes as mais diversas, a vida cotidiana, a esfera do trabalho, etc. Também não exclui os processos de determinação, mas recusa formulações que entendam a esfera cultural prioritariamente como uma esfera alheia à produção, ou à base da sociedade. Como, então, sua teoria trabalha esses problemas centrais para qualquer sistema que se proponha a enfrentar o emaranhado social tão rico e denso que molda a estrutura que denominamos capitalismo avançado ou tardio? Tentarei, nas próximas páginas, responder a essas questões esboçando a forma como se articulam os elementos centrais no materialismo cultural. Para tal, segue-se uma breve exposição dos três primeiros capítulos do livro, tendo como direcionamento a preocupação em entender o que é, para Williams, uma atividade *constitutiva*.

Cultura, Linguagem, Literatura

Williams historiciza conceitos de forma fascinante. Jamais são apresentados como se desenvolvendo na história de forma autônoma ou distantes de outros conceitos – ao contrário, estão sempre imersos em um processo muito mais amplo, que pode ser definido, de forma mais abstrata, como a totalidade social. Mas não é, como poderíamos crer, a relação de cada conceito com o todo que lhe interessa; o “todo” só o é na medida em que se apresenta como força ou pulso que articula as “partes”. Não há demarcação entre ambos, o espaço do todo e o espaço da parte – há o pulso da sociedade produzindo efeitos específicos em cada área específica de produção; ou, pensando às avessas,

há áreas específicas de produção, nos setores alimentícios, de transporte ou de comunicação, por exemplo, cujos produtos e formas de produção guardam em sua especificidade elementos e/ou mecanismos de articulação entre seus elementos que presentificam esse "pulso". Dessa forma, os conceitos são sempre vistos em seu desenvolvimento histórico e, ao mesmo tempo, em sua articulação com outros conceitos, dando assim uma noção mais clara da totalidade social. Para falar de cultura, então, Williams apresenta primeiramente o conceito de sociedade que, inicialmente um movimento vivo de oposição à rigidez estamental feudal, tornou-se pouco a pouco abstrato e também rígido, o que gerou a necessidade de novos conceitos para descrever a imediatez da experiência que este excluiu; o indivíduo emerge, então, como ente que se opõe à sociedade. Compreender o sentido de cultura depende então da compreensão desses novos conceitos e de seus problemas inerentes, já que foram estes problemas que desencadearam respostas como as presentes na esfera da cultura, que agora abarcava elementos excluídos dos outros conceitos.[78]

Vemos que a análise de Williams caminha, desde seu início, para uma concepção ativa de cultura – não é o mundo dos ideais abstratos, mas o espaço de oposição a transformações, na sociedade, que conduziam a um desprezo por qualidades humanas que não interessavam a um novo sistema de produção e à sua nova economia, entendida como a forma de compreender e controlar esse novo sistema específico de produção, distribuição e troca. É um movimento idealizado, mas fortemente politizado em seu início, como nos lembra em *Cultura e Sociedade*. Ao contrário de certo romantismo apolítico do final do século XIX, para os poetas românticos ingleses:

> ...uma conclusão sobre um sentimento pessoal se tornava uma conclusão sobre a sociedade, e uma observação da beleza natural carregava uma referência moral necessária para a vida do homem unificada e em sua plenitude [...] como um certo preventivo contra os vestígios da dissociação [entre o poeta e o sociólogo], nós podemos nos lembrar, de forma proveitosa, que Wordsworth escreveu panfletos políticos, que Blake era um amigo de Tom Paine e foi processado por

[78] *Marxism and Literature*, pp. 13.

> sedição, que Coleridge escreveu jornalismo político e filosofia social, que Shelley, além disso, distribuiu panfletos nas ruas, que Southey era um assíduo comentador político, que Byron defendeu os *frame-riots*[79] e morreu como um voluntário em uma guerra política; e, ademais, com deve ser certamente óbvio se tomarmos como referência a poesia destes homens, que essas atividades não eram nem marginais nem incidentais, mas estavam essencialmente relacionadas a uma ampla gama da experiência a partir da qual sua poesia foi feita. [80]

Vemos que este primeiro momento da formação de uma nova idéia de cultura na Inglaterra foi marcado pelo desejo de intervenção política e mudança de direção do processo de industrialização em andamento. Mas isto era fruto não da *vontade individual* dos poetas em questão, mas determinado "por uma ampla gama da experiência a partir da qual sua poesia era feita". A necessidade de um espaço de oposição real ao industrialismo marca a construção de uma nova idéia de cultura, produzindo novas formas para a expressão de valores humanos como a criatividade, cujo interesse no novo sistema era apenas instrumental. Um enfoque na necessidade da produção de novas formas para expressar significados e valores humanos tende a nos afastar de uma noção mais grosseira de determinação, já que a necessidade aqui não é instaurada pela "base" econômica da sociedade, mas surge como oposição a um amplo movimento de industrialização e urbanização. A ênfase no reflexo é substituída em Williams pela ênfase na resposta – uma resposta coletiva e criativa a um novo momento histórico.

Podemos aqui traçar um paralelo com a análise que Williams faz da linguagem, no segundo capítulo do livro. Em um certo sentido, é mais fácil entender seu caráter constitutivo do que no caso das cultura, uma vez que:

> Uma definição de linguagem é sempre, implícita ou explicitamente, uma definição de seres humanos no mundo [...] todas as categorias, incluindo a categoria "linguagem", são elas mesmas construções na linguagem, e só com esforço podem, dentro de um sistema particular de pensamento,

[79] *Frame-riots* – movimentos de oposição à instauração de novas manufaturas de tecido na Inglaterra, geralmente associados aos luditas.
[80] *Culture and Society*, pp. 30-31.

> ser separadas dela para uma investigação da relação entre as categorias. [81]

Este esforço de separação da linguagem, tornando-a apenas uma esfera a mais no todo social, foi realizado tantas vezes e em tantos sistemas particulares de pensamento que a maneira como Williams formula sua crítica soa mesmo irônica. Mas, se a linguagem é tão central como Williams propõe, certamente não pode ser vista apenas como “superestrutura”. O passo, então, está em enfatizar as teorias que acentuaram o caráter *ativo* da linguagem. É significativo que um momento fundamental na formulação da linguagem como ativa seja o mesmo que na formulação da cultura como ativa. Williams nos lembra que a confiança na razão, e conseqüentemente na história, como o estabelecimento de sistemas cada vez mais racionais, a marca da civilização moderna, levou a uma radicalização, em Descartes, do critério científico como decisivo para o entendimento da distinção entre o mundo mental e a realidade. Em resposta, Vico defende a idéia de que o homem só pode ter pleno conhecimento do que fez – rejeitando, assim, as ciências naturais, pois a natureza é criação divina, e enfatizando as ciências humanas, pois vê a sociedade como *criação humana*:

> Foi em resposta a Descartes que Vico propôs o critério pelo qual nós só temos pleno conhecimento do que nós podemos fazer nós mesmos [...] ao insistir que podemos conhecer a sociedade porque nós a criamos, que podemos entendê-la não de forma abstrata, mas no processo mesmo de criá-la, e que a atividade da linguagem é central neste processo, Vico abriu uma dimensão completamente nova. [82]

Essa nova dimensão, embora não desenvolvida por Vico, estava presente na sua elaboração da linguagem, que surge como "distintamente humana, como, de fato, constitutivamente humana", tópico então desenvolvido por Herder, ao recusar a idéia da linguagem como dada ao homem. Mas Herder também teria dado novo impulso para a formulação da cultura como constitutiva – ao recusar o princípio único da razão como agente, recusa também a concepção do desenvolvimento progressista unilinear culminando na "civilização européia".

[81] *Marxism and Literature*, pp. 21.
[82] Ibidem, pp. 24.

Era preciso, segundo ele, reconhecer a complexidade e variabilidade das forças determinantes que moldam as sociedades.[83]

Williams entende essa nova concepção da linguagem e da cultura como uma resposta a dois movimentos históricos:

- a preservação da idéia do humano diante dos procedimentos empíricos e analíticos das ciências naturais em desenvolvimento;
- a afirmação da idéia da criatividade humana diante da nova compreensão das propriedades do mundo físico e de sua conseqüente explicação causal.

Vimos que *Marxismo e Literatura* se opõe a duas grandes tradições européias, a crítica literária idealista e os marxismos ortodoxo e estruturalista. Lemos, no livro, que a primeira concentrou-se na afirmação do caráter constitutivo da linguagem e da cultura, enaltecendo o indivíduo e desprezando a sociedade ou a idealizando (como espírito coletivo, nação, o povo, etc.). A humanidade e a criatividade emergem como essências, o criativo e o humano (arte) ganhando relevância sobre o conhecimento positivo (ciência). A segunda enfatizou o social apoiando-se nos procedimentos empíricos e analíticos das ciências naturais, dando estatuto de leis naturais a processos históricos. O interesse de Williams é no socialismo, uma preocupação contínua com movimentos que poderiam conduzir as sociedades modernas para além do capitalismo. Por que, então, a insistência em discutir a crítica literária? A resposta fica mais clara ao perseguirmos, em seu texto, a fraqueza de muitas teorias marxistas importantes, e das formas encontradas para saná-la.

Um problema de uma forte vertente do marxismo está na apreensão das forças históricas como leis que beiram à rigidez das leis naturais. Temos aqui uma aceitação das premissas burguesas iluministas do desenvolvimento progressista e unilinear da história. A sociedade burguesa, simultaneamente atacada e vista como historicamente progressista, seria superada pelo socialismo - o próximo estágio de desenvolvimento.[84] A dificuldade aqui está na

[83] Ibidem, pp. 17.
[84] Ibidem, pp. 18. Esta forma de enxergar o progresso da sociedade, como nos lembra Williams, está presente no próprio *Manifesto Comunista*.

perda da agência humana, e conseqüentemente, do caráter ativo da cultura, subordinada às leis que regem a história:

> ... como em uma versão da descoberta das "leis científicas" da sociedade. Isso enfraqueceu a perspectiva constitutiva e fortaleceu a perspectiva mais instrumental [...] Ao invés de tornar a história cultural material, que seria o próximo passo radical, ela foi tornada dependente, secundária, "superestrutural": uma dimensão de "meras" idéias, crenças, artes, costumes, determinadas por uma história material básica. O que importa aqui não é apenas o elemento de redução; é a reprodução, em forma alterada, da separação de "cultura" da vida social material, que havia sido a tendência dominante do pensamento cultural idealista. Dessa forma, as possibilidades plenas do conceito de cultura como um processo social constitutivo, criando "modos de vida" diferentes e específicos, que poderiam ter sido aprofundados de forma marcante pela ênfase no processo social material, foram por um longo período perdidas, e foram superadas freqüentemente, na prática, por um universalismo unilinear abstrato.[85]

O materialismo cultural tem como meta dar este passo, "tornar a história cultural material", aprofundando o conceito de cultura "como um processo social constitutivo, criando 'modos de vida' diferentes e específicos". Isso tendo em vista que os avanços do materialismo histórico continuam a ser fundamentais para o entendimento dos desdobramentos do capitalismo moderno. Porém, movimentos socialistas anteriores ao marxismo, como tão bem explicitado em *Cultura e Sociedade*, poderiam dar uma grande contribuição para uma reavaliação do marxismo, dado que se concentravam não no "progresso" da história, mas nas suas contradições:

> Os valores levantados contra a civilização não eram o de um estágio seguinte e mais avançado de desenvolvimento, mas de uma irmandade humana essencial, geralmente expressa como algo a ser tanto recuperado quanto ganho. [86]

A vantagem de uma recuperação deste socialismo moral estava na recuperação, para o marxismo, da intenção humana no que era visto como superestrutural. O interesse na crítica literária obedece a uma mesma lógica –

[85] Ibidem, pp. 19.
[86] Ibidem, pp. 19.

como vimos ao tratar de Leavis, ela foi capaz de desenvolver formas eficazes e poderosas de pensar o processo de construção ativa do ser humano. Seu sucesso enfraqueceu o marxismo nas primeiras décadas do século 20, que passou a ser cada vez mais visto como uma teoria incapaz de entender a criatividade humana.

Como a cultura, a linguagem também foi reduzida à categoria de superestrutura. Isso deu margem a uma aproximação de certo marxismo científico, preocupado com a descoberta das leis fundamentais de mudança social, a teorias idealistas que localizavam o sistema lingüístico além das relações humanas sociais específicas. A maior expressão dessa concepção da linguagem está em Saussure, com seu sistema autônomo e sua oposição entre o individual (fala) e o social (código lingüístico em particular). Da aproximação entre esse marxismo e o estruturalismo, a história desaparece da linguagem e uma nova versão da famosa oposição burguesa entre o individual e o social toma forma. Foi a nova escola lingüística de Leningrado, cujo maior expoente foi Bakthin, que nos anos 20 ofereceu uma crítica tenaz a esses desenvolvimentos. Bakthin, ao invés de se ater às teorias da expressão e da objetividade do sistema, criou uma teoria partindo de um pensamento *legitimamente marxista*, "reconsiderando o problema total da linguagem dentro de uma orientação marxista geral", o que permitiu que visse a atividade da linguagem como atividade social e o "sistema (a força da nova lingüística objetiva) em relação com a atividade social":

> Muito do seu esforço estava em recobrar a ênfase total na linguagem como atividade, como consciência prática, ênfase que havia sido enfraquecida e mesmo negada por sua especialização como uma "consciência individual fechada" ou como uma "psique interna" [...] Volosinov [Bakhtin] argumentou que o significado era necessariamente uma ação social, dependente de uma relação social. Mas entender isso dependia da recuperação de um sentido total do "social", distinto tanto de sua redução idealista como um produto herdado e criado pronto, uma "crosta inerte" além da qual toda criatividade era individual, quanto da projeção objetiva do social dentro de um sistema formal, agora

> autônomo e governado por suas leis internas, dentro das quais, e somente de acordo com as quais, os significados eram produzidos. [87]

A construção do signo "é o resultado de um processo real de desenvolvimento social, nas atividades reais da fala e no desenvolvimento contínuo da linguagem." O signo é, dessa forma, história e presente, o herdado e o local onde as consciências produzem novos significados e valores para novas situações em uma sociedade ativa, dinâmica e em transformação. A linguagem é então ativa e social, um mecanismo de apreensão da realidade:

> ...que, como consciência prática, satura e é saturada por toda atividade social, incluindo a atividade produtiva. E, desde que essa apreensão é social e contínua (distintamente dos encontros abstratos entre o "homem" e "seu mundo", ou entre a "consciência" e a "realidade", ou entre a "linguagem" e a existência material"), ela ocorre dentro de uma sociedade ativa e em transformação. É da e para essa experiência - o meio termo perdido entre as entidades abstratas "sujeito" e "objeto", sobre as quais as proposições do idealismo e do materialismo ortodoxo foram erguidas - que a língua fala. Ou, para ser mais direto, a linguagem é a articulação dessa experiência ativa e em transformação; uma *presença* social dinâmica e articulada no mundo.[88]

Mas o signo é também formal, e sua qualidade está em ser uma articulação específica de um significado. Esse processo de articulação é sempre um processo material, no qual o signo "torna-se parte de um mundo físico e material socialmente criado":

> A criação social de significados pelo uso de signos formais é então uma atividade prática material; é, literalmente, um meio de produção, uma forma específica daquela consciência prática que é inseparável de toda a atividade material social.[89]

Chegamos a um ponto central, que já perseguíamos quando tratamos da criatividade na primeira parte deste trabalho. Se a linguagem é um meio de produção, cuja atividade prática realiza-se por meio de signos, então o que nos interessa no materialismo cultural é compreender como se dá essa passagem

[87] Ibidem, pp. 36.
[88] Ibidem, pp. 37.
[89] Ibidem, pp. 38.

da experiência para o produto – ou melhor, como os signos, necessariamente coletivos, permitem a formalização e generalização do que é vivido como experiência individual. Ou seja, o materialismo cultural define-se, então, como uma teoria da cultura intrinsecamente vinculada a uma teoria da comunicação, que lê, como explicita o título de um ensaio importante publicado um ano após *Marxismo e Literatura*, "*os meios de comunicação como meios de produção*". Mas um passo essencial é vincular essa produção às "formas de trabalho e organização social", mantendo o nexo marxista com o trabalho humano como a gênese das relações sociais e da história:

> É verdade que os meios de comunicação, das formas físicas mais simples da linguagem às formas mais avançadas da tecnologia de comunicação, são sempre produzidos, e evidentemente reproduzidos, materialmente e socialmente. Contudo [os meios de comunicação] não são apenas formas, mas meios de produção, uma vez que a comunicação e seus meios materiais são intrínsecos a todas as formas de trabalho e organização social distintivamente humanas, constituindo, desta forma, elementos indispensáveis tanto das forças produtivas como das relações sociais de produção.[90]

A contínua especialização do trabalho como "a base" não apenas reduziu seu escopo para a produção de um número limitado de produtos considerados "essenciais", em geral a indústria pesada e a produção de alimentos, como tratou a linguagem (e certamente a cultura) como atividades *posteriores*, como fica claro em uma passagem de *O Materialismo Histórico*, de Bukharin: a linguagem é entendida como "tão necessária à reprodução quanto muitas outras coisas da sociedade humana, mas seria ridículo considerá-la como um elemento da produção".[91] A linguagem, como parte da superestrutura, é concebida como parte da reprodução, mas não da produção – ela é uma *derivação* do trabalho coletivo. E a produção, por sua vez, é entendida como uma pequena gama de atividades que determinam toda a produção cultural de uma sociedade.

---

[90] "Means of Communication as Means of Production", in *Culture and Materialism*, pp. 50.
[91] *O Materialismo Histórico*, § 31

A exploração da linguagem dependeria de um estudo histórico profundo da produção de novos meios de comunicação, conjuntamente com as novas tecnologias das quais fazem uso, para a compreensão dos sistemas de comunicação como parte do processo produtivo social - como "meios de produção dentro de um meio básico de produção".[92] Seria necessário, então, avaliar os limites entre os diferentes meios técnicos e os diferentes modos de comunicação ao qual estão vinculados, indicando suas relações com os modos produtivos mais gerais, com os diferentes tipos de ordem social, e com a questão básica das habilidades, capitalização e controle.[93] É isto que Williams faz na terceira parte do livro, ao discutir a literatura como especialização da linguagem. Nessa primeira parte, procura, como com a cultura e com a linguagem, recuperar o caráter ativo da literatura, mapeando os contornos do conceito e as contribuições do marxismo a ele.

Focalizando os contornos modernos da literatura, que mais nos interessam aqui, Williams aponta para o surgimento de três novas tendências:

1. A mudança da idéia de aprendizado para a de gosto ou sensibilidade como critério qualitativo:

> O "gosto" na literatura pode ser confundido com o "gosto" em qualquer coisa, mas, dentro dos termos de classe, as respostas à literatura foram notavelmente integradas, e a relativa integração do "público leitor" (um termo característico da definição) foi uma base sólida para uma importante produção literária.

A confiança na sensibilidade como critério valorativo fortaleceu a idéia da literatura como experiência plena e imediata. Tratava-se de uma forma de especialização e controle de classe de uma prática social geral, cujas limitações apareceram apenas com a perda de parte de coesão e domínio da classe dominante.

[92] *Marxism and Literature*, pp. 40.
[93] “Means of Communication as Means of Production”, pp. 54.

2. A gradativa especialização da literatura como obras criativas ou imaginativas:

Este processo, levado a cabo pelo romantismo, modificou significativamente a idéia de literatura, opondo-se, através da "imaginação" e da "criatividade", aos avanços da nova sociedade industrial (o trabalho assalariado para a produção de mercadorias, a defesa do uso racional ou informativo da linguagem, etc.). O desenvolvimento da nova ordem social, com novas pressões e limites bastante acentuados, moveu essa nova "literatura" a uma posição defensiva, ao contrário da posição positiva e absoluta anterior. Assim, as dimensões "imaginativa" e "estética", que brigavam pela posição de liderança como critério para a definição das qualidades mais elevadas da arte, por vezes se fundindo em teorias que proclamavam a "verdade" e a "beleza" ou "vitalidade" como idênticas, também moveram-se de uma posição positiva para uma posição defensiva contra a ciência e a sociedade, mas também, ironicamente, contra muito da "literatura" ela mesma - a "literatura ruim", a "popular", a "cultura de massas".

3. O desenvolvimento do conceito de tradição e a definição da literatura nacional

> A idéia de uma "literatura nacional" estava crescendo vigorosamente desde a renascença. Ela se alimentou de todas as forças positivas do nacionalismo cultural e de suas conquistas reais, e trouxe o sentido de "grandeza" e "glória" de uma língua nativa, para o que, antes da renascença, havia sido uma apologia convencional em comparação com a ação "clássica".[94]

O interessante é que tanto a literatura como a linguagem, nesse processo de especialização, identificavam-se cada vez mais com os valores literários seletivos e auto-definidores. “A ‘literatura nacional’ rapidamente deixou de ser uma história para se tornar uma tradição”. Os critérios de seleção oferecidos pela crítica eram projetados como a forma correta de distinguir a Literatura e o "*Englishness*" das formas corrompidas da linguagem.

[94] *Marxism and Literature*, pp. 51.

O marxismo, diante desses sentidos tão difundidos de literatura, tem como uma de suas metas trazer a ênfase na consciência prática às categorias da literatura e da estética. Isto teria sido realizado de três maneiras:

- assimilando a literatura à ideologia;
- incluindo a literatura popular como uma parte necessária, mas negligenciada, da tradição literária;
- pela tentativa de relacionar a literatura à história econômica e social, dentro da qual havia sido produzida.

Porém, a crítica marxista e os estudos literários marxistas teriam tido um sucesso maior quando desenvolveram um estudo *interno* à categoria recebida de "literatura", ampliando-a ou reavaliando-a. As grandes contribuições foram a de Lukács, com a reavaliação da estética, a da Escola de Frankfurt, com o reexame da questão da produção artística através do conceito de mediação, e a de Godmann, com a reavaliação do sujeito criativo. Mas faltava ao marxismo uma abordagem da literatura *de dentro da teoria marxista*, como o fez Bakhtin com a linguagem. A sua resposta é a sua teoria da cultura, enfocando a profunda transformação, no século XX, dos meios de produção básicos, e das relações sociais e culturais ligadas a isso. Dentre as principais mudanças, estariam a transmissão e a gravação da fala e da escrita para a fala e a transmissão de imagens. Essas transformações:

> ... compõem uma nova prática substancial na linguagem social ela mesma, de uma gama que vai do endereçamento ao público e da representação manifesta à "fala interna" e ao pensamento verbal. Pois elas são sempre mais do que novas tecnologias em um sentido restrito. Elas são *modos de produção*, desenvolvidos em relações diretas e complexas com as relações sociais e culturais em profunda transformação e expansão: mudanças reconhecíveis, em outros locais, como transformações políticas e econômicas profundas [...] O que vemos acontecendo, em cada transformação, é um desenvolvimento histórico da linguagem social ela mesma, "encontrando novos meios, novas formas e novas definições para a consciência prática em transformação".[95]

[95] *Marxism and literature*, pp. 54.

Veremos este processo em movimento a seguir, percorrendo seu ensaio de 1971, *Drama in a Dramatised Society*.

ii. Da Ideologia à Consciência

> *Os problemas do drama, em qualquer de suas múltiplas perspectivas, são agora sérios o suficiente para serem genuinamente interessantes e para provocarem novas questões.*[96]

Williams termina a primeira parte de *Marxismo e Literatura* discutindo o conceito de ideologia. Historicamente, detecta seu primeiro uso com Destutt de Tracy. Tratava-se de uma filosofia da mente que poderia ser considerada uma ciência natural: o estudo das faculdades intelectuais do homem como animal. Esse sistema era caracterizado por:

- uma posição empirista que se opunha à metafísica: só há no mundo as idéias dos homens;
- uma redução das idéias à transformação das sensações, e da linguagem a um sistema de signos.

Sua fraqueza estaria na exclusão da dimensão social no modelo burguês de oposição entre o homem e o mundo, restringindo, assim, o senso de atividade da inteligência. Essa busca pelas causas primárias nas idéias é severamente criticada na *Ideologia Alemã*:

> ... Marx e Engels introduziram "o fundamento real da história" - o processo de produção e auto-produção – através do qual as "origens e crescimento" de "produtos teóricos diferentes" poderiam ser traçados. O simples cinismo do apelo ao "interesse próprio" se tornou uma diagnose crítica da base real de todas as idéias...[97]

---

[96] "Drama in a Dramatized Society", in *Writing in Society*, pp. 11.
[97] *Marxism and Literature*, pp. 58.

Essa incorporação da história material na teoria da sociedade foi o principal avanço do materialismo histórico. Mas, como temos visto, o "fundamento real da história" tendeu a uma especialização, de forma que esse fundamento passou a ser vinculado mais e mais a uma atividade restrita da sociedade. Desta forma, o que não era fundamento, foi projetado como eco ou reflexo da base. Este modelo reduziu a importância da consciência na produção social:

> A ênfase na consciência como inseparável da existência consciente, e então na consciência existente como inseparável dos processos sociais materiais é, de fato, perdida no uso deste vocabulário deliberadamente degradante.
>
> Em uma resposta polêmica à história abstrata das idéias ou da consciência, eles [Marx e Engels] construíram seu ponto principal, mas, em uma área decisiva, perderam-no novamente. Essa confusão é a origem da redução ingênua, em muito do pensamento marxista subseqüente, da consciência, da imaginação, da arte e das idéias para "reflexos", "ecos", "fantasmas" e "sublimações", e então de uma confusão profunda no conceito de "ideologia".[98]

Williams aponta três definições de ideologia bastante difundidas no marxismo. Nelas, a ideologia se apresenta como:

> i. um sistema de crenças característico de uma classe ou grupo particular;
> ii. um sistema de crenças ilusório - idéias falsas ou falsa consciência - que pode ser contrastado com o conhecimento verdadeiro ou científico;
> iii. um processo geral de produção de significados e idéias.[99]

O que procurarei fazer nas próximas páginas é mostrar como, em seu ensaio sobre a sociedade dramatizada, as definições acima são insuficientes para a explicação dos mecanismos de produção da arte (arte aqui, como sempre em Williams, entendida como *parte* da cultura, em seu sentido mais radical). Como posto acima, o objetivo dessa exposição vai além da verificação prática da sua teoria da cultura – o que parece relevante é mostrar como a análise movimenta a teoria e a teoria movimenta a análise – uma via de mão dupla entre as generalizações e os achados obtidos pelos estudos das produções culturais.

[98] Ibidem, pp. 59 e 60, respectivamente.
[99] Ibidem, pp. 55.

. . .

Vimos que uma questão fundamental para Williams, que move a sua crítica ao modelo de base e superestrutura, é a da consciência. Em *Drama in a Dramatized Society*, as questões do drama são vistas a partir da perspectiva múltipla de sua teoria da cultura – a consciência é individual, mas também coletiva: consciência prática movida pelas relações sociais entre os homens. As transformações históricas do drama obedecem a um mesmo sistema – são geradas nas mentes individuais dos artistas, mas mantêm suas continuidades como forma, e suas alterações são *respostas criativas de indivíduos a mudanças coletivas na sociedade*. Isso sem nos esquecermos, como Williams já coloca em seu ensaio de 1958, que a resposta criativa individual é uma conquista coletiva, uma forma de trabalhar um aprendizado internalizado por nós:

> A produção da mente é, em primeiro lugar, um aprendizado lento de formas, objetivos e significados, para que o trabalho, a observação e a comunicação sejam possíveis. Então, um segundo momento, igual em importância, é o de testar esse aprendizado na experiência, produzindo novas observações, comparações e significados. A cultura tem dois aspectos: as direções e significações conhecidas, para as quais seus membros são treinados, e as novas significações e observações, que são oferecidas e testadas. Esses são os processos habituais das sociedades e das mentes humanas, e vemos através deles a natureza de uma cultura: que ela é sempre, ao mesmo tempo, tradicional e criativa; que ela comporta as acepções comuns mais triviais e as acepções individuais mais sofisticadas.[100]

O que interessa a Williams nesse ensaio sobre o drama é a transformação das formas dramáticas, o criativo, visto conjuntamente com as transformações na sociedade. Ou melhor, visto *como* transformações na sociedade, pois estamos nos distanciando das idéias de reflexo ou de determinação de uma base econômica separada do que é determinado.

[100] "Culture is Ordinary", in *Resources of Hope*, pp. 4.

A observação que move o ensaio é: nossa sociedade está *dramatizada*. Ou seja, o drama, antes ocasional, é hoje parte de nossas vidas:

> O que temos agora é drama como uma experiência habitual: mais, em uma semana, do que muitos seres humanos viram, no passado, em toda a sua vida. [101]

O drama, "construído dentro dos ritmos do dia-a-dia", provoca a questão – estamos diante de uma mera extensão, ou o novo hábito de assistir a dramatizações implica em uma mudança qualitativa em nossa vida social? Quais as pressões que o radio, o cinema e a televisão exercem sobre as formas do drama?

> Assistir ações simuladas de muitos tipos recorrentes, não apenas ocasionalmente, mas regularmente, por mais tempo do que o dedicado à alimentação e por mais da metade do tempo dedicado ao trabalho ou ao sono; isso, no nosso tipo de sociedade, como um comportamento de importância, é de fato uma nova forma de pressão.[102]

Colocada a pergunta essencial - o que nos impele a essas representações e dramatizações - Williams sugere que nossa sociedade, mais móvel e complexa, mas também mais penetrante e determinante, impele-nos a buscar novas formas de apreendê-la. O drama, com sua gama de representações dos mais diversos setores da sociedade, muitas vezes experimentais e investigativas, é uma das soluções encontradas para abarcarmos o mundo onde vivemos. Assistimos pela necessidade de representações de como é viver em situações diferentes.

Aqui, um momento complexo de seu argumento toma forma, no que tange às relações entre as produções artísticas e uma sociedade em transformação. Williams nos traz a experiência do drama naturalista e suas salas e quartos fechados – um cenário que isola os indivíduos em suas relações imediatas, mas que as determina de fora – uma batida na porta, uma carta ou uma mensagem intersectam e decidem sua vida.[103] Este projeto naturalista, o

[101] "Drama in a Dramatized Society", in *Writing in Society*, pp. 12.
[102] Ibidem, pp. 12.
[103] Ibidem, pp. 14.

pedaço da vida representado na ilusão da quarta parede, tornou-se um ritmo habitual e interno em nossas vidas. Mas como? E aqui o salto é dado – uma intrincada inter-relação entre drama, política, poder e democracia, é desvendada. Pois o interesse não está *no* drama, à moda da crítica literária e artística idealista, que estuda a história das formas como autônomas, dando ênfase aos seus desenvolvimentos próprios. Mas seu interesse também não está nas qualidades da arte como reveladora de aspectos da sociedade obscurecidos pelas convenções que a movem. Neste caso, a forma artística poderia ser aproximada ao primeiro sentido de ideologia citado acima, ou a uma fusão entre o primeiro e o segundo sentidos: Caberia à análise desvendar esse processo levado a cabo de forma inconsciente ou, no segundo sentido, de forma consciente, mas com uma falsa consciência – uma cegueira diante dos motivos reais que levam à ação.

Nesse caso, a aquisição da verdade se daria por processos de análise científicos – opostos aos ideológicos, como presentes em correntes estruturalistas bastante difundidas, o caso típico sendo Altusser. Assim, se o problema que temos enfrentado é o da separação entre a consciência e o pensamento, de um lado, e o processo social material, de outro, deparamo-nos agora com uma outra abstração - a separação entre consciência ou ideologia, de um lado, e conhecimento real, de outro:

> Isso é especialmente fácil de fazer com a linguagem disponível dos "reflexos", "ecos", "fantasmas" e "sublimações". O resultado dessa separação, contra o conceito original de um processo *indissolúvel*, é a exclusão farsesca da consciência tanto do "desenvolvimento do homem" quanto do "conhecimento real" deste desenvolvimento. [...] O problema real é que a separação e abstração da "consciência e seus produtos" como um processo "reflexivo" ou "de segundo plano" resulta em uma idealização irônica da "consciência e seus produtos" para um nível secundário.
> Pois "a consciência e seus produtos" são sempre, embora em formas variadas, partes do processo material ele mesmo: seja como o que Marx denominou os elementos necessários da "imaginação" no processo de trabalho; seja nas condições necessárias do trabalho associado, na linguagem e nas idéias práticas das relações; ou, o que é tão freqüente e significativamente esquecido, nos processos reais – todos físicos e materiais, muitos de forma manifesta – que são mascarados e

> idealizados como "consciência e seus produtos", mas que, quando vistos sem ilusões, são necessariamente atividades materiais sociais.[104]

A idéia da racionalidade científica exerce uma atração indiscutível sobre o impulso para a compreensão da sociedade, com sua referência deliberada e analogias às ciências naturais na descrição do que é histórico e social. Embora Marx tenha usado analogias deste tipo em poucas ocasiões, são exatamente esses trechos que são citados para corroborar concepções mecanicistas da sociedade. Essa definição de ideologia deixa de lado algo que para Williams é essencial – não estamos diante apenas de idéias a serem desmascaradas, mas de um modo de vida, uma consciência prática muito mais difícil de ser removida do que idéias abstratas e universalistas. Em suma, estamos lidando não com um mundo mental abstrato, mas com "o processo material social no qual 'concepções, pensamentos e idéias', evidentemente em graus diferentes, se tornam práticos".

> "Ideologia", então, reverte para uma dimensão específica e prática: o processo complicado no qual os homens "se tornam" (são) conscientes de seus interesses e de seus conflitos. Os atalhos categóricos para uma distinção (abstrata) entre uma consciência "verdadeira" e uma "falsa" é então efetivamente abandonado, como deve ser em toda a prática.[105]

O que está em jogo não é, prioritariamente, se a apreensão da sociedade pela obra foi "correta" ou "falsa", mas o modo como se dá a transposição do que é experiência ao que é forma – o processo de determinação que exerce pressões sobre as formas artísticas e sobre a sociedade como um todo. O que está no drama naturalista, desta perspectiva, teria sido desencadeado por pressões do sistema sobre a consciência de quem trabalha as formas artísticas à disposição. É uma questão que envolve não "ideologia", mas "consciência prática". Enfrentamos então um problema teórico, pois:

> Em Marx, em Engels, e em muito da tradição socialista, o argumento central sobre "consciência prática" foi limitado e freqüentemente distorcido por falhas em ver que os processos fundamentais de significação social são intrínsecos tanto à "consciência prática" quanto

[104] *Marxism and Literature*, pp. 61.
[105] Ibidem, pp. 68.

> às "concepções, pensamentos e idéias" que são *reconhecíveis* como seus produtos.
>
> ... aqueles "produtos" que não são idéias ou teorias, mas que são as obras bastante diversas que chamamos "arte" ou "literatura", e que são elementos comuns de processos gerais que chamamos "cultura" e "linguagem", podem ser abordados de outras formas que a redução, a abstração ou a assimilação [...] Mas esta é então uma questão aberta de saber se "ideologia" e "ideológico", com seus sentidos de "abstração" e "ilusão", ou seus sentidos de "idéias" e "teorias", ou mesmo seus sentidos de um "sistema" de crenças ou de significados e valores, são termos suficientemente precisos e práticos para uma redefinição tão profunda e radical. [106]

Em outros termos, mesmo o terceiro sentido de ideologia parece a Williams, dada a sua raiz nas "idéias", insuficiente para abarcar a ênfase nas relações sociais presentes na consciência prática. Sua complexidade está em ser a forma mesmo como vivemos e respondemos, na *prática*, às relações sociais que nos constituem e a partir das quais nos comunicamos e nos relacionamos. A ordem dos eventos – o fato da experiência abarcar a mudança - poderia sugerir um atraso das mudanças formais sobre as transformações nas relações sociais, reforçando a idéia de reflexo da superestrutura. Mas, para Williams, a ordem *não define* quem determina quem. No caso em questão, no qual as modificações no drama configuram uma *novidade artística*, vemos emergir uma nova posição do indivíduo no capitalismo dos monopólios e grandes corporações, que apontava como dominante; mas este novo drama guardava também os elementos de uma nova consciência que, re-trabalhados pela grande mídia, seriam incorporados ao ritmo de nosso dia-a-dia. Uma versão idealista da arte poderia sugerir que houve uma degradação da arte com o uso de suas inovações com objetivos escusos. O materialismo cultural coloca a questão de uma outra perspectiva – só existiu o drama de Ibsen porque o "pulso" do capitalismo impelia a uma certa direção. Isto não significa que o drama naturalista seria *necessariamente* incorporado. Pelo contrário, sua resposta ativa (crítica) ao capitalismo de seu tempo poderia ser alinhada a outros movimentos, socialistas, por exemplo. Pois a qualidade da resposta foi,

[106] Ibidem, pp. 70 e 71, respectivamente.

simultaneamente, determinada (pressões sobre a forma) e criativa – uma nova forma que não estava inscrita, ainda, como signo social.

Se o conceito de ideologia não é capaz de abarcar essa gama de atividades associada à consciência prática, outros sistemas teóricos têm de ser movidos para que possamos entender como funcionaria essa "passagem" da experiência para a produção de cultura. Antes de prosseguir no estudo de nosso ensaio sobre o drama, gostaria de discutir um pouco um pensador cuja teoria da linguagem parece ter sido bastante significativa para Williams, por possuir elementos do que poderia ser desdobrado em uma teoria da consciência. Parece-me que, desta forma, podemos clarificar essa nova teoria da cultura, capaz de manter o sentido de determinação do materialismo histórico sem depender do modelo de base e superestrutura.

O Esboço de uma Teoria da Consciência

Williams, argumentando contra a teoria reflexiva, com seu modelo de estímulo e resposta, cita os avanços dados pelo trabalho de Vigotski:

> ... L. S. Vigotski (*Pensamento e Linguagem*) propôs uma nova teoria social, ainda chamada "o segundo sistema de signos" [teoria formulada por Pavlov], na qual a língua e a consciência são liberadas das analogias simples com a percepção física. Seu trabalho sobre o desenvolvimento da linguagem em crianças, e sobre o problema crucial da "fala interna", forneceram um novo ponto de partida, dentro da perspectiva materialista histórica. Mas por uma geração, no marxismo ortodoxo, ela foi negligenciada.[107]

A importância de Vigotski está na forma como explora o sistema de signos, estabelecendo relações, entre os signos "internos" e os "materiais", que vão além mesmo dos estudos de Bakhtin na mesma área – Vigotski teria distinguido "certas características distintamente cruciais da 'fala interna', características constitutivas ao invés de, como em Volosinov [Bakhtin],

[107] Ibidem, pp. 34.

meramente transferidas".[108] A importância inicial está em que seu estudo da fala interna conduz a um estudo dos processos de interiorização do social, como vemos no parágrafo abaixo, retirado de *Pensamento e Linguagem*:

> Pois é a interiorização da ação manifesta que faz o pensamento, e, particularmente, é a interiorização do diálogo exterior que leva o poderoso instrumento da linguagem a exercer influência sobre o fluxo do pensamento. O homem, por assim dizer, é modelado pelos instrumentos e ferramentas que usa, e nem a mente nem a mão podem, isoladamente, realizar muito [...] E se nem a mão nem o intelecto prevalecem por si sós, os instrumentos e seus produtos são os fluxos em desenvolvimento da linguagem interiorizada e do pensamento conceitual, que algumas vezes caminham paralelamente e outras vezes fundem-se, um influenciando o outro.[109]

Vemos, de início, semelhanças bastante significativas entre o estudo do pensamento e da linguagem em Vigotski e a teoria da cultura em Williams: Vigotski critica, já na introdução de seu livro, os métodos de pesquisa "desenvolvidos e aperfeiçoados com a finalidade de estudar funções isoladas, enquanto sua interdependência e a organização na estrutura da consciência como um todo permaneceram fora do campo da investigação".[110] O interesse está no estudo da inter-relação do pensamento e da palavra, considerado pelos trabalhos psicológicos de então ora irrelevante, quando os dois termos eram entendidos como iguais ou absolutamente distintos, ora invariável, desviando toda a atenção para o estudo das funções psicológicas em separado. Nessas teorias, o desenvolvimento da consciência era determinado pelo desenvolvimento autônomo das funções individualizadas. Como em Williams, ao estudar cultura, os processos de inter-relação entre as funções sociais tornam-se fundamentais – o próprio termo "função" soa bastante propício, acentuando uma unidade, enquanto que o termo "esfera" tende a concentrar seu valor semântico na autonomia. Vigotski ilustra sua "análise em unidades" com o exemplo da água – a chave para a compreensão de suas propriedades está no seu comportamento e nas suas *moléculas*, não nos seus elementos

[108] Ibidem, pp. 41.
[109] Vigotski. *Pensamento e Linguagem*, pp. IX.
[110] Ibidem, pp. 1.

químicos. A importância deste método pode ser avaliada com a seguinte citação:

> A análise em unidades indica o caminho para a solução desses problemas de importância vital [a causa e origem de nossos pensamentos]. Demonstra a existência de um sistema dinâmico de significados em que o afetivo e o intelectual se unem. Mostra que cada idéia contém uma atitude afetiva transmutada com relação ao fragmento de realidade ao qual se refere. Permite-nos ainda seguir a trajetória que vai das necessidades e impulsos de uma pessoa até a direção específica tomada por seus pensamentos, e o caminho inverso, a partir de seus pensamentos até o seu comportamento e a sua atividade. Esse exemplo deveria ser suficiente para mostrar que o método utilizado neste estudo do pensamento e da linguagem é também um instrumento promissor para investigar a relação do pensamento verbal com a consciência como um todo e com suas outras funções essenciais.[111]

O pensamento distingue-se *qualitativamente* da sensação pela presença, nele, de um *reflexo generalizado da realidade*, essência do significado e da palavra. Vigotski comenta a observação certeira de Edward Sapir, que descreve a necessidade da simplificação e generalização da experiência para que possa ser traduzida em símbolos. “Somente assim a comunicação torna-se, de fato, possível, pois a experiência do indivíduo encontra-se apenas em sua própria consciência e é, estritamente falando, não comunicável. Para se tornar comunicável deve ser incluída numa determinada categoria que, por convenção tácita, a sociedade humana considera uma unidade.”[112]

A relevância de um observação como essa no estudo das formas artísticas é clara – a forma artística teria a vantagem de manter grande parte da substância da experiência na sua forma intelectual. Evidentemente, no dia a dia, esses dois campos se fundem constantemente. O específico das formas mais complexas está em que a experiência conseguiria um maior grau de generalização. Mas os processos não são separáveis, pois se o conteúdo da experiência gera a necessidade de formas para ser comunicado, um treinamento intelectual nos processos mais complexos de generalização pode

[111] Ibidem, pp. 10.
[112] Ibidem, pp. 7.

conduzir ao interesse por novas formas para expressar o que as à disposição nem sempre comportam. Quanto mais generalizado o pensamento, maior a gama de atividades sociais que abarca, dando condições de possibilidade para uma representação qualitativamente superior da experiência.

Dos achados teóricos de Vigotski, o que mais interessa a Williams são seus estudos sobre a fala interior. Isso porque ao provar o seu caráter *social*, o psicólogo russo abre um campo de estudo imenso para as relações entre a consciência "individual" e o social. Seu estudo parte da tentativa de encontrar laços entre o pensamento e a fala nos estágios iniciais do desenvolvimento da criança:

> Não encontramos nenhuma interdependência específica entre as raízes genéticas do pensamento e da palavra. Ficou evidente que a relação intrínseca que procurávamos não era uma condição prévia para o desenvolvimento histórico da consciência humana, mas antes um produto dele [...] O pensamento e a palavra não são ligados por um elo primário. Ao longo da evolução do pensamento e da fala, tem início uma conexão entre ambos, que depois se modifica e se desenvolve.[113]

Notemos como, ao concentrar seus trabalhos na linguagem verbal, Vigotski abre o campo para um estudo de todos os signos que organizam nossa vida social. Já havíamos visto que "todas as categorias, incluindo a categoria 'linguagem', são elas mesmas construções na linguagem".[114] O sistema verbal, altamente complexo, trabalha o pensamento dando-lhe um impulso espantoso quando se interioriza. Em linhas gerais, o pensamento, ao se corporificar na palavra, amplia *qualitativamente* sua capacidade de generalização, dado o caráter duplo da palavra – nomeia ao generalizar, exclui ao criar coletivos e conceitos; "a relação entre o pensamento e a palavra não é uma coisa, mas um processo, um movimento contínuo de vaivém do pensamento para a palavra, e vice-versa."[115] Em suma, as palavras não *expressam* o pensamento, mas são um meio para a sua existência.

---

[113] Ibidem, pp. 149.
[114] *Marxism and Literature*, pp. 21.
[115] *Pensamento e Linguagem,* pp. 156.

Mas de que modo a fala se interioriza? Os experimentos de Vigotski mostram como a fala egocêntrica, que ocorre quando a criança conversa com si mesma em voz alta, ocorre desde os primeiros estágios da fala, quando a criança *ainda não internalizou a linguagem*:

> Os resultados de nosso experimento indicam que a função da fala egocêntrica é semelhante à da fala interior: não se limita a acompanhar a atividade da criança; está a serviço da orientação mental, da compreensão consciente; ajuda a superar dificuldades; é uma fala para si mesmo, íntima e convenientemente relacionada com o pensamento da criança. O seu destino é muito diferente daquele que foi descrito por Piaget. A fala egocêntrica desenvolve-se ao longo de uma curva ascendente, e não descendente; segue uma evolução, não uma involução. Ao final, transforma-se em fala interior.
>
> A decrescente vocalização da fala egocêntrica indica o desenvolvimento de uma abstração do som, a aquisição de uma nova capacidade: a de "pensar as palavras", ao invés de pronunciá-las. É esse o significado positivo do coeficiente de declínio da fala egocêntrica. A curva decrescente indica que o desenvolvimento está se voltando para a fala interior.[116]

Deste modo, a fala egocêntrica marca uma transição da fala "social" – direcionada aos outros, para a fala consigo próprio. Uma vez internalizada, terá um papel chave na articulação de nosso mundo interior, nossas sensações e nossa experiência. O salto para uma ampliação dessa teoria para o esboço de uma teoria da consciência é dado pelo próprio Vigotski. Termina seu livro afirmando que o papel da linguagem é central não apenas no desenvolvimento do pensamento, mas na evolução histórica como um todo. "Uma palavra é um microcosmo da consciência humana."[117] Em um outro ensaio, a internalização dos signos aparece como a internalização de *formas culturais*:

> A internalização das formas culturais de comportamento envolve a reconstrução da atividade psicológica tendo como base as operações com signos. Os processos psicológicos, tal como aparecem nos animais, realmente deixam de existir; são incorporados nesse sistema de comportamento e são culturalmente reconstituídos e desenvolvidos para formar uma nova entidade psicológica. O uso de signos externos é

[116] Ibidem, pp. 166 e 168, respectivamente.
[117] Ibidem, pp. 190.

> também reconstruído radicalmente. As mudanças nas operações com signos durante o desenvolvimento são semelhantes àquelas que ocorrem na linguagem. Aspectos tanto da fala externa ou comunicativa como da fala egocêntrica "interiorizam-se", tornando-se a base da fala interior.
> A internalização das atividades socialmente enraizadas e historicamente desenvolvidas constitui o aspecto característico da psicologia humana.[118]

Podemos agora retomar o texto de Williams, lembrando ainda uma frase de Vigotski: "Exatamente porque o pensamento não tem um equivalente imediato em palavras, a transição do pensamento para a palavra passa pelo significado."[119] A *mediação* do significado marca o momento da articulação da experiência. No drama, a *mediação* do significado das formas artísticas corporifica a experiência em uma forma específica. As obras como um complexo (ou vários complexos) podem ser generalizadas, e essas generalizações são trabalhadas pela interiorização das formas e de seu *significado* – um processo que possui história.

A forma dramática responde a um gama de significados e valores humanos bastante ampla, uma vez que se baseia na reprodução da vida ela mesma. Sua origem, porém, é posterior à origem do local do poder:

> O drama é um tipo especial de uso de um processo bastante geral de apresentação, representação e significação. O espaço erguido do poder – a eminência da plataforma real – foi construído historicamente antes do espaço erguido do palco [...] O drama é uma separação precisa de certos modos comuns para fins novos e específicos. Não é nem o ritual, que revela Deus, nem o mito, que necessita e sustenta a repetição. É uma composição interativa, específica e ativa: uma ação, não um ato; uma prática aberta que tem sido deliberadamente abstraída dos fins práticos ou mágicos; uma abertura complexa do ritual para ações públicas e variáveis; um movimento além do mito para *versões* dramáticas do mito e da história.[120]

---

[118] "Internalização das Funções Psicológicas Superiores", in *A Formação Social da Mente*, pp. 76.
[119] *Pensamento e Linguagem*, pp. 186.
[120] "Drama in a Dramatized Society", pp. 15.

Em tempos de mudanças, essa característica *experimental* do drama ganha força, quando as convenções artísticas herdadas não mais dão conta de uma nova realidade. Pensando nas linhas teóricas acima, quando o significado generalizado do drama como forma histórica consolidada não comporta o momento presente, em transformação, a *mediação* deve ser re-trabalhada. Mas o drama nunca é apenas experimental e exploratório – também pode ser parte do, ou ser incorporado ao, sistema de signos estabelecido. O drama, então, pode estar alinhado a várias manifestações políticas – mais próximo ao mito e ao ritual, representa e *apresenta* o local do poder como natural ou divino; mais aberto e exploratório, pode vincular-se a uma política mais progressista. Seguindo essa lógica, e trazendo o problema para o nosso tempo, o drama naturalista estaria mais próximo de um movimento crítico ao capitalismo do que de sua incorporação pelo sistema. Por que se deu o contrário? A nossa sociedade:

> ...é suficientemente dramática em um sentido óbvio. Ações de um tipo e escala que atraem comparações dramáticas estão sendo representadas de modos que nos deixam continuamente em dúvida se somos espectadores ou participantes. O vocabulário específico do modo dramático – o drama ele mesmo, e então a tragédia, o cenário, a situação, os atores, as representações, os papéis, as imagens – são apropriados continuamente e convencionalmente para essas ações imensas. [...] No que é chamado o palco público, ou o olhar público, figuras improváveis, mas plausíveis, continuam a aparecer para nos representar.[121]

O drama exploratório, que ganha espaço com a apreensão do sentido de movimento da história, é reatado a mitos e rituais em um momento em que essa aproximação é decididamente reacionária. As convenções que movem o espetáculo político opõem-se ao movimento democrático, à *longa revolução*, trabalhando pela "dramatização da consciência":

> As convenções específicas dessa dramatização particular – o país, a sociedade, um período da história, uma crise da civilização; essas convenções não são abstratas. Elas são trabalhadas e re-trabalhadas profundamente em nossas relações sociais reais. São nossa forma de

[121] Ibidem, pp. 17.

> ver e conhecer, que colocamos em prática diariamente. Enquanto as convenções se mantêm, enquanto as relações sociais se mantêm, muito da prática as confirmará.[122]

O drama naturalista, com todo o seu potencial crítico, não pôde resistir à incorporação ao sistema. A força do movimento pela dramatização da consciência, tão vinculado ao uso das novas tecnologias de massa, só poderia ser resistida com um movimento socialista de amplas proporções, como o defendido por Williams ao dialogar com o Partido Trabalhista. Daí, uma série de apropriações das novas formas dramáticas que deram representabilidade ao nosso isolamento social e político foram realizadas. De Strindberg a Godot, o homem dissidente tornou-se também uma convenção:

> Pois a sala ou quarto está aqui, não como uma convenção cênica entre outras possíveis, mas como um meio que nos molda de forma ativa – a estrutura particular dentro da qual nós vivemos [...] a declaração convencional de como nós estamos vivendo e do que valorizamos.[123]

Na medida em que a comportamento dissidente se torna convenção, seu significado sofre uma metamorfose, enquadrando-o na realidade presente – ou seja, perde muito de seu potencial crítico. Ao discutir, em outro ensaio, a vitória ideológica da tradição seletiva dos modernistas, Williams retoma o mesmo tema – o processo seletivo da crítica literária e das artes que instaurou o modernismo como movimento, com suas características próprias, tomou sua auto-referência e seu isolamento para representar o alheamento do artista, valorizando o estranhamento radical. Porém, as transformações na nova grande mídia tomaram esse estranhamento como *convenção*, moldando-o de acordo com seus interesses:

> As técnicas de *des*conexão significante, conquistadas com dificuldade, são relocadas, com a ajuda da insensibilidade especial de técnicos treinados e confiantes, como modos meramente técnicos da publicidade e do cinema comercial. As imagens isoladas e alheias de alienação e perda, as descontinuidades narrativas, tornaram-se a iconografia fácil

[122] Ibidem, pp. 18.
[123] Ibidem, pp. 20.

> dos comerciais, e o herói solitário, amargo, sardônico e cético toma o seu lugar já pronto como estrela de um *thriller*.[124]

Estamos engaiolados, presos nas quatro paredes que nos alienam das esferas reais do poder. Williams termina seu ensaio citando Chekhov, com seus personagens que falam, mas não se comunicam – cujas palavras são pronunciadas, mas não se articulam:

> É uma forma de falar e de ouvir, um ritmo específico de uma consciência particular; ao cabo, é uma forma de relacionamento incompleto, transitório e ansioso, que está no palco ou no texto, mas também, de forma penetrante, uma estrutura de sentimento de um mundo contemporâneo preciso...[125]

Um desfecho irônico para o que, em outro ensaio, Williams coloca como um dos grandes desenvolvimentos dramáticos que ganharam força no drama renascentista – a apresentação dos sentimentos face a face com o outro.[126] Cada vez mais presos em nosso "mundo interior", perdemos pouco a pouco a dimensão da comunicação direta – nossa forma incompleta, transitória e ansiosa de viver.

Em suma, o grande avanço do drama naturalista estava na sua forma – um novo arranjo da cena capaz de fazer emergir o novo indivíduo, aparentemente mais independente, mas na prática preso a forças que se tornavam mais e mais intangíveis. Mas a representação dessa nova organização, um impulso criativo da forma artística, perdeu sua força crítica na medida em que foi incorporada pela grande mídia que, em sintonia com as forças econômicas do capitalismo do século XX, foi forte o suficiente para difundir em larga escala produtos que nos "ensinam" a viver acriticamente dentro da nova sociedade, com suas novas formas de urbanização e controle. Vimos como a teoria da linguagem de Vigotski traz em sua bagagem o gérmen de uma teoria da consciência – inicialmente um impulso externo pela comunicação, a consciência ganha forma com a interiorização dos signos e pode, então, agir

---

[124] "When was Modernism", in *The Politics of Modernism*, pp. 35.
[125] "Drama in a Dramatized Society", pp. 21.
[126] "Form and Meaning: *Hippolytus* and *Phèdre*", in *Writing in Society*, pp. 29.

sobre a sociedade. Mas o outro lado da moeda também está presente – se os signos sociais são controlados por grandes centros de poder, como o são pela grande mídia, a *produção* da consciência será certamente afetada. No nosso caso, um dos grandes avanços críticos na arte foi remodelado para engraxar as engrenagens do sistema.

O que me parece prioritário aqui é que a consciência *não aparece como mediação*, mas incorpora o significado e *produz* – a consciência *trabalha* a mediação. Quando o resultado é a mera reprodução da sociedade, fazer uso de termos como "reflexo" ou "eco" da base não parece tão danoso. Quando, porém, a consciência vai além dos significados presentes, a expressão usada por Williams ao discutir esses termos, um "*vocabulário deliberadamente degradante*"[127], faz todo o sentido.

Com essas considerações, gostaria apenas de frisar que *não estou sugerindo* que Williams tenha usado os estudos de Vigotski em suas análises. A aproximação entre ambas as teorias baseia-se numa confluência de interesses entre os dois críticos. Creio, sim, que os avanços de Vigotski possam clarificar certos momentos menos explicitados do pensamento de Raymond Williams, sobretudo no que tange à sua elaboração da cultura como *produção* de significados e valores. Veremos a seguir, ao discutirmos a segunda parte do livro, como esse processo funciona de forma mais detalhada – pois trataremos dos conceitos especificamente marxistas, e de alguns conceitos cunhados por Williams na formulação de sua crítica da cultura.

[127] Como citado acima, pp. 15: "A ênfase na consciência como inseparável da existência consciente, e então na consciência existente como inseparável dos processos sociais materiais é, de fato, perdida no uso deste *vocabulário deliberadamente degradante* [*deliberately degrading vocabulary*]." Itálico meu. *Marxism and Literature*, pp. 59.

III. MARXISMO E LITERATURA: TEORIA CULTURAL

i. A questão da determinação

A segunda parte de *Marxismo e Literatura* inicia-se com a transposição, palavra por palavra, do primeiro parágrafo do ensaio "*Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory*". A preocupação central é a de mudar a direção da ênfase na determinação até então priorizada pelo marxismo:

> Toda a abordagem moderna para uma teoria marxista da cultura deve se iniciar considerando a proposição de uma base determinante e uma superestrutura determinada. De um ponto de vista estritamente teórico, contudo, não é este o ponto do qual deveríamos partir. Seria em muitos aspectos preferível se pudéssemos começar da proposição que originalmente era igualmente central, igualmente autêntica: a proposição que diz que o ser social determina a consciência.[128]

Vimos como essa questão é bastante explicitada na teoria da linguagem de Vigotski, na qual a consciência surge como fundamentalmente humana *e* social em seu processo de formação, só adquirindo traços individuais à medida que, interiorizando os signos e seus mecanismos, atinge um grau de generalização e controle que lhe garante o salto qualitativo – agir sobre os signos, exercer sua *criatividade* ou, como diria Williams, produzir (produzindo e reproduzindo) significados e valores. Sua qualidade intrinsecamente social vem de seu impulso para a comunicação – a atividade da consciência voltada para si

[128] "*Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory*" [1973], in *Culture and Materialism*, pp. 31; *Marxism and literature*, pp. 75.

mesma surge em um momento posterior, uma interiorização da fala egocêntrica que torna possível o amplo desenvolvimento do que poderíamos chamar de psicologia individual, entendida como a marca do indivíduo no processo social que o move.

Mas dar prioridade ao ser social determinando a consciência implica em reavaliar o entendimento do que seria a base e a superestrutura. Focalizando, primeiramente, a superestrutura, Williams vê emergirem três sentidos em dois textos de Marx nos quais o termo aparece[129]:

> (a) formas legais e políticas que expressam relações de produção reais; (b) formas de consciência que expressam uma visão de classe particular do mundo; (c) um processo no qual, dentro de toda uma gama de atividades, os homens se tornam conscientes de um conflito econômico fundamental e lutam por seus interesses. Estes três sentidos direcionam nossa atenção para (a) instituições; (b) formas de consciência; e (c) práticas políticas e culturais, respectivamente.
> É evidente que essas três áreas são relacionadas e devem, na análise, ser inter-relacionadas. Mas, nessa questão crucial sobre a inter-relação, o termo não ajuda muito, porque é aplicado de forma variada em cada área.[130]

A intenção aqui não é criticar o uso do termo "superestrutura" em Marx, mas chamar a atenção para a complexidade das atividades sociais que ele abarca. A ênfase na superestrutura como instituição realça alguns aspectos e obscurece outros de forma diversa de quando a ênfase recai sobre as formas de consciência ou as práticas políticas e culturais. Assim, uma série de dilemas tomou forma com a consolidação da teoria marxista, de acordo com as ênfases privilegiadas por teóricos diferentes. Uma escolha pelas formas (a) ou (b) pode levar a uma exclusão, na superestrutura, das atividades determinantes da base, enquanto que a ênfase em (c) tende a uma valorização das atividades culturais e políticas como significativas nos processos de transformação social.

O outro termo da expressão, "base" ou "estrutura", a "fundação" da superestrutura, também traz complicações, dada a variedade de expressões

[129] Retirados da *Introdução para uma Contribuição para a Crítica da Economia Política* e do *18 Brumário de Luís Napoleão*.
[130] *Marxism and Literature*, pp. 77.

que são utilizadas no original alemão para este termo. Williams cita, a título de exemplo: formas de propriedade, condições sociais de existência, estrutura econômica da sociedade, base real e fundação real. Essa gama de sentidos foi projetada, "com a transição de Marx para o marxismo", como conceitos precisos e, depois, como formas descritivas de ler áreas da vida social. Isso gerou uma redução da relação entre as categorias de base e superestrutura para uma definição tanto temporal – da produção para a consciência, e depois para a política e a cultura, quanto espacial – níveis distinguíveis entre a política e a cultura, as formas de consciência, e então a base. O que faltaria nessas formulações seria o reconhecimento das conexões entre a produção material, as instituições políticas e culturais e a consciência, abrindo caminho para um exame das *contradições* entre as relações de produção e as relações sociais:

> Uma das proposições centrais do sentido de história em Marx é, por exemplo, que no desenvolvimento real há contradições profundas entre as relações de produção e as relações sociais conseqüentes. Há, então, uma possibilidade contínua da variação dinâmica entre essas forças. As "variações" da superestrutura poderiam ser deduzidas daqui, não fosse o fato das implicações "objetivas" "da base" reduzirem todas essas variações a conseqüências secundárias.[131]

O caminho, para Williams, está em mudar a direção da indagação central sobre a determinação, afastando-se do modelo dual:

> Logo, contra os desenvolvimentos do marxismo, não é a "base" ou a "superestrutura" que devem ser estudados, mas os processos reais, específicos e indissolúveis, dentro dos quais as relações decisivas, de uma perspectiva marxista, são expressas pela idéia complexa de determinação.[132]

Mas o que seria, então, a determinação? Williams nos diz que se trata do problema mais difícil na teoria cultural marxista, um tema complexo e do qual não se pode evadir: "Um marxismo sem algum conceito de determinação não tem valor. Um marxismo com muitos dos conceitos de determinação que se têm hoje é radicalmente desqualificado."[133] Chegamos aqui a um ponto dos

[131] Ibidem, pp. 82.
[132] Ibidem, pp. 82.
[133] Ibidem, pp. 83.

mais relevantes no materialismo cultural. Se há em Williams uma crítica aguda ao modelo de base e superestrutura, o que por no seu lugar? Precisamos de um conceito de determinação, pois do contrário estaríamos nos afastando de qualquer teoria que se diga marxista. Mas este conceito deve ir *além* da grande maioria dos conceitos disponíveis, uma vez que recusa a formulação da cultura como essencialmente superestrutural. Williams inicia seu argumento traçando a raiz do termo "determinação" na língua inglesa – seu sentido originário é o de "exercer pressões" e "estabelecer limites". A partir daí, dois sentidos tornam-se bastante difundidos – um, o determinismo abstrato, quando essas pressões e limites ocorrem externamente aos participantes da ação (Deus, a Natureza, a História); o outro, o determinismo científico, quando a ação determinante emerge do processo ou das propriedades dos componentes envolvidos no processo:

> A idéia abstrata pressupõe uma ausência de poder (ou limites não ultrapassáveis ao poder) dos participantes em uma ação. A idéia "científica" pressupõe características inalteráveis ou relativamente fixas; a sua mudança é, então, um problema de condições e combinações alteradas (mas constatáveis e, neste sentido, previsíveis).[134]

Nos primeiros estágios do marxismo, a versão "científica" ganhou relevância, como fica claro na *Introdução para uma Contribuição para uma Crítica da Economia Política* de Marx. Seu desenvolvimento possibilitou a emergência de uma noção bastante rígida da determinação da base sobre a superestrutura, principalmente com a descoberta de leis objetivas do sistema econômico e da história – uma tradição que se tornou conhecida como economicista. Sua conseqüência é o desaparecimento da agência humana:

> Logo, com uma ironia amarga, uma doutrina crítica e revolucionária se transformou, não apenas na prática, mas também em princípio, nas formas de passividade e reificação contra as quais um sentido alternativo de "determinação" começava a operar.[135]

[134] Ibidem, pp. 84.
[135] Ibidem, pp. 86.

Em oposição a essa tradição, Williams retoma o sentido original de pressões e limites para a elaboração de seu conceito de determinação. O avanço está em sua concepção de *pressões*. A idéia da determinação como *limite* já havia sido desenvolvida no romantismo, ao oferecer uma crítica da sociedade que dependeria, para sua realização, da mudança social. Williams, evidentemente, não descarta essa abordagem, que considera crucial. Seu *ir além* está no modo como articula a idéia de *pressões*. Pois, ao lado de seu sentido negativo – pressões *contra* determinada ação – temos *pressões* como forças que impelem a uma ação, que, uma vez internalizadas, constituem a forma mesma de nossa consciência diante de nossas escolhas em todas as áreas da vida social:

> Pois as pressões não são, de forma alguma, apenas contra os limites, embora essas sejam de importância crucial. Elas são, pelo menos com a mesma freqüência, pressões derivadas da formação e momentum de um modo social dado: uma compulsão para agir de forma a mantê-lo ou renová-lo. Elas são também, e de forma vital, pressões exercidas por formações novas, com suas intenções e exigências ainda não percebidas. A sociedade não é, nunca, apenas o invólucro morto que limita a realização social e individual. Ela é sempre, também, um processo constitutivo, com pressões bastante poderosas que são expressas tanto em formações políticas, econômicas e culturais, quanto, para tomar o "constitutivo" em seu sentido pleno, são internalizadas e se tornam "vontades individuais". Uma determinação desse tipo – um processo complexo e inter-relacionado de pressões e limites – se encontra apenas no processo social total: não num "modo de produção" abstrato, nem em uma "psicologia" abstrata.[136]

No capítulo anterior vimos como o drama naturalista emerge como uma formação *determinada* pelo novo momento do capitalismo, mas cuja determinação não se reduz à imposição de limites pela sociedade. Ao contrário, a nova forma, tendo como base um novo arranjo no cenário, foi impulsionada por *pressões* para o rompimento com as formas artísticas que não davam mais conta da nova realidade. O movimento, lido pela crítica idealista como um impulso artístico essencialmente individual, é entendido aqui como a internalização de tendências *sociais* que se tornam, na consciência, vontades

[136] Ibidem, pp. 87.

individuais. O processo não é mecânico – se a tendência não é *trabalhada* pela consciência, não se concretiza em formas culturais. A ênfase nesse aspecto constitutivo da determinação é uma marca importantíssima do pensamento de Williams, e um aspecto fundamental de sua teoria nesse caminho que estamos percorrendo, no qual as produções culturais são entendias como materiais. Mas como funcionaria isso na prática? A título de exemplo, vimos como o estranhamento formal radical produzido em grande parte das obras modernistas foi, da mesma forma como as conquistas formais do drama naturalista, incorporado pela nova mídia como convenção, perdendo sua radicalidade. Mas, se o estranhamento radical tem sua origem em forças sociais, uma pergunta central seria a de saber como se dá esse processo, ou seja, como as pressões determinantes agem sobre a consciência. Em sua análise das percepções metropolitanas na emergência do modernismo, Williams mostra como sua teoria cava as forças determinantes de novas formações. O ensaio se inicia afirmando que:

> É hoje claro que há elos decisivos entre as práticas e idéias dos movimentos de avant-garde do século XX e as condições e relações específicas da metrópole do mesmo século.[137]

O grande avanço do modernismo não teria se dado na questão dos temas, alguns deles bastante antigos:

> É importante enfatizar o quão relativamente antigos são alguns desses temas aparentemente modernos [os temas da arte moderna]. Pois é a história inerente dos temas, em um primeiro momento presentes em formas artísticas "pré-modernas", que, em certas condições, conduziu a mudanças reais e radicais na forma.[138]

Vemos que duas forças teriam sido fundamentais na arte modernista: os temas pré-existentes e novas condições sociais. Quanto aos primeiros, estavam vinculados à revolução industrial, com o surgimento das grandes metrópoles. Os principais seriam:

---

[137] "Metropolitan Perceptions and the Emergence of Modernism", in *The Politics of Modernism*, pp. 37.
[138] Ibidem, pp. 39

- A impossibilidade de apreender a grande quantidade de pessoas nas ruas, em oposição às pequenas cidades e vilarejos ainda bastante comuns na época. Com isso, o estranhamento é comumente, no romantismo, interpretado como "mistério". É um tema que ganha relevância com Wordsworth;
- Relacionado ao primeiro, o indivíduo começa a enfrentar isolamento e solidão em ambientes lotados;
- Há uma extensão da associação entre a cidade e a alienação – do sonho e pesadelo, passando pelo ópio e álcool, até a insanidade completa;
- De uma outra perspectiva, a alienação na cidade emerge com ênfase no social ao invés do psicológico. Das duas perspectivas, temos as tendências na avant-garde desde a subjetividade extrema até a revolução social ou social/cultural;
- Em Fielding, o estranhamento e a alta densidade populacional permitem novos locais para esconderijos, ganhando relevância uma nova preocupação com o crime.

Esses temas, contudo, não dão especificidade ao modernismo:

> ... Pois não são os temas gerais de resposta à cidade e sua modernidade que compõem algo que possa ser propriamente chamado de modernismo. É, ao contrário, o local novo e específico dos artistas e intelectuais deste movimento, dentro do ambiente cultural em transformação da metrópole.[139]

De um lado, o surgimento das grandes cidades, provocando a retomada e atualização de temas na arte como forma de apreender uma sociedade em expansão; de outro, um momento específico dessas cidades, a metrópole da segunda metade do séc. XIX e da primeira metade do séc. XX, exercendo pressões para uma mudança formal na arte. Essas cidades mudaram significativamente neste período, ao comportar novas relações sociais, econômicas e culturais que avançavam além da grande cidade de uma nação. Com o imenso desenvolvimento dos novos centros econômicos, uma nova hierarquia econômica e cultural se estabeleceu entre capitais e províncias. Houve uma sofisticação das relações sociais, levando, especialmente em

[139] Ibidem, pp. 44.

Paris, a liberdades de expressão excepcionais. A grande população dos novos centros possibilitou que dissidentes se encontrassem e formassem grupos, e sua grande diversidade permitiu que esses grupos atraíssem novos tipos de público.

> Logo, o fator-chave cultural da mudança modernista está no caráter da metrópole: nessas condições gerais [citadas acima], mas também, de modo ainda mais decisivo, nos seus efeitos diretos sobre a forma. O elemento geral mais importante das inovações na forma está na imigração à metrópole, e nunca é demais enfatizar novamente quantos dos maiores inovadores eram, neste sentido preciso, imigrantes. Com relação ao tema, isto corrobora, de modo óbvio, os elementos de estranhamento e distância, de fato de alienação, que formam, tão regularmente, parte do nosso repertório. Mas o efeito estético decisivo encontra-se em um nível mais profundo. Liberados ou rompendo com as culturas nacionais ou provinciais, situados em relações bastante novas diante das línguas ou tradições visuais nativas, encontrando, ao mesmo tempo, um ambiente comum novo e dinâmico, do qual muitas das formas antigas estavam, obviamente, distantes, os artistas, escritores e pensadores desta fase encontraram uma única comunidade disponível para eles: a comunidade do meio (*midium*) de suas práticas próprias.[140]

A língua, desta forma, passou a ser percebida como arbitrária e convencional – como um *meio* que poderia ser moldado e re-moldado. Concomitantemente, os novos usos da língua na publicidade geraram também uma consciência das convenções que permitiu trabalhar sobre elas. Aliado a isso,

> ... dentro da abertura e da complexidade da metrópole, não havia uma sociedade formada e estabelecida à qual os novos tipos de obras pudessem ser relacionados. As relações se davam com o processo social ele mesmo, aberto, complexo e dinâmico, e a única forma acessível dessa prática estava em uma ênfase no meio: o meio como o que, numa forma sem precedentes, definia a arte.[141]

O tema é retomado em um texto dedicado aos usos da linguagem nos movimentos de avant-guarde:

---

[140] Ibidem, pp. 45.
[141] Ibidem, pp. 46.

> Certamente a cidade é relevante, e especificamente a cidade como uma metrópole. Um traço notável de muitos movimentos modernistas e de avant-garde é que não só eles estavam localizados em grandes centros urbanos, mas que, também, muitos de seus membros eram imigrantes nestes centros, nos quais eram, em alguns aspectos novos, estranhos. A linguagem, em tais situações, poderia aparecer como um fato novo: seja simplesmente um "meio", estético ou instrumental, uma vez que sua continuidade, naturalizada em organizações sociais persistentes, não estava disponível; seja, evidentemente, como sistema: o fato distante ou mesmo alienado.[142]

As línguas maternas tenderam a ser, pelos novos artistas imigrados, marginalizada, e a nova língua dominante tornada plástica e arbitrária – um novo material para uma nova arte: "um sistema alienado, mas acessível, que tinha tanto poder quanto potencial, mas que não era, como em muitas formações anteriores, mesmo que experimentais, a linguagem, ou uma linguagem possível, para um povo".

A nova arte, então, teria tido, como uma força determinante decisiva, o modo peculiar como a língua estrangeira foi apreendida por artistas ao fazerem uso, para a produção artística, *de uma forma de comunicação que não dominavam plenamente na esfera das relações sociais mais próximas.* A necessidade de produzir formas que respondessem à vida nas grandes metrópoles, com seus novos interesses econômicos, políticos, sociais e culturais, fundiu-se com uma outra necessidade – produzi-la em uma língua que grande parte dos artistas pioneiros do modernismo não dominava completamente, pessoas em sua maioria estrangeiras, sempre relativamente distantes das convenções culturais locais. Uma vez que o movimento ganhou relevância, seu caráter experimental foi cristalizando-se em convenções de quebra e ruptura que se tornaram, então, lugares-comuns. A título de ilustração, não deixa de ser curioso que este processo abranja muitas outras formas artísticas. Na música, por exemplo, o realismo russo, tão importante como precursor do modernismo propriamente dito, responde a um modo específico de articular duas formas artísticas relativamente alheias aos compositores – os desenvolvimentos românticos do sistema tonal da Europa ocidental e as formas mais rústicas da música popular.

[142] "Language and the Avant-guarde", in: Ibidem, pp. 79.

O resultado é uma quebra do sistema tonal, a linguagem até então convencional da música a partir do barroco, dando margem a uma concepção musical com forte tendência a quebras e rupturas. Assim, a arte moderna tende a *enfatizar* os elementos dissonantes da sociedade, e a obscurecer suas novas forças de coesão.

Mas se o modernismo em questão é uma *produção criativa*, que vai além de um reflexo da base, temos de enfrentar um outro problema, até então relacionado com a base propriamente dita. O que são as forças produtivas? E como elas exercem a "determinação", as pressões e limites, sobre a produção cultural? Vimos que as novas formas artísticas do modernismo são determinadas pela nova organização social dos grandes centros metropolitanos, mas esta determinação não exclui seu caráter produtivo – as novas formas são produções *criativas* de consciências pressionadas a agir; vontades que ganham forma cultural ao articularem de maneira original os recursos materiais da atividade cultural específica em que estão envolvidos. Original, aqui, não tem, certamente, uma qualidade metafísica – corresponde não apenas a uma forma *nova*, mas a uma nova articulação que apreenda algum aspecto da sociedade que não tenha ainda ganhado relevância em outras formas culturais, ou cujo viés realce certas nuanças ainda não enfatizadas.

Chegamos então ao capítulo de *Marxismo e Literatura* subseqüente ao de determinação, que trata das forças produtivas. Williams apresenta dois sentidos de *produção* em Marx:

> A dificuldade central é que todas as palavras-chave – *produto*, *produção*, *produtivo* – passaram por uma especialização no curso do desenvolvimento do capitalismo. Desta forma, analisar o capitalismo era, ao mesmo tempo, vê-lo como um processo distinto de "produção", e referi-lo a um processo geral, do qual ele é um tipo histórico particular. Marx estava perfeitamente lúcido quanto à distinção entre a "produção em geral" e a "produção capitalista". De fato, foram as reivindicações da última, através de sua economia política, à universalidade de suas

> condições históricas próprias e específicas, que ele, especialmente, atacou.[143]

Mas, dado que Marx tenha analisado a produção capitalista *nos seus próprios termos*, uma leitura desatenta levou a uma falsa generalização de conceitos que foram tomados, sobretudo no capital, da economia política. Da mesma forma, a "produção material" sofreu também um processo de abstração, separando-se de categorias como o consumo, a distribuição e a troca, que foram, por sua vez, abstraídos das relações sociais e das atividades pessoais, "os únicos modos concretos de existência".[144]

As forças produtivas entendidas como um processo geral vão muito além disso – trata-se de todas as formas de produção e reprodução da vida. A produção industrial, por exemplo, é "um certo modo de cooperação social e de aplicação e desenvolvimento de um certo corpo de conhecimento social". É uma forma particular de produção material, não sua generalização. Do contrário, o que se perde é, como Williams nos diz, o caráter das forças produtivas que produzem essa versão de produção. Pois produzir e reproduzir (ou, poderíamos dizer, produzir a reprodução) de um sistema depende da produção constante de processos de dominação, que vão desde seu sistema político e militar até, como tão característico de nosso capitalismo, formas de entretenimento, de opinião pública e de educação. Tratar essas atividades como superestruturais não é impossível, mas exige habilidades acrobáticas surpreendentes. "Seria mais razoável tornarmos a por, novamente, os dois pés no chão, e olharmos para as atividades produtivas reais sem assumir, de antemão, que apenas algumas são materiais". Do contrário, todo um corpo de atividades é isolado, como, por exemplo, a arte, a estética ou a ideologia – a superestrutura propriamente dita –, não sendo tomadas, em sua essência,

> ...como práticas reais, elementos de um processo social material total; nem uma esfera, nem um mundo, nem uma superestrutura, mas muitas práticas produtivas variadas, com condições e intenções específicas. Deixar de ver isto não significa apenas perder contato com a realidade dessas práticas, como tem ocorrido repetidamente em formas de análise

[143] *Marxism and Literature*, pp. 90.
[144] Ibidem, pp. 91.

> derivadas dos termos deste materialismo (industrial) especializado; é, também, começar o processo tão difícil de descobrir e descrever as relações entre essas práticas, e entre elas e as outras práticas que têm sido isoladas como "produção", "base", ou o "mundo auto-sustentável", em uma posição extremamente incômoda e atrofiante.[145]

Já podemos começar a delinear as conseqüências políticas de uma teoria como essa. Se o que nos interessa são as relações entre práticas diversas que não se organizam a partir do modelo de base e estrutura, mas em níveis hierárquicos entre *práticas produtivas diversas*, o processo de determinação pode ser gerado em áreas de atividade social e cultural bem diferentes, com implicações políticas progressistas ou conservadoras. Assim, Williams mostra como o modernismo tem diversas facetas políticas, conforme suas afiliações:

> A ênfase no "popular", quando oferecida como evidência de uma tradição popular reprimida, poderia se mover, prontamente, em direção a tendências revolucionárias radicais, socialistas ou não [...] De outro lado, uma ênfase no "popular" como um tipo particular de ênfase no "povo" poderia conduzir a identificações fortemente nacionais e, então, nacionalistas, do tipo bastante explorado pelos fascismos italiano e alemão.[146]

Versões nacionalistas também ganharam espaço no modernismo literário inglês, seja com a posição de Ezra Pound, inicialmente ligada à avant-garde, movendo-se então para o fascismo, com a versão nacionalista de direita do povo em Yeats, ou, no caso mais influente de T. S. Eliot, com sua posição simultaneamente antiga e moderna, "em que uma experimentação literária contínua moveu-se em direção a uma elite consciente, na qual uma ênfase na tradição (tão distinta dos modernistas anteriores e da rejeição do passado na avant-garde) foi oferecida como, de fato, subversiva a uma ordem social cultural intolerável, porque superficial e auto-iludida (neste sentido, ainda burguesa)".[147]

---

[145] Ibidem, pp. 94.

[146] "The Politics of Avant-garde", in: *The Politics of Modernism*, pp. 58.

[147] Ibidem, pp. 61. Ainda um outro exemplo, opondo Brecht a Gottdried Benn: "Na república de Weimar ainda havia uma diversidade ativa e competitiva, com o fluxo movendo-se vigorosamente contra a cultura burguesa e suas formas. Mas, enquanto Piscador pôde se transferir da Liga Spartana ao Teatro Proletário, o poeta Tucholski, verificando um ponto em nossa análise anterior, pôde declarar que "uma pessoa é burguesa por predisposição, não por nascimento, e menos ainda por profissão": burguês não como uma classificação política, mas

Estamos então caminhando para uma teoria que estaria realçando, à primeira vista, os significados (b) e (c) da superestrutura citados acima. Como formas de consciência que expressam uma visão de classe particular do mundo, temos a ênfase na consciência como processo de interiorização da cultura e das relações sociais em seu sentido mais amplo, no que podemos denominar como consciência prática; como um processo no qual os homens se tornam conscientes de um conflito econômico fundamental e lutam por seus interesses, estaria a questão da produção de novas idéias. O problema é que a tradição marxista concentrou este segundo sentido na política, reservando à arte e à cultura uma posição mais de "reveladora" da sociedade, oferecendo elementos críticos para uma ação política, do que de produtoras em um sentido mais próximo ao de forças produtivas. O caso da política é bastante explícito, e pode ser visto com clareza tanto no próprio manifesto comunista como em livros importantes da tradição, como em *O Estado e a Revolução.* No *Manifesto*, a força transformadora da política aparece como possível com a ampliação constante dos meios de comunicação de massa, tema bastante caro a Williams sempre que discute um futuro socialista possível:

> De tempos em tempos os operários vencem, mas só transitoriamente. O resultado propriamente dito das suas lutas não é o êxito imediato, mas a união dos operários, que cada vez mais se amplia. Ela é promovida pelos meios crescentes de comunicação, criados pela grande indústria, que põem os operários das diversas localidades em contato uns com os outros. Basta, porém, este contacto para centralizar as muitas lutas locais, por toda a parte com o mesmo caráter, numa luta nacional, numa luta de classes. Mas toda a luta de classes é uma luta política. E a união, para a qual os burgueses da Idade Média, com os seus caminhos vicinais, precisavam de séculos, conseguem-na os proletários modernos com os caminhos-de-ferro em poucos anos.[148]

---

como uma classificação espiritual. A crise final do fim da República e da subida do Nazismo ao poder forçou uma polarização que pode ser representada, sumariamente, entre escritores que tinham estado envolvidos de modo bem próximo com o expressionismo, por Brecht, na esquerda revolucionária, e Gottdried Benn, na direita fascista." Ibidem, pp. 60.

[148] *Manifesto Comunista*, parte 1.

Embora a determinação econômica apareça aqui como fundamental, através da produção, pela grande indústria, dos meios de comunicação novos e abrangentes, as pressões para a superação do sistema vão além de uma necessidade gerada pela produção capitalista – é uma luta por valores relacionados a uma dignidade humana possível dentro de uma ordem democrática. Já em Lênin, encontramos citações como esta:

> Desenvolver a democracia até o fim, procurar as formas desse desenvolvimento, submetê-las à prova da prática, etc., eis um dos problemas fundamentais da luta pela revolução social. Considerada isoladamente, nenhuma democracia dará o socialismo, mas, na vida, a democracia nunca será "considerada isoladamente", mas sim "em conjunto", e exercerá a sua influência sobre a economia, cuja transformação precipitará, sofrendo também ela a influência do desenvolvimento econômico, etc. Tal é a lógica da história viva.[149]

A política, dessa forma, principalmente quando revolucionária, só pode ser reduzida à superestrutura com "habilidades acrobáticas surpreendentes", através de uma série de concessões ao modelo dual. Mas esse status é bem menos freqüente nas produções culturais. Um dos motivos é bastante claro – um questionamento desse tipo levaria à dissolução do modelo em questão. É nesse sentido que Williams não está, de fato, se inserindo na discussão sobre o que é superestrutural, ou como definir a superestrutura. Ao invés disso, opta pelo aprofundamento teórico de uma outra via – a do ser social determinando a consciência. A contradição central, então, não mais se localiza em uma esfera determinando as outras, mas nas contradições entre, de um lado, as relações de produção, agora presentes nos mais diversos círculos sociais, e de outro, as relações sociais, as atividades da consciência e a produção de cultura entendida como significados e valores no seu sentido mais amplo. O próximo passo, então, e talvez o mais difícil, está em ir além de teorias da arte e da cultura que conseguiram, dentro do modelo, avanços consideráveis, através de conceitos de transição entre a base e a superestrutura como o de reflexo ou o de mediação.

[149] *O Estado e a Revolução*, pp. 97.

ii. Do Reflexo à Hegemonia

A recusa ao modelo de base e superestrutura como primordial no processo de apreensão dos meios de produção cultural é um momento particularmente essencial no materialismo cultural. Mas uma teoria não surge de nada, e o problema das afiliações ganha relevância. Isso porque, na tradição marxista, quase a totalidade das teorias que têm se dedicado ao estudo da produção cultural dependem dos processos de determinação vinculados à subordinação da superestrutura à força produtiva da base. Vimos que, na política, há ainda uma ênfase na qualidade *produtiva* da superestrutura; na literatura, embora também haja estudos que tratem de seu potencial transformador, as análises estéticas tendem a uma cristalização de recursos formais que remontam mais a uma qualidade de reveladora da sociedade, do que de produtora *da sociedade* ela mesma. Há, em teorias mais complexas, produção, mas esta aparece como uma produção de cultura vinculada às determinações da base econômica da sociedade.

A idéia da arte e do pensamento como "reflexos" da realidade é uma conseqüência quase imediata da fórmula de base e superestrutura. Williams aponta os usos anteriores da idéia de reflexo na história da análise da arte e da sociedade, e mostra como o materialismo aparece como um desafio a eles – "Se o mundo real é material, ele pode, então, ser visto em suas formas constitutivas, mas estas não serão metafísicas, e o reflexo será, necessariamente, da realidade material".[150] Desta forma, uma forte tendência à concepção da arte como reflexo da realidade produziu uma outra idéia, a de que uma arte que não a refletisse seria falsa ou não importante. Pois, aqui, refletir a base implica em refletir a realidade, o espaço onde se dá a produção e reprodução da vida real. Se isso não ocorre, estamos diante de distorções devidas à ideologia ou à metafísica, desqualificando uma possível autenticidade da produção artística. A ambigüidade dessas teorias estaria na sua forte tendência a isolar tanto a obra quanto a base como "objetos". Um

[150] Ibidem, pp. 95.

passo decisivo, então, se deu em sua sofisticação, de modo a abarcar a base como um processo. Estamos diante da distinção central entre o materialismo mecânico, apoiado na idéia de objeto, e o materialismo histórico, no qual o processo de produção material da vida é visto como uma atividade humana:

> As teorias mais simples do "reflexo" basearam-se no materialismo mecânico. Mas uma explicação diversa pareceu possível se "o mundo real", ao invés de ser isolado como objeto, fosse entendido como um processo social material, com certas tendências e qualidades inerentes. Como antes no idealismo, mas agora com uma especificação diferente, a arte poderia ser vista como refletindo, ao invés de objetos separados e eventos superficiais, as forças e movimentos essenciais subjacentes a eles.[151]

Porém, uma nova tendência recuperou o objetivismo abstrato do materialismo mecânico, ao entender o processo como provocado por leis que seriam refletidas na arte. O impulso inerente ao materialismo histórico, que impele a uma leitura da realidade como processo, foi novamente enfraquecido pela sua mescla com elementos do idealismo anterior. Se a realidade não era mais entendida como "objeto", as leis que a determinavam o eram, na medida em que poderiam ser abstraídas e manipuladas. As implicações políticas são evidentes – a mudança social não é uma questão de consciência de classe e luta política, mas do direcionamento e aplicação adequados das leis que regem a sociedade.

Vemos que o materialismo histórico comporta dificuldades das mais complexas. A preocupação com a história como *processo* e *atividade* não exclui um movimento regressivo, na medida em que esse processo e essa atividade sejam vistos como determinados por leis ou forças alheias à atividade humana propriamente dita, em suas relações sociais e culturais. Essa abstração da ação humana é comum em teorias que estabelecem uma distinção nítida entre a produção de uma classe e sua reprodução. Assim, por exemplo, ao momento de produção da sociedade burguesa seguiu-se o período de sua reprodução – movido agora por leis que fogem ao controle *humano*. Teorias deste tipo têm, em geral, embasamento empírico. Muito do que temos como produção cultural

[151] Ibidem, pp. 96.

e social pode ser qualificado como reprodução nesses termos – produções regidas por leis que fogem ao controle consciente humano. A armadilha, segundo Williams, está, como vimos ao tratar das forças produtivas, em tomar os conceitos burgueses, com sua forte tendência à naturalização das forças históricas, como Verdades. A percepção dessas dificuldades levou à substituição da idéia de reflexo, nas teorias mais elaboradas, pelo conceito de mediação, mais afeito à ênfase tanto no processo histórico como no processo de produção da arte. A grande contribuição na teoria marxista no que tange a este conceito foi dada pela escola de Frankfurt. Williams aponta o grande avanço aqui como sendo a exclusão do "meio" externo no processo de mediação – a mediação, como definida por Adorno, é parte do objeto, não algo entre as partes relacionadas. Assim, a arte ou a cultura não são *produto*, em sua forma, das forças mediadoras, mas são constitutivas elas mesmas, trabalhando em si próprias as forças determinantes. Não obstante os avanços surpreendentes que daqui decorreram, dando força à idéia de *processo* intrínseca ao materialismo histórico, a perpetuação do dualismo básico entre base e superestrutura não contribui para a elaboração do materialismo cultural. A crítica de Williams, desta forma, centra-se justamente neste tópico:

> É difícil sabermos o quanto é ganho na substituição da metáfora do "reflexo" pela da "mediação". De um lado, ela vai além da passividade da teoria reflexiva, indicando um processo de algum modo ativo. De outro lado, em quase todos os casos, ela perpetua um dualismo básico. A arte não reflete a realidade social, a superestrutura não reflete a base, *diretamente*; a cultura é a mediação da sociedade. Mas é virtualmente impossível sustentar a metáfora da "mediação" (*Vermittlung*) sem algum sentido de áreas ou ordens da realidade separadas e pré-existentes, entre as quais o processo de mediação ocorre, seja de forma independente, seja determinado por sua natureza prévia.[152]

Para Williams, uma tendência deste dualismo básico é que, ao falarmos de produção e reprodução da vida social, a ênfase na produção recaia sobre a base, e a da reprodução, sobre a superestrutura. O problema seria diferente se entendêssemos, desde o início, "a linguagem e a significação como elementos indissolúveis do processo social material ele mesmo, envolvido, sempre, em

[152] Ibidem, pp. 99.

ambos os processos de produção e reprodução".[153] O argumento não é de oposição ao desenvolvimento teórico e às análises produzidas pela Escola de Frankfurt, em muitos aspectos bastante próximos aos de Williams – a preocupação constante com os processos de produção da arte e da cultura, por exemplo, é uma marca de ambos. O que Williams defende é que essas teorias ainda estão muito impregnadas da filosofia idealista alemã, dificultando o passo decisivo na formulação de uma teoria materialista da cultura – entendê-la como *produtora* de práticas, significados e valores sociais. Pode-se argumentar que é isso que vemos nos principais ensaios de Adorno. E é exatamente pela grande complexidade, abrangência e alcance destes estudos que Williams questiona a validade de se manter um conceito que recupera, pela sua própria semântica, uma idéia de intermediação que enfraquece a idéia do constitutivo:

> Mas quando o processo de mediação é visto como positivo e essencial, como um processo necessário de produção de significados e valores, na forma necessária do processo social geral de significação e comunicação, é de fato um atraso descrevê-lo como "mediação". Pois a metáfora nos traz de volta justamente ao conceito de intermediação que, no melhor dos casos, este sentido constitutivo e que constitui rejeita.[154]

Parece-nos claro que Williams busca vigorosamente um conceito do constitutivo na cultura que permita teorizar certas manifestações culturais como produções em seu sentido mais radical. Mas se, como vimos, a determinação econômica continua a vigorar como pulso ou força presente nas mais diversas atividades sociais e culturais, qual seria a dificuldade em ver essas produções como mediadas no sentido adorniano, ou seja, mediadas pelo próprio trabalho ativo sobre a forma? Estaríamos valorizando a atividade da consciência, determinada pelas pressões e limites impostos pelo momento histórico, presentificado no modo de produção dominante e nas relações sociais que o constituem. Uma parte da resposta será dada a seguir, com os avanços, para Williams, dos trabalhos de Walter Benjamin e, especialmente, Gramsci, mas talvez sua posição fique mais clara ao discutirmos sua análise do grupo de

[153] Ibidem, pp. 99.
[154] Ibidem, pp. 100.

Bloomsbury. O que mais parece incomodar a Williams é a persistência de conceitos de inter-relação e determinação entre esferas que correspondem a um recorte analítico da sociedade. Uma insistência nessa separação exigiria, como vimos, feitos acrobáticos que, para Williams, impelem a um desgaste desnecessário e prejudicial. É o pulso do capitalismo que prevalece sobre a produção em cada momento do sistema. A economia não é mediada porque é a energia deste sistema, conduzindo as mais diversas atividades por caminhos determinados e afastando-as de outros. A mediação, nesse sentido, não está no objeto porque, em sua feitura, a própria essência do sistema está presente. Há, sim, vários níveis de produção, inseridos dentro de um meio de produção básico.[155]

O tópico ficará mais claro ao trazermos para a discussão mais dois conceitos mediadores com os quais Williams dialoga, o de típico e o de correspondência. No caso do primeiro, o avanço do conceito em relação ao seu sentido idealista - a representação do universal como as qualidades humanas essenciais e mais importantes – se deu com sua abordagem mais material, na qual "as dimensões social, histórica e evolucionária da natureza humana podem ser expressas, em termos seculares, como distintas tanto do idealismo quanto de um "sociologismo" não histórico e não evolucionário":

> Em termos gerais, o sentido do "típico" mais consoante com o marxismo é aquele baseado no reconhecimento de um processo da realidade social e histórica constitutivo e constituinte, que é então expressado, de forma específica, em algum "tipo" particular. Este movimento de reconhecimento e meio de uma expressão específica corresponde a um dos sentidos mais sérios e usuais de "mediação", apesar das desvantagens básicas deste termo. [156]

O principal expoente desta linha teórica é Georg Lukács que, ao tomar as categorias hegelianas do singular, do particular e do universal, constrói o típico como um conceito central na estética da arte. Lukács detecta o típico na intensificação das forças sociais que atuam sobre um personagem, elevando suas características a um nível mais geral. Ao dar fundamento teórico à

[155] Ibidem, pp. 41.
[156] Ibidem, pp. 102.

oposição entre arte e realidade, faz de sua estética um estudo das qualidades formais e conteudísticas que moldam a obra como um reflexo da realidade.

Temos traçado a crítica de Williams aos processos mediadores entre base e superestrutura; o típico de Lukács encontra-se neste grupo, um refinamento bastante significativo da idéia de reflexo. Pois aqui o típico, entendido como o reflexo estético, busca compreender, descobrir e reproduzir a realidade objetiva através da especificidade das formas que compõem o objeto artístico. A persistência de conjunturas sociais mais ou menos estáticas, quando guardam uma crítica da sociedade, é vista como uma qualidade específica que permeia a literatura e a arte sérias. O que permite essa continuidade e coesão é um certo jogo centrípeto de seus elementos, mantendo semelhanças estruturais com a ordem econômico-social na qual é produzida. Mas a realidade objetiva, a *base* propriamente dita, está em outro lugar, que não é o da arte ou o da cultura:

> A "forma autônoma" da particularidade, a obra de arte é, ao contrário, [ao contrário do subjetivismo objetivo de Platão ou Hegel] em primeiro lugar, algo criado pelo homem, que jamais pretende ser uma realidade do mesmo modo que é real a realidade objetiva.[157]

A realidade objetiva, então, não é criada pelo homem, pelo menos no que se refere à sua ação subjetiva. Esta pode refleti-lo, e o faz na medida em que captura na forma artística suas tensões e movimentos. A distinção entre as categorias de base e superestrutura é demarcada com clareza, com pouco espaço para avanços que pudessem comportar sua dissolução.

O contrário ocorre com o conceito de correspondências tal como trabalhado por Walter Benjamim. Vimos que Williams oferece como alternativa à determinação da base sobre a superestrutura uma outra noção, a de vários meios de produção coexistindo dentro de um meio de produção básico. Desta forma, o que é geralmente entendido na tradição marxista como superestrutural, ganha agora a qualificação de produção, mantendo-se o vínculo com o meio de produção básico. O que se ganha com essa forma alternativa de pensar as

[157] Lukács. *Introdução a uma Estética Marxista*, pp. 176.

formações sociais é tanto uma maior elasticidade ao analisar as atividades de oposição ao sistema, quanto um posicionamento mais materialista no que concerne às produções culturais. Mesmo que as atividades superestruturais sejam entendidas como materiais, como o são em várias teorias marxistas, a implicação das idéias de reflexo, típico ou mediação tende a deslocar essa materialidade para um estágio menos "concreto" do que o que é entendido como a realidade objetiva. Assim, o superestrutural acaba por assumir características mais de representabilidade do que de ação positiva, ou seja, configura-se mais como o negativo da organização presente do que como uma produção efetiva *dentro* dela. Mas de que forma as correspondências de Walter Benjamin afastam-se dessa linha de pensamento?

Benjamim tomou a noção de correspondências de Baudelaire, dando-lhe uma dimensão histórica. Ao mesmo tempo, "a escola de Frankfurt estava desenvolvendo a idéia das 'imagens dialéticas' como cristalizações do processo histórico". O termo, "imagens dialéticas", é empregado tanto por Benjamin quanto por Adorno, mas com divergências teóricas significativas. Em *Marxismo e Literatura* o confronto entre elas ocorre, logicamente, no plano das conexões entre a base e a superestrutura:

> A idéia de "imagens dialéticas" necessita, obviamente, de definição. Adorno reclamou que, nas mãos de Benjamim, elas eram freqüentemente "reflexos da realidade social", reduzidos a uma "facticidade simples". As "imagens dialéticas", Adorno argumentou, "não são modelos de produtos sociais, mas constelações nas quais a condição social se representa ela mesma". Nunca se pode "esperar que elas sejam um 'produto' ideológico ou, em geral, um 'produto social'". Esse argumento depende da distinção entre "o processo social real" e as várias formas fixas, na "ideologia" ou no "produto social", que aparecem meramente para representá-lo ou expressá-lo. O processo social real é sempre mediado, e uma das formas positivas dessa mediação é a "imagem dialética" genuína. Há ainda, obviamente, o problema da descrição de toda a consciência inerente e constitutiva como "mediada", mesmo quando essa mediação é reconhecida como, ela mesma, inerente. Mas em outros aspectos, este é um passo crucial em direção ao reconhecimento da arte como um processo primário. Isso é também o que Benjamim argumentava. Contudo, confiando menos na prioridade categórica da "mediação", ele procurou colocar um tipo de processo ao

> lado do outro, e explorar suas relações, no que deve ser visto como a exploração das "correspondências" (conexões) em um sentido muito mais literal e familiar.[158]

A opção semântica pelo "meramente" ("Esse argumento depende da distinção entre 'o processo social real' e as várias formas fixas, na 'ideologia' ou no 'produto social', que aparecem meramente para representá-lo ou expressá-lo"), denuncia o incômodo de Williams com a idéia de reflexo ou representação. Representar ou expressar o processo social não é pouca coisa, e certamente sua realização qualifica muito do que é considerado arte de valor. Mas as correspondências de Benjamim estariam mais em sintonia com o momento do capitalismo no qual se encontravam, dada a nova percepção de que a arte e a cultura poderiam ir muito além de um processo mediado de representação das forças históricas.

As "imagens dialéticas" de Benjamin, nas quais um processo de correspondência estaria presente, interessam a Williams pelo mesmo motivo que incomodam a Adorno – há, aqui, um certo apagamento dos processos de determinação como concebidos no modelo de base e superestrutura. Michael W. Jennings nos traz uma boa exposição de como essas "constelações" são formadas, em uma fusão de elementos provindos das mais diversas esferas sociais:

> No ensaio sobre Baudelaire ["Paris do segundo império"[159]] o detrito histórico é construído de acordo com um princípio estrutural rigoroso, e não "usado" de uma forma aleatória e arbitrária. O ensaio torna-se uma colagem ou, nos termos do próprio Benjamin, uma constelação de imagens, percepções [*insights*] e informações derivadas dos vinte anos de familiaridade com Baudelaire e a Paris do século XIX [...] As transições entre os elementos da colagem são, freqüentemente, abruptas. Benjamin interrompe sua análise famosa do poema "*A une passante*", de Baudelaire, que havia conectado o poema a uma série de motivos de detetive emanados de Poe, e inicia uma discussão sobre a tendência da vida burguesa a dissolver seus próprios traços. Essas

[158] *Marxism and Literature*, pp. 103-104.
[159] "Paris do Segundo Império", in *Charles Baudelaire: um Lírico no Auge do Capitalismo*.

> transições abruptas e justaposições ásperas tinham a intenção de chocar o leitor e acordá-lo do sonho imposto a ele pela ideologia.[160]

EsSe "despertar" dependia de um choque entre "o passado" e "o presente", de forma a iluminar a conjuntura histórica que determina o agora. É evidente que o "passado", o "detrito histórico", não é apenas o arcaico, pois é "recuperado" porque faz sentido para o entendimento do presente e porque *pode* ser interpretado pela teoria de forma específica e adequada neste novo momento. A recusa de Benjamin em aceitar qualquer noção de progresso histórico confere uma especificidade potente ao objeto a ser analisado: é parte de alguma estrutura que não pode ser capturada por linhas narrativas, mas que, em sua configuração multifacetada, pode ser apropriada de diversas maneiras pelas tradições interessadas em inventar uma genealogia histórica que sustente seu ponto de vista presente. Em geral, o "detrito histórico" é incorporado na história apologética dos vencedores. Benjamin estava convencido de que:

> ...a reconstrução do século XIX, de forma a expor sua estrutura subjacente, poderia ter um efeito explosivo no entendimento contemporâneo de sua situação histórica. E estava convencido de que essa confiança na constelação como um princípio da construção do ensaio poderia conduzir a essas estruturas subjacentes.[161]

Como diz em sua sexta tese sobre a filosofia da história:

> Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "como ele de fato foi". Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento...[162]

---

[160] *Dialectical Images: Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism*, pp. 26-27.
[161] Ibidem, pp. 29.
[162] "Sobre o Conceito da História", in *Walter Benjamin: Obras Escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política*, pp. 224.

Não ceder à incorporação do passado nas grandes narrativas produzidas pelas e para as classes dominantes, mas criar constelações – sobreposições e rupturas – que rompam com as paredes ideológicas que nos cegam, tal a proposta das imagens dialéticas benjaminianas. Quando Adorno condena o ensaio sobre Baudelaire por não proceder de forma dialética o suficiente, está de fato recusando um pensamento menos rigoroso em seus pressupostos sobre os processos de mediação entre o particular e o universal:

> No caso da crítica a Benjamin, o tipo de mediação que Adorno defende representaria a imposição da narrativa sobre o amálgama de informações que Benjamin deseja preservar em sua singularidade. Em certo sentido, o debate com Adorno sobre a direção do trabalho de Benjamin deve ser entendido como um debate sobre usos de Hegel na filosofia do século XX. A relação de Benjamin com Hegel sempre foi problemática [...] Hegel representava a tentação de sistematizar, de apagar o caráter de detalhe discreto em prol de uma arquitetura conceptual mais ampla da qual este detalhe se torna uma parte.[163]

O cerne do problema está em que, de fato, Benjamin não buscava a mediação como algo central para o entendimento do todo, mas confiava mais nos elementos de colisão e montagem com os quais trabalhava. Em seu esforço pela preservação do particular, o que pretendia era ser *mais materialista*, uma tentativa de atingir uma compreensão da sociedade tendo como ponto central as diversas particularidades preservadas, e não subsumidas, em suas constelações. O choque com noções mais hegelianas de totalidade é evidente. Como Williams, mas com outras ferramentas à mão, Benjamin estava atrás de uma nova teoria que desse conta das complicações cada vez mais intransponíveis do modelo de base e superestrutura. Ao invés da mediação, opta por um outro conceito, o de *expressão*:

> Primeiramente, parece que Marx queria apenas demonstrar uma relação causal entre base e superestrutura. Mas a observação de que as ideologias da superestrutura refletem essas relações de modo falso e distorcido vai bem além da proposição inicial. A questão é, então: se a base determina, até certo ponto, o material do pensamento e da experiência da superestrutura, e se essa determinação não é mera

[163] *Dialectical images*, pp. 31.

> reflexão, como ela pode, então ... ser caracterizada? Como sua expressão. A superestrutura é a expressão da base. As condições econômicas sob as quais a sociedade existe vêm a ser expressas na superestrutura...[164]

Walter Benjamin não chega a dissolver o modelo de base e superestrutura, embora o leve quase ao limite de suas possibilidades. Na leitura de Adorno, utiliza um procedimento teórico que não é marxista, pagando ao marxismo "tributos que não fazem jus nem ao Sr. [Benjamin] nem ao marxismo":

> A sua solidariedade com o Instituto, com a qual ninguém pode se alegrar mais do que eu, levou-o a pagar ao marxismo tributos que não fazem jus nem ao Sr. nem ao marxismo. Não o fazem ao marxismo, porque a mediação através do processo social global é deixada de lado e à enumeração material é atribuído supersticiosamente um poder de iluminação que nunca foi propriedade de referência pragmática, mas somente da construção teórica. Não ao Sr. em sua substância peculiar, na medida em que o Sr. se proibiu os mais argutos e frutíferos pensamentos por um tipo de censura prévia segundo categorias materialistas (que não coincidem de forma alguma com as marxistas).[165]

Adorno critica Benjamin por estabelecer laços problemáticos entre suas teorias sobre o mito e história e os processos de determinação do marxismo, separando o que seu colega estava tentando articular. Uma crítica a que o materialismo cultural, dentro de sua especificidade, também sofreu. Em pelo menos outros dois tópicos, relacionados a este, os trabalhos dos dois críticos se aproximam: na preocupação com a politização da arte e na ênfase em seu teor produtivo. Em ambos os casos, o modelo também é vigorosamente tencionado e colocado em xeque, mesmo que de forma não explícita. O texto famoso de Bejamin sobre o autor como produtor traz à tona sua preocupação com um materialismo mais sedimentado nas práticas sociais, ao discutir as relações entre as "tendências" artística e política em uma obra de arte. O que Benjamin faz, de forma bastante próxima do que ocorre no materialismo cultural, é enfatizar o conceito de técnica como o conjunto de procedimentos materiais com os quais o escritor trabalha, aqui incluídas as formas artísticas

[164] Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. 2, folio 5, citado em: Ibidem, pp. 34.
[165] Carta de 2-4 e 5/8/1935, citada em Marcos Nobre, *A Dialética Negativa de Theodor W. Adorno*, pp. 100.

que tem à disposição; quanto mais inserido nas técnicas já prescritas, mais *reprodutor* o autor seria; do mesmo modo, quanto mais age sobre elas, alterando assim a forma/conteúdo de sua obra (a separação entre ambas seria aqui inviável, pois a forma se altera na medida em que comporta novos conteúdos, sendo estes que lhe imprimem uma nova forma), mais seria *produtor*. Lembrando o tipo de questão que Williams nos apresenta em seus ensaios, Benjamin diz:

> Antes, pois, de perguntar como uma obra literária se situa no tocante às relações de produção da época, gostaria de perguntar: como ela se situa *dentro* dessas relações? Essa pergunta visa imediatamente a função exercida pela obra no interior das relações literárias de produção de uma época. Em outras palavras, ela visa de modo imediato a técnica literária das obras.[166]

Aqui estamos em um campo bastante próximo ao adorniano, com sua análise aguda do desenvolvimento histórico das formas artísticas em sua configuração interna. Mas, ao invés de ater-se à formulação teórica do "conteúdo de verdade", mas afeito à representabilidade do que à produção propriamente dita, Benjamin parece ir um pouco além. Em sua obra, de acordo com René Kothe:

> ...o desenvolvimento das técnicas literárias é incluído nas forças e relações de produção de uma época, e o desenvolvimento das forças de produção deve estar inserido nas próprias técnicas literárias".[167]

Em uma linha de pensamento próxima à do materialismo cultural, temos a visualização de um meio de produção *dentro* de um meio de produção mais abrangente. Mas essa perspectiva é mesmo viável em Benjamin? Tentarei responder percorrendo seu famoso texto sobre a reprodutibilidade técnica da arte. Vimos que, na tradição marxista ortodoxa, a política ainda conseguiu um espaço como *produtora* de significados e valores a ponto de interferir nos desenvolvimentos da base, em especial em momentos de conflito mais aberto. Agora, a arte é também reconhecida como possuidora dessa capacidade.

[166] "O Autor como Produtor", in *Walter Benjamin: Obras Escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política*, pp. 122.
[167] *Benjamin & Adorno: Confrontos*, pp. 49

Embora inicie seu texto reforçando a metáfora de base e superestrutura, a importância dada à arte como produtora abre brechas para uma reavaliação. O texto se inicia da seguinte forma:

> Quando Marx empreendeu a análise do modo de produção capitalista, esse modo de produção ainda estava em seus primórdios. Marx orientou suas investigações de forma a dar-lhes valor de prognósticos. Remontou às relações fundamentais da produção capitalista e, ao descrevê-las, previu o futuro do capitalismo. Concluiu que se podia esperar desse sistema não somente uma exploração crescente do proletariado, mas também, em última análise, a criação de condições para a sua própria supressão.[168]

O argumento rompe com a vertente marxista evolucionista – as condições para a supressão do capitalismo não implicam na certeza de sua superação; mas a teoria deve estar atenta ao momento em que essas condições surjam e, principalmente, onde estão presentes. Aí, uma imbricação complexa entre o que seriam as esferas da arte, da tecnologia e da política toma forma no momento do capitalismo de massa. A questão política é colocada de forma clara – o interesse é pela formulação de teses que não fossem apropriáveis pelo fascismo, mas que fossem úteis para uma política artística revolucionária. Como no ensaio sobre o artista como produtor, a política *na arte* não se restringe a uma articulação externa à obra - a produção ou transformação das técnicas é que torna possível uma arte verdadeiramente revolucionária. Assim, não há a possibilidade de separação entre a política e a técnica na arte. O conteúdo de oposição ao *status quo* presente em uma forma gasta reverte-se em uma obra reacionária que, ao não inserir-se no agora revolucionário, mantém laços com movimentos conservadores. Partindo dessa afirmação, vemos Benjamin dar um salto surpreendente ao analisar o cinema e detectar que suas técnicas são mais apropriáveis para um movimento revolucionário do que as de outras artes – a arte cinematográfica, dada a sua qualidade reprodutiva *no processo mesmo de sua produção*, e à sua possibilidade inerente de representar a alienação do proletário, dando-lhe uma feição criadora – "Com a representação do homem pelo aparelho, a auto-alienação

[168] "A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica", in *Obras Escolhidas*, volume 1, pp. 165.

humana encontrou uma aplicação altamente criadora"[169] -, possui elementos intrinsecamente apropriados a um alinhamento político revolucionário. Em outros termos, com o surgimento do cinema, uma nova condição para a supressão do capitalismo teria ganhado forma. Sua tarefa histórica estaria na sua própria contemporaneidade, fruto de avanços tecnológicos que davam corpo a uma nova fase do capitalismo:

> O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico de nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema seu verdadeiro sentido.[170]

Em suma, o cinema estaria em sintonia com uma percepção urbana vinculada a um avanço significativo no processo de divisão e alienação do trabalho, guardando em seus próprios meios e em suas próprias relações de produção a *matriz* desta nova sociedade. Essa atualidade do cinema acaba por borrar a proposição que aparece logo no segundo parágrafo do texto, na qual se afirma que:

> Tendo em vista que a superestrutura se modifica mais lentamente do que a base econômica, as mudanças ocorridas nas condições de produção precisariam mais de meio século para refletir-se em todos os setores da cultura.[171]

Pois, se as condições de produção levaram muitas décadas para serem absorvidas pela cultura, no momento em que o cinema surge como arte de massa os ponteiros de seu relógio parecem igualar-se aos ponteiros do momento histórico da base econômica, dando indícios de uma atividade mais próxima ao conceito de correspondências do que ao de base e superestrutura, com os necessários atrasos do segundo termo em relação ao primeiro. Quando a obra de arte se emancipa do ritual e torna-se política, temos a fusão da tecnologia mais avançada com a arte em seu momento mais contemporâneo, marcado pela necessidade de atingir as massas. Sua importância é dada pelo

[169] Ibidem, pp. 180.
[170] Ibidem, pp. 174.
[171] Ibidem, pp. 165.

interesse imenso tanto do capitalismo quanto do socialismo pelo seu controle – o cinema, dada sua contemporaneidade e sintonia com as forças produtivas da sociedade, é passível de ser alinhado tanto aos movimentos mais revolucionários quanto aos mais reacionários, sempre com um potencial altamente explosivo:

> Vale para o capital cinematográfico o que vale para o fascismo em geral: ele explora secretamente, no interesse de uma minoria de proprietários, a inquebrantável aspiração por novas condições sociais. Já por essa razão a expropriação do capital cinematográfico é uma exigência prioritária do proletariado.[172]

Vemos, assim, que os trabalhos de Benjamin oferecem material para uma reavaliação da metáfora de base e superestrutura no que tange à produção de significados e valores além de uma concepção de reflexo ou mediação da realidade objetiva. Daí o interesse de Williams por sua obra. Contudo, eles também representam um beco sem saída, ou com saídas pouco acessíveis, na medida em que expandem o modelo quase à sua exaustão. Pois o capitalismo continuou a mover-se, a ganhar batalhas e a se tornar mais e mais complexo, necessitando, no seu pós-guerras, de novas teorias que dessem conta dessa intrincada "fusão" entre economia, a "base", e cultura, a "superestrutura". O modelo, contudo, sobrecarregado de complexidades e concessões, parecia não mais comportar, salvo grandes feitos contorcionistas, essa nova era. E Williams, distante uma geração desses pensadores, e não envolvido com os problemas que a filosofia enfrentava na Alemanha, aproxima-se mais substancialmente de um outro conceito, a formulação gramsciana de hegemonia.

Vimos como Williams, por um longo período, se afastou de uma posição claramente marxista por discordar de como os processos de determinação eram entendidos na sociedade. Seu interesse estava em enfatizar a cultura como processo total, como todo um modo de vida, em oposição à sua teorização marxista como superestrutural. A forma como Gramsci trabalhou as relações entre as classes no nível cultural permitiu a Williams, ao incorporar o

[172] Ibidem, pp. 185.

conceito gramsciano em seu trabalho, a preservação da idéia da cultura como todo um modo de vida, ao mesmo tempo em que ofereceu uma teoria marxista que viria a ser bastante fecunda em sua teoria da cultura. Seu "retorno" ao marxismo foi marcado, como um entre tantos desenvolvimentos importantes, pela defesa e expansão do conceito de hegemonia no domínio específico da cultura. Williams aponta a força do conceito em comparação aos conceitos tradicionais de cultura e ideologia:

> Pois "hegemonia" é um conceito que inclui e ultrapassa dois conceitos anteriores poderosos: o de "cultura" como um "processo social total", no qual os homens definem e moldam suas vidas como um todo; e o de "ideologia", em qualquer de seus sentidos marxistas, no qual um sistema de significações e valores é a expressão ou projeção de um interesse particular de classe.[173]

O conceito de cultura como todo um modo de vida é mantido, mas é atualizado com uma nova ênfase nas forças de dominação e de subordinação nas relações entre classes sociais possibilitada pelo conceito de hegemonia. E, justamente ao insistir na idéia do processo total, a hegemonia vai além do conceito de ideologia, pois recusa "igualar a consciência com o sistema formal articulado":

> Ao contrário, ela vê as relações de dominação e subordinação, em suas formas como consciência prática, na forma de uma saturação do processo total de vida – não apenas das atividades políticas e econômicas, nem apenas das atividades sociais manifestas, mas da substância total das identidades e relações vividas, a uma tal profundidade que as pressões e limites do que pode ser visto, em última análise, como um sistema econômico, político e cultural específico parece, a muitos de nós, pressões e limites da experiência simples ou do senso comum [...] Ela, então, constitui um sentido de realidade para muitos em nossa sociedade, um sentido de realidade absoluta porque vivida em uma realidade além da qual seria muito difícil, para muitos membros de nossa sociedade, se mover, em muitas áreas de suas vidas. Ela é, em seu sentido mais forte, "cultura", mas uma cultura que tem também de ser vista como a dominação e a subordinação vivida de classes particulares.[174]

[173] *Marxism and Literature*, pp. 108.
[174] Ibidem, pp. 110.

Aqui podemos atar o interesse de Williams pela hegemonia ao seu interesse pelos processos de internalização tal como vistos na teoria da consciência de Vigotski. Pois dentre o que é naturalizado, tornando-se parte de nosso ser social, estão as determinações – pressões e limites – exercidas pelas formas práticas de dominação nas relações específicas entre classes sociais em uma determinada sociedade. Nossa consciência prática, dessa forma, trabalhará esses processos de dominação *diretamente*, corroborando-os, mas também, por vezes, opondo-se a eles. Em suma, as práticas culturais deixam de ser "superestruturais":

> As obras e atividades culturais não são agora, em qualquer sentido comum, uma superestrutura: não apenas por conta da profundidade e abrangência na qual qualquer hegemonia cultural é vivida, mas porque a prática e a tradição culturais são vistas como muito mais do que expressões da superestrutura – reflexos, mediações ou tipificações – de uma estrutura econômica e social formada. Ao contrário, elas estão entre os processos básicos da própria formação e, além disso, relacionadas a uma área muito mais ampla da realidade do que as abstrações da experiência "social" e "econômica". Pessoas vendo a si mesmas e umas às outras em relações pessoais diretas; pessoas vendo o mundo natural e elas nele; pessoas usando seus recursos físicos e materiais para o que um tipo de sociedade especializa como "lazer", "entretenimento" e "arte": todas essas experiências e práticas ativas, que fazem tanto da realidade de uma cultura e de sua produção cultural, podem ser vistas como elas são, sem a redução a outras categorias de conteúdo, e sem a pressão característica para adequá-las (diretamente como reflexo, indiretamente como mediação, tipificação ou analogia) a outras relações determinantes manifestadamente econômicas e políticas. E, contudo, elas ainda podem ser vistas como elementos de uma hegemonia: uma formação social e cultural inclusiva que, para ser efetiva, deve estender e incluir, formar e ser formada da área total da experiência vivida.[175]

Williams focaliza o caráter de processo da hegemonia. As forças históricas de continuidade estão presentes e exercem, incessantemente, pressões e limites sobre as experiências e atividades vividas. Contudo, ao dar ênfase ao *processo*, a atenção recai sobre a necessidade contínua das forças hegemônicas em serem renovadas, legitimadas, defendidas e transformadas;

[175] Ibidem, pp. 111.

isso porque, por mais abrangentes que sejam, são também criticadas, resistidas e alteradas por novas formas de consciência que, apreendendo pela experiência as possibilidades de uma dada sociedade, se vêem insatisfeitas com as pressões e limites exercidos pela hegemonia dominante. Toda hegemonia tem, como um de seus principais objetivos, a condução das forças sociais por vias que permitam não necessariamente as formas presentes de sua manutenção, mas sim a manutenção das relações de dominação e subordinação entre classes e grupos sociais os mais diversos. Pois o hegemônico nunca é total ou exclusivo:

> ... ênfases políticas e culturais alternativas, e muitas outras formas de oposição e luta, são importantes não apenas nelas mesmas, mas como traços indicativos do que o processo hegemônico tem, na prática, tido de trabalhar para controlar.[176]

Williams afirma que "a parte mais interessante e difícil de qualquer análise cultural, em sociedades complexas, é a que procura apreender o hegemônico não apenas em seus processos ativos e formativos, mas também em seu processo transformativo."[177] É a essa tarefa que dedica grande parte de seu trabalho. Veremos, na seção seguinte, como se dá o trabalho de transformação necessário do hegemônico, discutindo ainda conceitos de formação e de estrutura de sentimento, bastante importantes no materialismo cultural.

iii. O Círculo de Bloomsbury

> A hegemonia é sempre um processo ativo, mas isso não significa que ela é simplesmente um complexo de traços e elementos dominantes. Ao contrário, ela é sempre uma organização e interconexão mais ou menos adequada de significados, valores e práticas de outra forma separados ou mesmo díspares, incorporados a uma cultura significante e a uma ordem social efetiva.[178]

[176] Ibidem, pp. 114.
[177] Ibidem, pp. 114.
[178] Ibidem, pp. 115.

A hegemonia tem como uma de suas principais funções a incorporação de significados, valores e práticas sociais em dissonância, ou simplesmente externos, ao processo de controle e reprodução da ordem econômica vigente. Logo, tem um caráter político – articula, de forma particular, o que em um primeiro momento não está interligado. Para tal, faz uso das pressões e limites presentes tanto internamente, na própria produção cultural e social, quanto externamente, em ambos os casos através das tradições, instituições e formações.

A tradição tem um papel preponderante neste movimento hegemônico de adequação da produção cultural a mais diversa a certas linhas de atividade pré-determinadas e em sintonia com a intenção econômica, política e cultural da classe dominante. Trabalhando seletivamente a produção cultural propriamente dita, estabelece, a partir de critérios próprios, não só o que é bom e o que é ruim, mas também as formas de interpretar as artes, a cultura e a história:

> Pois a tradição é, na prática, a expressão mais evidente das pressões e limites dominantes e hegemônicos. Ela é sempre mais do que um segmento inerte historicizado; é, de fato, o meio prático mais poderoso de incorporação. O que devemos ver não é apenas "uma tradição", mas uma *tradição seletiva*: uma versão seletiva intencional de um passado moldável e de um presente pré-moldado, que é então poderosamente operativo no processo de definição e identificação social e cultural.[179]

Ao estabelecer as linhagens que vão do passado ao presente, Williams nos lembra como o pensamento hegemônico constrói, simultaneamente, uma versão do passado e *uma versão do presente*, ponto de chegada de um processo que, aparentemente, é único. A força da tradição na produção de uma visão naturalizada de uma história fabricada tem sido constantemente verificada com a recuperação de documentos que se opõem à versão oficial e com a construção de teorias alternativas de análise das obras e documentos *tradicionais*, trazendo fatos apagados e gerando novas tensões e possibilidades de criação de novas linhagens entre o passado e o presente.

[179] Ibidem, pp. 115.

Diante de ameaças deste tipo, as forças hegemônicas têm de retrabalhar o que é oposição, seja incorporando-as a processos de mudança que não põem em risco o sistema de classes em sua forma mais geral, seja propagando, pelos recursos de mídia de que dispõem, a inconsistência, imoralidade e absurdo dessas novas teorias. Seu sucesso está vinculado ao poder e controle de que dispõem sobre os meios de comunicação, sobre o sistema de ensino e sobre as instituições que lidam com a sociedade e a família; sua fragilidade, à perda desse poder devido seja à força da oposição, seja a fraturas internas ao sistema.

Aliado a isso, há também um outro processo que pode se mostrar de suma importância para o hegemônico - a produção de novas formações sociais. Seu vigor está em sua novidade, fornecendo novas formas de articular as forças sociais em movimento em determinada sociedade. Seu interesse em nossa discussão central está tanto no modo como movimentam, de forma original, as energias sociais presentes em determinado momento histórico, quanto na forma como presentificam as pressões e limites do hegemônico no processo mesmo de sua emergência. As formações podem ser decisivas nos processos de determinação, na medida em que permitem que a continuidade se mantenha na mudança. Estamos falando aqui das formações em conformidade com a intenção hegemônica – veremos que elas podem também ser oposicionais ou alternativas.

Para ilustrar esse tópico, veremos a análise que Williams realiza de uma formação cultural das mais importantes na Inglaterra da primeira metade do século XX: o círculo de Bloomsbury.[180] Williams inicia seu texto apontando as dificuldades em analisar grupos culturais – ao contrário dos grandes grupos sociais, não há dados estatísticos, instituições organizadas ou crenças codificadas com os quais podemos contar. No caso de Bloomsbury, o círculo se auto-definia como um grupo de amigos. Mas,

> O que temos de perguntar é se idéias ou atividades compartilhadas foram elementos dessa amizade, contribuindo diretamente para a sua

[180] "The Bloomsbury Fraction", in *Culture and Materialism*, pp. 148.

> formação e distinção como grupo, e, além disso, se havia qualquer coisa na forma como eles se tornaram amigos que indica fatores sociais e culturais mais amplos.[181]

Surge então um primeiro dado bastante instigante – esses amigos estudaram juntos na Universidade de Cambridge:

> Pois é especialmente significante, no caso de Bloomsbury, que "a Universidade de Cambridge" pode ser tomada, nesse sentido, como se fosse um simples lugar, ao invés da instituição social e cultural altamente específica que foi e ainda é.[182]

As análises de Williams vão sempre além do superficial, das idéias e das atividades manifestas, para abarcar as posições e idéias que estão implícitas ou que são assumidas como naturais. No caso em questão, a dificuldade está em ser capaz de não desprezar a forma como os grupos se auto-definem, mas também não parar a análise aí – ao contrário, estudar estes dados como elementos significativos de uma realidade social e cultural mais ampla. Williams cita uma passagem em que Virgínia Woolf afirma que o grupo vivia "na primavera da revolta consciente contra as instituições, crenças e padrões sociais, políticos, religiosos, morais, intelectuais e artísticos de nossos pais e avós".[183] O grupo se via construindo algo novo, uma nova sociedade livre, racional, civilizada e em busca da verdade e do belo. O processo tinha, como força motivadora, uma consciência social movida pela simpatia pelos explorados. Assim, possuía uma forte vertente política:

> Nada contradiz mais facilmente a imagem recebida de Bloomsbury como estetas recolhidos e lânguidos do que o registro notável de envolvimento político e organizacional, no entre guerras, de Leonard Woolf, de Keynes, mas também de outros, incluindo Virginia Woolf, que tinha uma filial da *Women's Cooperative Guild* encontrando-se regularmente em sua casa.[184]

---

[181] Ibidem, pp. 149.
[182] Ibidem, pp. 150.
[183] Ibidem, pp. 153.
[184] Ibidem, pp. 155.

Estamos diante, então, de uma política progressista. Mas progressista em direção a uma nova sociedade, ou "progressista-conservadora", no sentido em que se tratam de mudanças necessárias para a articulação da expansão do sistema com as forças de continuidade das quais ele depende, vinculadas à preservação incondicional das relações de classe capitalistas? Pois o processo de expansão instiga, certamente, uma contínua superação de relações sociais oriundas tanto dos tempos medievais quanto dos primeiros estágios do capitalismo, mas só muito lentamente dissolvidas e eliminadas da malha social e conseqüentes relações pessoais. Não há, por exemplo, nenhum interesse intrínseco ao capitalismo, como sistema geral, pela manutenção da subordinação entre os sexos – este interesse certamente existe, mas está mais vinculado a momentos específicos do sistema do que a uma necessidade incondicional dessa preservação para seu bom funcionamento. Lutar pela emancipação feminina, então, não implica necessariamente em uma luta pela liberdade como concebida pelo socialismo – pode-se tratar de uma liberdade para a *participação no mercado*, não para a sua superação. Da mesma forma, uma preocupação contínua com as classes menos favorecidas pode dar-se dentro de uma teoria que depende da preservação das classes. Tratei do tema em meu trabalho de mestrado, apontando como a teorização da cultura da classe operária nos trabalhos de Richard Hoggart não suporta a eliminação da barreira entre o "nós" e o "eles", mantendo simultaneamente uma valorização significativa da produção cultural desta classe e a continuação de sua posição subordinada no jogo de classes capitalista. As afiliações políticas deste pensamento são social-democratas, as mesmas que impregnam tanto dos trabalhos mais originais do círculo de Bloomsbury. O ponto a ser frisado é que essa solidariedade é movida por um impulso prioritariamente individual, uma obrigação pessoal diante das injustiças do mundo. A melhora da sociedade dependeria, nessa linha de ação política, do compromisso entre indivíduos para uma ação coletiva – ou seja, o coletivo como sendo a soma de indivíduos de boa vontade:

> Logo, a ação política é dirigida em direção a reformas sistemáticas no nível da classe dominante [...] O ponto não é que essa consciência social não seja real; ela é muito real, de fato. Mas ela é a formulação

> precisa de uma posição social particular, na qual uma fração de uma classe alta, rompendo com a maioria dominante, se relaciona com uma classe baixa *como uma questão de consciência*: não por solidariedade, não por afiliação, mas como uma extensão do que é ainda sentido como obrigações pessoais ou de um pequeno grupo, tanto contra a crueldade e estupidez do sistema quanto pelas vítimas, relativamente desamparadas sem sua ajuda.[185]

Estamos diante do mais puro bom senso burguês. Quando aliado aos apelos pela razão, temos a união feliz entre a boa vontade e o impulso civilizatório, sem contudo uma consciência de que o preço pago por este processo é justamente a continuação da crueldade e estupidez do sistema, apenas mudando, periodicamente, o local onde a exploração mais desumana tem lugar. O caráter de oposição e desbravamento de Bloomsbury só poderia ser entendido, então, quando tivéssemos clara a sua necessidade de preservação de seu caráter de elite, uma espécie de nata da civilização cuja missão seria contribuir para um mundo melhor, mas sempre *de dentro da classe dominante*. É uma oposição às idéias e valores dominantes, mas como *fração* dessa classe, inserida em seu novo momento histórico. O que deveria chamar-nos a atenção, além de uma simples nomeação dos pontos nos quais uma fração de uma classe se opõe aos significados, práticas e valores dessa classe de uma perspectiva mais geral, é "a questão da função de tais relações e tais grupos no desenvolvimento e adaptação, através do tempo, de uma classe como um todo."[186]

O tópico é do maior interesse, uma vez que movimenta concepções do que é a política presentes de forma dominante nos dias de hoje. Pois o que Williams critica é como uma concepção de ação em prol da sociedade, baseada no individualismo de fundamento burguês, *exclui* uma outra forma de se pensar a política em termos de uma consciência *coletiva*. O Grupo de Bloomsbury, neste caso, ao trabalhar a consciência da obrigação, independentemente de seu caráter mais ou menos solidário, despreza ou desconsidera os valores coletivos da classe operária, presentes nas formas mais radicais do socialismo e da negação da ordem classista vigente.

[185] Ibidem, pp. 155.
[186] Ibidem, pp. 157.

Mas, antes de prosseguir, é cabível trazermos a discussão que se segue à questão da hegemonia e das tradições em *Marxismo e Literatura*. Trata-se de uma ampliação do escopo do conceito de hegemonia de Gramsci, através do qual Williams, estabelecendo um corpo de relações entre os termos "dominante", "residual" e "emergente", sedimenta sua inserção no materialismo cultural. Williams inicia seu texto apontando problemas nas análises históricas de época, que tendem a perder a dimensão dinâmica da sociedade que permite a visualização das forças de continuidade entre o passado, o presente e o futuro. Traçando uma diferença entre o que seria o arcaico e o que seria o residual, o primeiro surge como o que pode ser reconhecido como elemento do passado, para ser observado, examinado ou mesmo revivido de forma especializada; já o residual, embora formado no passado, se apresenta ativo no processo cultural como um elemento efetivo do presente. O residual pode ter uma relação alternativa ou mesmo oposicional com o dominante, ou pode ter sido totalmente incorporado de forma ativa (e portanto não arcaica) na cultura dominante:

> É na incorporação do ativamente residual – através da interpretação, diluição, projeção, inclusão ou exclusão discriminatória – que o trabalho da tradição seletiva é especialmente evidente.[187]

O interesse maior para o crítico da cultura estaria no conjunto de forças sociais associado à terminologia do emergente. Por ser emergente, guarda necessariamente elementos novos, mas essa novidade pode ser tanto externa - oposicional ou alternativa -, quanto interna, e portanto parte legitimadora, às idéias do sistema onde surge:

> Por "emergente" quero dizer, em primeiro lugar, que novos significados e valores, novas práticas e novas relações e tipos de relação estão sendo continuamente criados. Mas é excepcionalmente difícil distinguir entre o que são, realmente, elementos de alguma nova fase da cultura dominante (e, neste caso, "específico da espécie"), e o que são elementos substancialmente alternativos ou oposicionais a ela: emergente no sentido estrito, ao invés do meramente novo. Uma vez

[187] *Marxsim and Literature*, pp. 123.

> que estamos sempre considerando relações dentro de um processo cultural, as definições do emergente, como as do residual, podem ser feitas apenas em relação ao sentido pleno do dominante.[188]

Dentro dessas balizas, o grupo de Bloomsbury poderia ser afiliado à categoria do emergente crítico ao sistema ou estaria em sintonia com o processo de expansão do capitalismo, que atingiria seu ápice algumas décadas após seus trabalhos mais significativos? Retornemos, antes de trazermos a resposta de Williams a esta questão, a duas outras formações que são discutidas em seu ensaio, a saber, Godwin e seu círculo e os pré-rafaelitas. Um dos interesses aqui é mostrar como não basta analisar uma formação apenas em seus termos internos, sendo necessário estudar como se dá a dinâmica desta coesão com a sociedade em um momento mais amplo. William Godwin e seus amigos, nas décadas de 80 e 90 de 1700, guardam semelhanças internas bastante evidentes com o Bloomsbury, na sua busca pela racionalidade, tolerância e liberdade:

> Dentro do grupo, eles defendiam e tentavam praticar os valores racionais de uma igualdade civilizada, incluindo a igualdade social, como deve ser lembrado, pois neste ponto eles estavam, juntamente com Mary Wollstonecraft, especialmente avançados.[189]

Porém, diferentemente de Bloomsbury, eles não eram uma fração da classe à qual se opunham. Eram profissionais de poucos recursos oriundos de uma inteligentsia pequeno-burguesa em ascensão. No embate com a classe dominante, particularmente receosa dos valores racionais, dada a revolução francesa e os movimentos que a sucederam, foram sujeitados a uma forte repressão, com prisões e deportações.

Se em uma leitura tendente a valores e idéias abstratas os dois grupos se aproximam, em uma análise mais preocupada com as forças políticas e sociais em questão eles se afastam. Pois Godwin e seu círculo representavam uma *ameaça* à classe dominante de então, propondo valores que não condiziam com a sua propagação. Ao contrário, membros de uma classe ainda

[188] Ibidem, pp. 123.
[189] "The Bloomsbury Fraction", pp. 157.

subordinada, mas em ascensão, representavam o novo em oposição a sistemas ainda bastante impregnados dos valores medievais. Os pré-rafaelitas, por sua vez, encontram a burguesia industrial e comercial tornando-se dominante e mostrando, na prática, as limitações do discurso anterior. Opondo-se ao novo filistinismo, eles, contudo, vinham da classe que o praticava, a burguesia comercial:

> Mas em seu momento efetivo, apesar de todas as dificuldades, eles não representavam apenas uma ruptura com a sua classe – a juventude irreverente e rebelde – mas os meios em direção ao próximo desenvolvimento da classe ela mesma. De fato, isso ocorre repetidas vezes com frações burguesas: um grupo se separa, como no caso em questão, em defesa da "verdade diante da natureza", em termos que pertencem, de fato, a uma fase dessa classe, mas uma fase sobrecarregada com impedimentos provindos de desenvolvimentos anteriores. Trata-se, então, de uma revolta contra a classe, mas pela classe, e não causa surpresa que suas ênfases de estilo, adequadamente mediadas, tenham se tornado a arte popular burguesa do período histórico subseqüente.[190]

Williams está traçando uma história da burguesia – dos seus ideais iniciais, passando pelo confronto desses ideais com a realidade da burguesia então elevada à posição de classe dominante, à necessidade intrínseca de mudança no processo intenso de expansão do capitalismo. Não deixa de chamar atenção o fato dos movimentos que trabalham pelo novo estágio do sistema se mostrarem, de forma geral, *contra* ele. O ímpeto e entusiasmo do novo tendem a borrar seu funcionamento no próprio sistema onde surgem. Godwin era, de fato, oposição. Sua classe, ao alçar ao poder, gerou oposições de dois tipos – as que rompem com as amarras do passado para que a expansão do sistema se realize, mesmo que não o façam de forma consciente, e as que buscam, de fato, uma outra realidade. No século de Bloomsbury, a social-democracia responde pela primeira forma, e o socialismo pela segunda.

Para entender o grupo de Bloomsbury, então, seria necessário entender a hora e o lugar do capitalismo no qual emergiram. Williams aponta a necessidade de

[190] Ibidem, pp. 159.

modernização das universidades inglesas na segunda metade do século XIX, dada a demanda por novos serviços administrativos no novo imperialismo:

> O caráter de mudança da sociedade e da economia construiu, de fato, um profissional novo e bastante importante, e um setor altamente instruído da classe alta inglesa: bastante diferente, em postura e em valores, tanto da antiga aristocracia quanto da burguesia diretamente comercial. E então – de fato, quando olhamos para isso, não é surpresa – foi deste setor, e especialmente de sua segunda e terceira gerações, que novas definições e novos grupos emergiram; e, especificamente, em seu sentido mais amplo, Bloomsbury.[191]

Novos valores meritocráticos ganharam espaço com a reforma universitária, tornada mais séria e mais liberal. Desta forma, os postos administrativos de mais respeito e poder eram, quase que automaticamente, preenchidos por recém formados de Cambridge e Oxford. O casamento entre colegas da universidade aproximou muito os laços profissionais dos familiares, criando, neste sentido, uma aristocracia intelectual. Secretários do governo, juízes, generais, reitores das grandes universidades e outros cargos de mesmo status e poder eram controlados por um número restrito de famílias. Williams enfatiza, então, quatro pontos fundamentais na formação sociológica de Bloomsbury:

- a proveniência dos membros do grupo de um setor profissional e altamente instruído da classe alta inglesa, com conexões com a classe como um todo;
- o elemento de contradição entre alguns membros deste setor e as idéias e instituições da classe como um todo;
- a contradição entre o número de mulheres bastante inteligentes nessas famílias e sua exclusão das principais instituições;
- as tensões e necessidades internas dessa classe como um todo em um período de crise política, cultural e intelectual, não obstante sua aparente estabilidade.

Os grandes avanços na liberalização e modernização tanto nas relações pessoais quanto na apreciação estética promovidos por Bloomsbury não foram, vistos por este prisma sociológico, causados pelo grupo. Este foi, o que não é pouca coisa,

[191] Ibidem, pp. 160.

> ... proeminente e relativamente coerente entre seus primeiros representantes e agentes. Ao mesmo tempo, a liberalização e modernização eram, mais precisamente, adaptações do que mudanças básicas na classe que, dada sua função de direcionamento das instituições centrais da classe dominante [...] tem não apenas persistido, mas persistido de forma mais bem sucedida *por causa* dessas adaptações, feitas e por fazer.[192]

Dentro deste contexto sociológico e histórico específico, qual teria sido o caráter das contribuições culturais, intelectuais e artísticas do grupo de Bloomsbury? Para responder a essa pergunta, Williams investiga qual teria seria o princípio organizador do grupo. Pois, como vimos, o próprio grupo se definia como um grupo de amigos, sem uma doutrina em comum que os teria unido:

> De fato, há alguma coisa na forma como Bloomsbury negava sua existência como um grupo formal, ao mesmo tempo em que continuava a insistir nas suas qualidades, que é a chave para sua definição essencial. O ponto não estava em ter uma teoria ou sistema em comum, não apenas porque isto não era necessário – pior, iria provavelmente se tornar um dogma imposto – mas primeiramente, e como uma questão de princípio, tais teorias e sistemas obstruiriam o valor verdadeiro de organização do grupo, que era a expressão livre e sem impedimento do indivíduo civilizado. A força que o adjetivo "civilizado" carrega ou é esperado carregar pode ser dificilmente sobreestimada.[193]

O projeto civilizatório era parte do movimento político e social que antecedeu 1914 na Europa – neste sentido,

> Bloomsbury estava levando adiante os valores clássicos do iluminismo burguês. O grupo era contra a superstição, a hipocrisia, a pretensão e o show público. Mas era também contra a ignorância, a pobreza, a discriminação sexual e racial, o militarismo e o imperialismo. Mas era contra todas essas coisas em um momento específico do desenvolvimento do pensamento liberal. O que o grupo invocava, contra esses males, não era qualquer idéia alternativa de uma sociedade como um todo. Ao contrário, invocava os valores supremos do *indivíduo*

[192] Ibidem, pp. 163.
[193] Ibidem, pp. 165.

> civilizado, cuja pluralização, com cada vez mais indivíduos civilizados, era a única direção social aceitável.[194]

O pensamento burguês é marcado, desde seu início, pela dissociação entre indivíduo e sociedade. Essa forma de organizar a realidade percorre desde a arte e os tratados filosóficos até os ensaios políticos e econômicos. Centrado no potencial do indivíduo, o esforço da ideologia liberal burguesa sempre esteve em buscar mecanismos para que a sociedade não oferecesse impedimentos à realização da liberdade individual. Diferentes momentos do capitalismo apresentam manifestações diversas dessa ideologia, concentrando-se em áreas e temas específicos de seu tempo. O momento de Bloomsbury, que se apresenta como a invocação da liberdade individual acima da própria idéia de uma teoria geral que unisse os membros do grupo, defende, em sua proposta de humanização, medidas em sintonia com a nova fase de expansão social-democrata do capitalismo, seus avanços e suas tensões. Estamos diante, como diria Williams, de uma nova estrutura de sentimento da classe dominante inglesa, articulada em uma nova "sintaxe" de forma brilhante pelo grupo.

Este novo conceito, "estrutura de sentimento", ajuda muito na captura do que seria este elemento social do indivíduo. Pois se é fácil questionar a veracidade do indivíduo burguês, é bem mais difícil e trabalhoso apresentar uma crítica embasada do que seria, de fato, esse "indivíduo". Para iniciar essa discussão, Williams argumenta que um dos grandes paradoxos do estudo da cultura e da sociedade está no seu entendimento como passado:

> Em muitas descrições e análises, a cultura e a sociedade são expressas em um tempo passado habitual. A barreira mais forte para o reconhecimento da atividade cultural humana é essa conversão, imediata e regular, da experiência em produtos acabados.[195]

Quando as instituições, formações e experiências de caráter explicitamente social são concebidas como estruturas moldadas no passado, resta, para a

[194] Ibidem, pp. 165.
[195] *Marxism and Literature*, pp. 128.

experiência do indivíduo, sua apreensão como processos *pessoais*, que desta forma se opõem ao que é social:

> Quando começamos a entender a dominância deste procedimento, e olhamos para o seu centro e, se possível, para as suas bordas, podemos entender, de novas maneiras, a separação entre o social e o pessoal que é um modo cultural tão poderoso e diretivo.[196]

Na mesma linha, o pensamento, quando concebido como passado, opõe-se a outros conceitos que buscam dar conta da flexibilidade do presente: a consciência, a experiência e o sentimento. Estamos novamente diante da grande tradição burguesa do pensamento social e filosófico – a experiência pessoal movimenta-se em uma esfera que transcende as formas e categorias de pensamento sociais. A superação dessas construções teóricas está entre os maiores desafios, se não o maior, de uma teoria progressista. Pois não há dúvidas quanto à produção surpreendente de certos indivíduos ou pequenos grupos em aparente oposição à sociedade, como, no caso em questão, a produção intelectual de Bloomsbury. O caminho habitual é o de uma explicação quase-metafísica, na qual a força criadora, tomada em termos românticos, é gerada *no* e *pelo* indivíduo, que exerce pressões sobre a sociedade para que ela avance nas mais diversas áreas culturais. Muito da teoria marxista acabou por incentivar essa polarização, na medida em que reduzia o "pessoal" a categorias determinadas por uma estrutura econômica rígida e poderosa. Vimos como o pensamento dialético marxista sobre cultura, em especial o marxismo ocidental, procurou resolver este problema estabelecendo formas dinâmicas de compreender a ligação complexa entre a base e a superestrutura. Williams, que percorre outra via, traz, como contribuição nessa discussão, o conceito de estrutura de sentimento.

Mas para entender o que está por trás deste conceito, é preciso frisarmos novamente a importância de um outro termo também relevante para se ir além da oposição pessoal/social: a consciência prática. O termo denomina o que é, de fato, vivido, seja dentro de linhas institucionalizadas, seja em espaços sociais em formação. Aqui, uma atenção especial deve ser dada para o fato,

[196] Ibidem, pp. 128.

aparentemente óbvio, de que o social é produção humana. Williams insiste, e esta é a força de seu humanismo, nessa questão continuamente (e surpreendentemente) criticada: quem produz e reproduz a sociedade e a cultura é o próprio homem, social e cultural. É sua ação que move o mundo, uma ação genuinamente *coletiva*. Uma idéia fundamental por trás da consciência prática é que toda a produção individual é social, porque nasce das relações práticas entre os homens. Quando essas relações sociais se afastam do instituído, passam a ser o gérmen de novas formas sociais, uma primeira articulação de novas forças *em processo de produção*:

> É um tipo de sentimento e pensamento que é, de fato, social e material, mas cada um em uma fase embrionária, antes de se tornar uma troca articulada e definida. Suas relações com o já articulado e definido são excepcionalmente complexas.[197]

Esse conjunto de formas de agir, movido pela consciência prática, é nomeado por Williams como estrutura de sentimento:

> ... estamos preocupados com significados e valores como ativamente vividos e sentidos, e as relações entre eles e as crenças formais e sistemáticas são, na prática, variáveis [...] Estamos falando de elementos característicos de impulso, contensão e tom; em especial, elementos efetivos da consciência e das relações: não o sentimento contra o pensamento, mas o pensamento como sentido e o sentimento como pensado: a consciência prática de um tipo presente, em uma continuidade vivida e inter-relacionada. Estamos, então, definindo esses elementos como uma "estrutura": como um conjunto, com relações internas específicas, concomitantemente se entrelaçando e em tensão. Mas também estamos definindo uma experiência social que é ainda um *processo*, geralmente ainda não reconhecido como social, mas tomado como privado, idiossincrático e mesmo isolado.[198]

A importância de Bloomsbury está aqui: sua produção intelectual e artística não foi *determinada*, em um sentido mais restrito, pelo impulso da economia capitalista, mas gerou significados, valores e práticas que, em conjunto com outros significados, valores e práticas gerados em outras áreas da sociedade,

[197] Ibidem, pp. 131.
[198] Ibidem, pp. 132.

tornou viável a continuação da expansão capitalista em um determinado momento histórico, contribuindo tanto para a expansão da consciência do indivíduo (um indivíduo tanto mais consciente de si quanto mais mergulhado nas novas oportunidades e imposições de um mundo em rápida urbanização e ampliação das relações de mercado), quanto para a solução parcial dos problemas estruturais do sistema no que tange à desigualdade brutal que gera incessantemente. Tratava-se de um conjunto de idéias embasado em uma estrutura de sentimento contrária a qualquer ameaça ao sistema de classes em vigor, mas ciente de que sua preservação dependia de mudanças profundas em muitas de suas áreas-chave. Williams nos mostrou como uma ausência de uma teoria geral era parte intrínseca do grupo em seu projeto civilizatório:

> ... é compreensível que alguém pergunte, retoricamente, quais conexões poderiam haver entre Clive Bell na arte e Keynes no desemprego, ou Virgínia Woolf na ficção e Leonard Woolf na liga das nações, ou Lytton Strachey na história e os freudianos na psicanálise. É fato que não podemos colocar esses trabalhos juntos e torná-los uma teoria geral. Mas, obviamente, este é o ponto. As posições diferentes que o grupo uniu, e que efetivamente disseminou como os conteúdos da mente de um indivíduo moderno, instruído e civilizado, são, de fato, *alternativas* a uma teoria geral.[199]

Esse escopo, alternativa a uma teoria geral, respondia, contudo, à necessidade de mudança radical do sistema, inclusive em sua irônica destruição posterior do significado profundo da idéia de indivíduo defendida pelo grupo, com a emergência da nova sociedade massificada pós-moderna. Um movimento dessa ordem só poderia ter ocorrido com mudanças radicais nas mais diversas esferas sociais, em um processo continuado de *produção de uma cultura de mudança* para dar vazão, pelo seu caráter emergente, às *forças de continuidade* do capitalismo. Um movimento de reavaliação e reconstrução do sistema forte o bastante para desestruturar as correntes políticas ativas de esquerda na Europa e no mundo.

Aqui, vale a pena lembrarmos que Williams também foi parte ativa em uma formação, de caráter socialista. O *New Left* tinha como proposta a produção de

[199] "The Bloomsbury fraction", pp. 167.

uma nova articulação teórica capaz de dar conta das complexidades desta nova sociedade em profunda transformação, contribuindo com o movimento socialista inglês e mundial. Continuando a breve história do capitalismo traçada por Williams ao trazer ao seu ensaio formações intelectuais importantes no momento da burguesia ascendente, com Godwin, da burguesia filistina já no poder, com os pré-rafaelitas, e da nova fase de expansão do sistema, com Bloomsbury, podemos adicionar este momento tão importante do socialismo inglês, que trabalhou ativamente para uma crítica do capitalismo contemporâneo, e cujo materialismo cultural se apresenta como uma de suas formulações mais originais.

O materialismo cultural se configura, então, como uma crítica literário-cultural ou como uma crítica mais amplamente social? Vimos como o intenso trabalho de reavaliação do marxismo por Williams esteve sempre vinculado a uma reavaliação da grande tradição crítica literária inglesa, um movimento que não é mais literário, mas que também não se atém às formas mais difundidas da sociologia da cultura marxista. Essa articulação do estético com a cultura como todo um modo de vida produziu um materialismo bastante contemporâneo, atento à necessidade, como discutido acima, de estudar as instituições e, sobretudo, as formações sociais:

> ... o que realmente necessitamos, além das fórmulas que nos limitam, é a restauração do processo material como um todo, e especificamente da produção cultural como social e material. É aqui que a análise das instituições deve ser estendida à análise das formações. A sociologia complexa e variável daquelas formações culturais que não possuem uma realização institucional direta, exclusiva ou manifesta – "movimentos" literários e intelectuais, por exemplo – é especialmente importante. [...] Uma sociologia da cultura marxista é então reconhecível, em seus contornos mais simples, em estudos de diferentes tipos de instituições e formações na produção e distribuição cultural, e na sua ligação dentro do processo social material como um todo.[200]

Em *Cultura*, Williams afirma que essa sociologia da cultura, em suas formas mais recentes e ativas, deve ser vista como uma convergência de interesses e

[200] *Marxism and Literature*, pp. 138.

métodos diferentes. Só assim poderemos entender seu caráter peculiar[201]. Os interesses e métodos diferentes são os que embasam as duas definições mais difundidas de cultura: como atividade do espírito, manifesta na arte ou em atividades intelectuais, e como todo um modo de vida, no qual a cultura, no primeiro sentido acima, estaria subordinada. Em outros termos, o que está em jogo é a elaboração de um conjunto teórico capaz de inserir o estético no todo mantendo, contudo, sua especificidade. É, simultaneamente, tanto uma degradação da arte, na medida em que o seu caráter idealista é negado, quanto a sua valorização, ao ganhar o status de produção genuinamente social. Mas, acima de tudo, é um esforço de articulação do que tem sido continuamente separado. A criação de uma sociologia da cultura de esquerda não é mérito de Williams. A sua contribuição, e dificuldade, está na radicalidade da proposta. Pois a estética, para Williams, jamais esbarra em qualquer dimensão idealista ou metafísica – trata-se sempre de uma especialização de recursos comunicativos humanos, ideologicamente tanto mais "desconectados" da cultura como todo um modo de vida quanto mais inseridos na divisão de trabalho. O materialismo cultural é a sociologia da cultura como elaborada por Williams, cujos primeiros momentos foram comentados na primeira parte deste trabalho. As críticas à abordagem antropológica de Williams no campo da cultura não captaram o movimento no qual essa perspectiva estava inserida. *Cultura e Sociedade* é, nesse sentido, um livro "mal-costurado" em certos momentos: uma aparente idealização de alguns pensadores e suas obras convive com uma insistência no todo cultural. Mas creio que aqui está a sua força, ao trabalhar uma nova convergência "dos interesses e métodos bastante divergentes" dentro de um arcabouço teórico ainda em processo de formação, lidando com as dificuldades inevitáveis de uma nova formação.

Como diz, com a teoria já amadurecida, em *Marxismo e Literatura*:

> Como tão freqüentemente, as duas tendências dominantes dos estudos culturais burgueses – a sociologia de uma "sociedade" reduzida, mas explícita, e a estética do social excluído e refeito como uma "arte" especializada – dão sustentação e ratificam uma à outra em uma divisão significativa de trabalho. Pode-se saber tudo sobre o público leitor, desde

[201] *The Sociology of Culture*, pp. 10.

> a economia da impressão e publicação até os efeitos do sistema educacional, mas o que é lido pelo público é a abstração neutralizada "livros", ou, na melhor da hipóteses, suas categorias catalogadas. Enquanto isso, mas em outro lugar, pode-se saber tudo sobre os livros, desde seus autores até as tradições, influências e períodos, mas estes são objetos acabados antes de entrarem na dimensão na qual a "sociologia" é pensada como relevante: o público leitor, a história da publicação. É essa divisão, agora ratificada por disciplinas confiantes de si mesmas, que a sociologia da cultura tem de ultrapassar e superar, insistindo no que é sempre um processo material social total e conecto.[202]
>
> . . .

Iniciei este trabalho levantando a questão de como seria possível fundir cultura ao materialismo histórico. A essa pergunta segue-se a de como a cultura poderia abarcar todas as formas estéticas, inseridas agora em uma dimensão de produção material. O materialismo cultural é a guinada teórica que responde a essas questões. É sociologia, mas uma sociologia radicalmente histórica, que insiste no caráter produtivo (produção *de história*) da cultura, com sua geração de significados, valores e práticas que legitimam, questionam ou recusam a ordem vigente. A metáfora de base e superestrutura não serve mais como alicerce de seu materialismo que, no entanto, ganha uma dimensão marxista em sua reformulação do materialismo histórico. Vimos como as questões de determinação foram retrabalhadas no novo conceito; veremos, a seguir, na última parte de *Marxismo e Literatura*, como se dá a articulação, em uma nova dimensão teórica, entre arte, cultura, sociedade e história no materialismo cultural.

[202] *Marxism and Literature*, pp. 140.

IV. MARXISMO E LITERATURA:
TEORIA LITERÁRIA

> A teoria literária não pode ser separada da teoria cultural, embora deva ser distinguida dentro dela. Este é o desafio central de qualquer teoria social da cultura.[203]

E, como teoria social da cultura, o desafio central do materialismo cultural. Essa ênfase na teoria literária não tem caráter excludente – a frase poderia aparecer, em outro contexto, com a substituição da expressão "a teoria literária" pelo mais generalizado "a teoria da arte, em sua forma mais ampla". Williams jamais restringiu suas análises à literatura, incluindo o drama, o cinema, a televisão, a publicidade, etc., na gama dos tópicos com os quais trabalhou.

Porém, na prática, essa inserção da teoria literária na teoria cultural não se mostra nada fácil - tudo depende, Williams nos diz, de quais são os modos de distinção empregados ("A teoria literária não pode ser separada da teoria cultural, embora deva ser *distinguida* dentro dela"). Levados ao extremo, os modos de distinção conduzem ou à separação efetiva do que não deveria separado, ou a uma perda da especificidade das formas artísticas, "negligenciadas e reduzidas a simulações de formas mais gerais".[204] Em outros termos, ou o estético ganha atenção a ponto de se cristalizar em algo quase ahistórico, dada a valorização excessiva da força intrínseca de uma forma artística específica, ou uma obra perde-se no emaranhado de gêneros no qual é inscrita, com se fosse mera manifestação de categorias mais amplas. Para enfrentar essa dificuldade, Williams faz uso do principal recurso defendido por

[203] *Marxism and Literature*, pp. 145.
[204] Ibidem, pp. 145.

sua teoria da cultura - a historicização dos conceitos e idéias. Pois as categorias de "literatura" e "estética" concentram, no presente, toda a bagagem de significações acumulada em sua história. O que lhe interessa é "tentar analisar as pressões e os limites tão complicados que, em suas formas mais fracas, essas definições [as definições de literatura e estética] estabilizaram de modo falso, mas que, em suas formas mais fortes, tentaram enfatizar como novas práticas culturais".[205]

Vemos como o processo de determinação, entendido como a manifestação de pressões e limites, aparece novamente dentro de uma concepção de cultura como *produção*, uma ênfase em *novas práticas culturais*. Mas, no caso em questão, essa produção, vinculada a um amplo processo de especialização, levou a uma redução do âmbito dos conceitos de modo a excluir certos elementos da produção cultural em prol de outros. O processo de especialização da literatura tem um momento particularmente importante na especialização do criativo, interpretado ora negativamente, como pura ficção, ora positivamente, como imaginação ou mito. Em ambos os casos, vê-se uma separação entre este criativo e o "real" ou "factual", entendidos como o que realmente ocorre no mundo prático.

> A primeira tarefa de qualquer teoria social é, então, analisar as formas que têm determinado certas inclusões (interpretadas) e certas exclusões (categóricas). Sempre sujeitas aos efeitos da categorização residual, o desenvolvimento dessas formas é, por fim, uma história social. As dicotomias fato/ficção e objetivo/subjetivo são, então, as chaves teóricas e históricas para a teoria burguesa básica da literatura, que tem sido controlada e especializada pela multiplicidade atual da escrita.[206]

Ao utilizar a expressão "multiplicidade da escrita", Williams nos chama a atenção para a distância que existe entre a prática cultural propriamente dita e o conceito que a abarca. Aprendemos que uma obra de arte possui uma multiplicidade de sentidos que podem conduzir a análise por caminhos diversos. Mas mesmo essa multiplicidade ainda está longe do sentido amplo que Williams emprega para o termo. Quando falamos que um romance, por

[205] Ibidem, pp. 145.
[206] Ibidem, pp. 149.

exemplo, possui elementos estéticos, estamos falando de um uso específico de elementos formais, tal como o ponto de vista, os tipos de discurso ou a construção de personagens, que fazem da obra "Literatura". Porém, já estamos aqui diante de uma especialização – uma hierarquização, pela crítica, dos elementos que constituem a obra. Uns ganham status de "elementos estéticos", outros são desprezados ou nem mesmo percebidos. O que Williams parece dizer é que, nesse processo de especialização, o que tem sido apropriado como elemento estético tem sido, não raro, acompanhado de um distanciamento dos elementos da obra que lhe dão o caráter de *prática produtiva*, em prol de outros que enfatizam o seu caráter de consumo:

> Da descrição de uma teoria da percepção, a estética se tornou, no século XVIII e especialmente no XIX, uma nova forma especializada de descrição e resposta à "arte" (ela mesma recentemente generalizada, de habilidade, para habilidade "imaginativa"). O que emergiu na economia burguesa como o "consumidor" – a figura abstrata correspondendo à abstração da "produção" (mercado e mercadoria) – emergiu na teoria cultural como "estética".[207]

Estamos diante de um controle da produção social, um processo seletivo que confere a uma prática uma certa direção e a insere em uma determinada tradição. Tomemos, por exemplo, a dicotomia fato/ficção citada acima por Williams como uma das "chaves teóricas e históricas para a teoria burguesa básica da literatura, que tem sido controlada e especializada pela multiplicidade atual da escrita". Sabemos que a instabilidade das categorias narrativas na transição da idade média para o mundo burguês foi surpreendente.[208] Pouco a pouco, um largo processo de especialização foi tomando forma, estabelecendo critérios de seleção e delimitação através dos quais a narrativa inglesa deveria se adequar, moldes que distanciavam o relato de um fato, visto como objetivo, da subjetividade da ficção. À pergunta: Como tais categorias se relacionam com a história?, podemos contrapor outra: Como as ambigüidades, instabilidades e novas ênfases dessas novas categorias participam da construção de um novo momento histórico, com eixos de determinação

[207] Ibidem, pp. 150.
[208] Ver, por exemplo, McKeon, Michael. *The Origins of the English Novel* e Davis, J. Lennard. *Factual Fictions.*

(pressões e limites) bastante diversos dos que reproduziam as sociedades mais estáveis da idade média? A racionalidade burguesa moldou novas formas de escrita "fiéis à realidade", mais afeitas a uma sociedade movida pela praticidade e pelo lucro. A ciência, cujo conhecimento viria a possibilitar transformações sem precedentes nos meios de produção, fez emergir uma nova crença - seu acesso imediato ao mundo natural. O mundo dos fatos ganha espaço na escrita, e se afasta da ficção. Esta última, por sua vez, também se especializa ao ser excluída do “mundo real”; contrária a essa nova objetividade, põe em xeque a nova sociedade pela exploração da experiência através do impulso romântico. Em linhas gerais, o que emerge é uma separação, em consonância com a nova divisão de trabalho e seus novos critérios de valor, entre uma forma de escrita prática e factual, vista como meio de reprodução do real, e uma escrita imaginária, que ganhará força com o amadurecimento de categorias como a imaginação e o gênio criativo.

Essa consciência da história dos conceitos nos permite, então, uma avaliação de seu uso no presente, trazendo à superfície as linhagens sociais e políticas das quais participaram ou nas quais foram inseridos durante sua história. A partir daí, é possível reavaliar o caráter *político* desses conceitos, pois imprimem à produção cultural certa direção em consonância ou não com o movimento do sistema como um todo. Se pensarmos no primeiro romance de Raymond Williams, fica mais fácil de entendermos, na prática, o que ele quer dizer com “forças de contenção e especialização” que delimitam e limitam uma prática artística e cultural. Ao construir seu romance, Williams se mostra bastante consciente da problemática com a qual lida em seus ensaios teóricos. Ao lermos *Border Country*, estamos diante de ficção, de uma autobiografia, ou de um estudo histórico e/ou sociológico de um determinado momento, no entre guerras, de um pequeno vilarejo no País de Gales? Podemos dizer que o romance engloba todas essas categorias, mas me parece mais correto entendê-lo como uma tentativa de *quebra* delas – um esforço pela recuperação de uma multiplicidade continuamente sob pressão pela longa especialização da literatura desde o século XVIII. Um mesmo movimento acompanha alguns de seus ensaios mais importantes: *Culture is Ordinary* é ensaio crítico ou autobiografia? Poder-se-ia dizer que é um ensaio com elementos biográficos,

mas novamente creio que é um esforço pela quebra dessa categorização. O ensaio é, de fato, uma articulação de uma experiência ampla, vivida na infância, na família, nas escolhas e decisões políticas, na universidade e nas horas sem fim de leitura e estudo, sua forma respondendo à necessidade de criar um texto literário capaz de abarcar este todo complexo que, em uma forma literária mais especializada, fosse talvez indizível. Mesmo *Cultura e Sociedade* se afasta bastante de um estudo crítico tradicional, com momentos em que uma crítica bastante distante do critério tradicional de objetividade é empregada.

Esses três exemplos, todos do momento inicial do trabalho mais maduro de Williams (os dois ensaios são de 1958, o romance de 1960) apontam tanto para o interesse de Williams pela superação dos processos de catalogação dos escritos quanto para a dificuldade da empreitada – o livro eixo deste trabalho, *Marxismo e Literatura*, é um livro claramente teórico-expositivo. Mas em outros momentos a mesma preocupação reaparece – *O Campo e a Cidade*, por exemplo, foge, como muitos de seus ensaios mais curtos, das linhas mais tradicionais de crítica literária e da cultura.

Um outro interesse bastante singular de Williams, sua opção, como romancista, pelo realismo, em um momento em que o modernismo ainda ditava as normas artísticas, parece estar vinculado a essa preocupação pela multiplicidade e recuperação do caráter produtivo dos escritos. Pois Williams jamais se opôs ao modernismo, como o fez, por exemplo, Lukács. Seu distanciamento deste movimento *ao escrever seus romances* se entrecruza com a preocupação com a especialização da arte e do estético que, no modernismo, atinge um grau bastante elevado. Se com a teoria estética a arte passa a ser definida como o objeto capaz de evocar uma resposta especial à pessoa que a contempla, o momento do modernismo eleva a este estado contemplativo os elementos da feitura da obra, tendendo a enfatizar mais as propriedades intrínsecas (a linguagem na literatura, o jogo de cores na pintura, os cortes e tomadas no cinema, a qualidade da consonância ou dissonância dos acordes em si na música, etc.) do que sua fundamentação social. É o momento do formalismo, ao qual Williams se opõe, atualizando os processos de composição realistas.

Retomarei esta discussão posteriormente, ao discutir com mais detalhes o romance *Border Country.*

i. Crítica da Estética

A estética como ramo da filosofia que investiga as causas do belo e da verdade tem enfrentado, desde o início da estruturação racional do pensamento burguês, a dicotomia entre o *mediato*, o que pode ser universalizado e que, em seu estado mais espiritualizado, responde pelo que chamamos de razão, e o *imediato*, o mundo das sensações do corpo e da experiência ainda não articulada. Deste dualismo entre a experiência sensual e a atividade racional, desdobra-se o problema central da estética – como se organizam os critérios de valor que definem o que é o belo e/ou o verdadeiro? A obra estética é aquela que nos causa emoção, move-nos para um estado mais elevado de contemplação do belo graças a um arranjo específico de seus elementos, uma forma capaz de, simultaneamente, gerar emoções e organizá-las de modo a espiritualizá-las. Em outros termos, a qualidade estética responde pela necessidade de superar o abismo entre o que é exclusivamente do indivíduo e o que é social ou, mais de acordo com essa linha de pensamento, universal.

Estamos diante de uma apreensão das relações sociais tipicamente burguesa – a experiência individual é única e se opõe ao caráter universal da razão. A atividade estética, ao articular essas duas esferas, permite o engrandecimento do espírito – pois não se trata de uma fusão em termos eqüitativos, mas da *ordenação* da sensualidade pela razão soberana. O valor estético, então, deve ser determinado pelo *mediato*, um movimento complexo que exige da razão a sua descida à região mundana das sensações. Pode-se dizer que estamos diante de um problema insolúvel. Ceder ao impulso do universal implica na perda do específico, da fonte mesma do prazer estético, em prol de uma razão que adquire a posição de uma totalidade toda poderosa; do outro lado, a aposta no impulso sensual, dentro dessa dicotomia entre o individuo e a sociedade, conduz à dissolução da estética – o valor, vinculado ao *imediato*,

jamais poderia ser imposto de fora; é algo do indivíduo, que lhe pertence como entidade autônoma. A difícil tarefa de encontrar um espaço de compatibilidade entre essas duas esferas no plano teórico pertence à filosofia estética burguesa; no plano prático, quem faz essa fusão é a obra de arte. Este "ente" estranho é visualizado como possuidor de uma autonomia – o encontro entre o mais elevado e o mais mundano se dá em uma forma específica e auto-suficiente, cuja contemplação simultaneamente nos emociona e organiza esta emoção, desperta nossa sensualidade para espiritualizá-la.

Da uma perspectiva materialista histórica, uma contradição fundamental põe em xeque esse ideal estético de sublimação (estetização) do que pertence ao corpo – a construção da autonomia da obra de arte em uma determinada cristalização de seus elementos a aproxima à forma essencial da produção capitalista, a mercadoria, maculando-a. Vimos como Williams, quando discute a especialização da literatura, tópico da seção anterior, corrobora essa idéia. Seguindo uma linha argumentativa próxima, Terry Eagleton, em seu livro sobre o assunto, escreve:

> Somente um pensamento dialético, como o que utilizamos, é capaz de delimitar o caráter contraditório da estética. A emergência da estética como categoria teórica acha-se intimamente articulada ao processo material pelo qual a produção cultural, num estágio inicial da sociedade burguesa, ganhou "autonomia" – autonomia, queremos dizer, em relação às várias funções sociais a que ela servia tradicionalmente. Uma vez que os objetos se tornam bens de consumo no mercado, existindo para nada e para ninguém em particular, eles podem ser racionalizados – falando-se ideologicamente – como existindo inteiramente e gloriosamente para si mesmos. É esta a noção de autonomia e auto-referência que o novo discurso da estética está interessado em elaborar; e é bastante evidente, para um ponto de vista radical, como esta idéia de autonomia estética pode ser incapacitadora.[209]

O movimento de aproximação da obra estética ao mercado é acompanhado de sua vinculação à política - ao nos "espiritualizar", ela ofereceria uma nova forma de controle, uma internalização de critérios de valor que conduziriam a

[209] Terry Eagleton. *A ideologia da Estética*, pp. 12.

uma governabilidade social menos violenta e mais eficaz. Sua arma mais eficaz estaria no controle das sensações.

Se tivermos em mente os avanços da estética da mercadoria na fase corporativa do capitalismo[210], a partir da segunda metade do século XIX, não deixa de ser espantoso o movimento de aproximação do objeto que nos traria o belo e o verdadeiro às mercadorias mais assustadoramente deformadas da nossa publicidade. Haveria de fato uma relação intrínseca entre eles? Se há, temos uma problemática das mais complexas, uma vez que o processo de produção de mercadorias atingiu um tal estágio na criação de valores externos aos valores de uso em um dado objeto, que possibilitou um mapeamento e controle altamente eficiente de nossos desejos. Com a estetização da mercadoria, o que teria emergido como organização dos sentimentos para o bem do indivíduo e da sociedade resulta em uma prática para o bem do lucro e expansão do sistema. Para Eagleton o processo, desde o início, já se inscreve em uma articulação política de produção de uma nova hegemonia:

> Se a estética chega a assumir o significado que tem no século XVIII, é porque a palavra sintetiza todo um projeto de hegemonia, a introjeção massiva da razão abstrata na vida dos sentidos. O que interessa não é a arte, em primeiro lugar, mas esse processo de reforma do sujeito humano a partir de dentro, informando seus afetos e respostas corporais mais sutis com essa lei que não é uma lei. Seria assim, idealmente, tão inconcebível para o sujeito violar as injunções do poder quanto encontrar encanto num odor fétido. O entendimento sabe muito bem que nós vivemos em conformidade com leis impessoais; mas na estética é como se pudéssemos esquecer tudo isto – como se fôssemos *nós* mesmos que criássemos livremente as leis às quais nos submetemos.[211]

Está feito o entrelaçamento entre a estética, a ética, a economia e a política: a configuração estética organiza o impulso sensual em prol da espiritualização do indivíduo – mas este processo, já desde o seu início, inscreve-se em uma necessidade de controle da nova sociedade civil, que passa a regular-se mais pela virtude individual, a outra face da lei, do que por uma coerção contínua pelo uso da violência. Este mesmo processo seria usado, com a expansão do

[210] Ver, por exemplo, Wolfgang Haug. *Crítica da Estética da Mercadoria.*
[211] *A ideologia da estética*, pp. 37.

mercado, para o controle e produção de desejos para o consumo, aproximando, ironicamente, o cidadão ao consumidor – pois, em ambos os casos, temos um conjunto de imposições racionais que assumem o controle dos impulsos do indivíduo.

Mas, como a própria crítica materialista nos mostra insistentemente, a obra de arte não é só mercadoria – é também o espaço no qual, sobretudo no romantismo, as forças criativas se opuseram à desumanidade das relações capitalistas de produção e organização social. Ao contrário da mercadoria ideal, a arte mantém uma alta parcela de "valor de uso" ainda não dissociada inteiramente de seu valor de troca, seu valor puramente contemplativo. Este valor de uso está na auto-referência à carga social que possui, algo que, ironicamente, é alçado a esferas metafísicas pela crítica idealista. Chegamos, então, ao ponto que nos interessa: como a estética é incorporada pelo marxismo, de que modo trabalha sua contradição fundamental entre o indivíduo e a sociedade, como traz à tona seu potencial crítico ao capitalismo e, por último, como se inscreve, ou não, no materialismo cultural. De certa forma, o que faremos é desenvolver mais a discussão já iniciada quando tratamos dos processos de mediação. A tendência predominante do marxismo no campo da análise da arte, em um movimento contrário à construção do indivíduo em oposição à sociedade, está em ler a forma estética como uma estrutura reveladora das forças sociais determinantes e, em geral, invisíveis; ao mesmo tempo, ao fazer isso, a obra também comportaria um sentido utópico pois, ao revelar a desumanidade do mundo, aspiraria por uma sociedade mais justa. Como parte da superestrutura, a obra seria reflexo, mediação ou expressão da base econômica da sociedade.

É provável que o maior expoente da crítica cultural marxista seja Theodor Adorno. Iniciando seus escritos uma geração antes de Williams, continua escrevendo durante o período em que Williams desenvolve sua teoria da cultura. Gostaria de trazer apenas algumas citações de um texto que exemplifica de forma singular o modo como Adorno trabalha a dialética do universal e do particular. Isso porque talvez tenha sido ele quem tenha ido mais longe na construção de uma teoria marxista da cultura inserida na tradição

dialética hegeliana. Deste exemplo de crítica literária podemos traçar com mais segurança um paralelo para detectarmos os temos pelos quais Raymond Williams se distancia de alguns pontos centrais da tradição marxista erguida sobre o modelo de base e superestrutura. Em seu famoso ensaio "Palestra sobre Lírica e Sociedade", lemos:

> Pois o teor [*Gehalt*] de um poema não é mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha de ser imediatamente aquilo que todos vivenciam. Sua universalidade não é uma *volonté de tous*, não é a da mera comunicação daquilo que os outros simplesmente não são capazes de comunicar. Ao contrário, o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando deste modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano. A composição lírica tem a esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal humano.[212]

O materialismo histórico supera o conceito do indivíduo burguês ao dar-lhe fundamento social. Da mesma forma, supera a estética burguesa ao enraizar a obra de arte nas relações sociais a partir das quais ganhou forma. No lugar da oposição indivíduo/sociedade emerge um pensamento dialético que faz deste dualismo uma contradição – e da contradição, um movimento constante que tende à sua superação. O indivíduo produz a obra, mas esta só se torna artística – só eleva-se ao universal - ao dar concretude formal ao "ainda não subsumido". Essa outra esfera é uma corrente subterrânea coletiva:

> Uma corrente subterrânea coletiva é o fundamento de toda lírica individual. Se esta visa efetivamente o todo e não meramente uma parte do privilégio, refinamento e delicadeza daquele que pode se dar ao luxo de ser delicado, então a substancialidade da lírica individual deriva essencialmente de sua participação nessa corrente subterrânea coletiva, pois somente ela faz da linguagem o meio em que o sujeito se torna mais do que apenas sujeito.[213]

[212] "Palestra sobre Lírica e Sociedade", in *Notas de Literatura I*, pp. 66.
[213] Ibidem, pp. 77.

Temos então uma força coletiva que, quando formalizada, eleva a obra lírica a uma condição de universalidade superestrutural. Partindo da realidade objetiva, alcançamos o universal pela mediação da obra artística. Ainda temos a base e a superestrutura, mas elevadas a um refinamento admirável. A teoria crítica de Adorno é capaz de desvendar relações entre a obra e a sociedade que espantam pela agudeza e profundidade. E sua obra se torna ainda mais complexa ao nos darmos conta que sua noção do universal é histórica, uma realidade totalitária que deveria ser suprimida em um futuro socialista.[214] O que permanece em Adorno é uma noção bastante forte da obra artística como uma configuração específica das forças que movimentam o sistema, cuja qualidade depende de sua capacidade em atualizar formalmente a própria esfera social de onde emerge. Quando este ideal não é alcançado, estamos mais próximos de um *sintoma* do que de uma configuração que alce ao universal. Temos, então, de detectar por onde a teoria da cultura de Williams difere de uma crítica deste nível. No materialismo cultural não há uma "corrente subterrânea" que é, pela mediação da obra, "formalizada", pois não se concebe aqui um movimento sem as produções que lhe dão vida material. A arte e a cultura *produzem* as correntes e os movimentos, dando-lhes uma realidade que não é concebível fora delas mesmas. É isto que está formulado na famosa frase, já citada anteriormente, de um meio de produção dentro de um meio de produção básico. A materialidade da cultura não é concebida como uma afirmação de seu caráter não espiritual, mas como a exigência continuada da produção material como parte intrínseca de qualquer movimento ou corrente que aspire a impelir a cultura por caminhos os mais diversos, sejam eles hegemônicos,

[214] " 'Uma humanidade liberada', escreve Adorno, 'não seria de forma nenhuma uma totalidade'. Diferente de muitas de suas teses, esta é impecavelmente marxista. Para Lukács, a totalidade já existe, em princípio, mas ainda tem que chegar a si mesma. O realismo literário prefigura esse dia glorioso, recriando cada fenômeno à imagem da essência que ele traz na barriga. Para Adorno, as coisas são bem o oposto: há, sem dúvida, aqui e agora, um sistema total que integra tudo impiedosamente até o fim, mas para emancipar a não identidade de suas garras vorazes se deveria buscar transformar essa situação miserável numa "constelação" histórica futura, na qual a identidade racional seria constituída por aquele hiato no interior de cada particular que o abre à alteridade incontrolável de seus próximos. [...] Adorno não abandona o conceito de totalidade mas o submete a uma mutação materialista; e isso é equivalente a transformar o conceito tradicional de estética, virando-o contra si mesmo, afastando, tanto quanto possível, seus aspectos protomaterialistas de seu idealismo totalizador." Terry Eagleton, *A Ideologia da Estética*, pp. 258.

alternativos ou oposicionais. Nesse sentido, não há o *negativo* no materialismo cultural, mas uma luta constante travada na materialidade dos processos de comunicação pelo seu controle. Lembremos que, como vimos ao tratar da teoria de Vigotski, *toda* a cultura, de uma forma ou de outra, é concebida como um processo de comunicação – a consciência, em seu momento formativo, é orientada para este objetivo, fundamento de sua existência mesmo quando o mergulho efetuado pelo indivíduo moderno nela mesma pareça negar essa sua função básica. Seguindo este raciocínio, sem o impulso para a comunicação, a consciência seria inconcebível.

As imagens dialéticas de Walter Benjamin aproximam-se do materialismo cultural ao sustentarem a existência da produção também na superestrutura, levando mesmo a um ponto em que ela pode ser questionada. Mas é Gramsci quem fornece um conceito verdadeiramente proveitoso para Williams – a cultura é o espaço do hegemônico e da oposição a ele na contínua produção das práticas, significados e valores que alimentam o debate sobre os destinos da sociedade. A totalidade é a configuração teórica que engloba essas práticas, significados e valores, sua história e as pressões e limites cuja meta é a imposição das direções que constroem o futuro. O ponto de partida de Williams tem papel importantíssimo para entendermos este caminho rumo a uma teoria materialista da cultura. Embora trabalhe com a grande produção artística construída pela classe burguesa, que continuamente movimenta questões de consciência e de sua distância do mundo do trabalho, suas afiliações reais estão nos movimentos socialistas da classe trabalhadora inglesa, com sua afirmação política na produção de instituições e práticas de um outro tipo. Uma série de problemas centrais da “arte”, no seu processo de dilaceramento entre sujeito e objeto, ou entre o indivíduo e a sociedade, não deixam de existir. Apenas a sua realidade não é tomada como fundamental - ou fundamento - de sua teoria. Ao contrário, a sua crítica histórica aponta para a sua necessária superação, pois, ao menos no momento em que escrevia, ainda parecia haver uma área da experiência social ampla o suficiente para possibilitar um debate coletivo sobre uma nova possibilidade prático-teórica. Seus conceitos de formação e estrutura de sentimento enfatizam o caráter menos individual e mais social das obras românticas e de vanguarda, trabalhando de forma

diversa de uma teoria que vise a articulação dialética entre o particular e o universal. Não se trata da negação das grandes conquistas político-filosóficas burguesas, mas de seu uso seletivo em um corpo teórico que se oriente predominantemente por uma outra perspectiva, fortemente articulada ao socialismo trabalhista.

Como Benjamin, Williams também organiza sua teoria com outros pressupostos dialéticos, menos “tradicionais” e, conseqüentemente, mais polêmicos. Vimos que Williams preocupa-se com o desenvolvimento histórico do que *foi isolado* como intenção estética por processos de abstração e especialização. Para ele, um critério importante de distinção entre os produtos culturais está na intensidade e amplidão com que as forças sociais são trabalhadas ao produzir uma obra. O que denominamos resposta estética é, então, uma afirmação da imaginação criativa em um momento em que ela foi tolhida pelos desenvolvimentos sociais:

> Contudo é claro, historicamente, que a definição da "resposta estética" é uma afirmação, diretamente comparável com a afirmação da "imaginação criativa", de certos significados e valores humanos que um sistema social dominante reduziu e mesmo tentou excluir. Sua história é, em larga medida, um protesto contra a conversão forçada de toda a experiência em instrumentalidade (algo útil), e de todas as coisas em mercadorias. Isto deve ser lembrado mesmo quando complementamos, necessariamente, dizendo que a forma deste protesto, dentro de condições sociais e históricas definidas, conduz quase inevitavelmente a novos tipos de instrumentalidade privilegiada e de mercadoria especializada.[215]

A escolha das palavras em Williams move-se na direção oposta a uma concepção da arte como expressão de uma sociedade alienada e opressora. O que temos é um protesto contra uma humanidade desperdiçada em um mundo voltado quase que inteiramente à produção de mercadorias. Não estamos diante, nessa nova ênfase teórica, do *negativo* da sociedade, mas de uma contínua produção de significados e valores por grupos cada vez menores e, diante da exclusão social que enfrentavam e enfrentam, cada vez mais

[215] Ibidem, pp. 151.

especializados. O distanciamento estético, fundamento da obra de arte, é, nas teorias materialistas mais avanças, teorizado como historicamente determinado. Contudo, neste movimento, a própria teoria instaura essa distância como critério valorativo – uma necessidade intrínseca à obra que recupera a verdade de uma sociedade alienada. Theodor Adorno nos diz, por exemplo, que a exigência à originalidade feita à lírica é social:

> Implica o protesto contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva, uma situação que se imprime em negativo na configuração lírica: quanto mais essa situação pesa sobre ela, mais inflexivelmente a configuração resiste, não se curvando a nada de heterônimo e constituindo-se inteiramente segundo suas próprias leis. Seu distanciamento da mera existência torna-se a medida do que há nesta de falso e ruim.[216]

Aqui, a configuração estética é priorizada, seu distanciamento figurando como uma necessidade da arte ao revelar o que é falso e ruim na sociedade. Williams não discordaria disso, mas acrescentaria que ao revelar o que é falso e ruim, a arte não está apenas revelando, mas produzindo e, mais próximo aqui de Benjamin, alterando as técnicas de produção artísticas. No fundo, insisto, é uma questão de ênfase, mas que acaba por reverter em direções teóricas divergentes. Toda a teoria estética de Adorno também tem como base a descoberta de novas soluções técnicas para novos problemas formais internos à obra, mas que, na dialética entre a autonomia e a determinação, tornam-se verdadeiramente estéticas quando, dando corpo às contradições sociais, conferem à obra um conteúdo de verdade. Mas em Williams a alteração das técnicas, que impulsiona o desenvolvimento das formas artísticas, não é concebida como mediação das forças determinantes da sociedade, mas como produção de práticas, significados e valores cujas qualidades reveladoras são impulsionadas pela coerção que sofrem e pelas afiliações que tecem nas relações sociais que as definem.

Ao invés de centrar sua atenção na configuração propriamente dita, valorizando a apreciação estética, Williams volta seu aparato crítico para as

[216] "Palestra sobre Lírica e Sociedade", pp. 69.

tensões, *intenções* e *respostas* mais sutis que são freqüentemente agrupadas como elementos estéticos. Em outros termos, volta-se, de forma radical, ao processo de produção e, depois, de recepção, atenuando a ênfase dada à cristalização formal propriamente dita. A insistência na arte de valor como a que impulsiona a forma não é partilhada – Williams nos lembra que grande parte das obras mais interessantes não detém elementos novos, mas comunicam significados e valores continuamente recriados na sociedade. O que mais lhe interessa é a intensidade com que as relações sociais, as convenções, etc., são trabalhadas em uma obra específica. Veremos como este processo ocorre adiante, ao estabelecermos um paralelo entre os capítulos finais de *Marxismo e Literatura*, que nos fornecem o aparato teórico do materialismo cultural de forma mais abstrata, e seu ensaio sobre a prosa inglesa de 1780 a 1950. Para finalizar esta parte, gostaria apenas de levantar uma última questão: uma análise de uma obra artística necessita, então, nesta nova sociologia da cultura, do conceito do estético? Williams afirma que:

> ... temos que rejeitar "o estético" tanto como uma dimensão abstrata separada quanto como uma função abstrata separada. Nós temos de rejeitar a "Estética" na medida em que ela é postulada sobre essas abstrações. Concomitantemente temos de reconhecer e enfatizar as respostas variáveis que têm sido agrupadas como estéticas, para distingui-las de outras respostas e intenções isoladas, e em particular da informação e da persuasão, no seu sentido simples.[217]

Mas, ao invés de propor uma teoria estética mais avançada, que desse conta dessas complexidades, Williams desenvolve uma nova teoria centrada, como vimos ao discutir a mediação, no desenvolvimento que realiza do conceito gramsciano de hegemonia:

> É neste sentido que nós devemos substituir a categoria especializada da "estética", e suas categorias dependentes e difundidas das "artes", pelo vocabulário radicalmente diferente do "dominante", do "associado" e do "subordinado". [218]

[217] *Marxism and Literature*, pp. 156.
[218] Ibidem, pp. 153.

Concentrando sua atenção simultaneamente na multiplicidade de determinações que agem sobre o produto cultural em formação, na sua posição dentro de uma hierarquia social hegemônica de valores e na sua qualidade como legitimadora ou contestadora desses valores, o materialismo cultural nos oferece uma leitura, como já dito, de um meio de produção menor inserido em um meio de produção mais amplo. Se a teoria responde às exigências de seu objeto e alcança a sua proposta política, é o que veremos adiante. Mas antes gostaria de tecer algumas considerações sobre o caráter da produção e da reprodução no materialismo cultural.

V. MARXISMO E LITERATURA
PRODUÇÃO E REPRODUÇÃO CULTURAL

Temos discutido o materialismo cultural focalizando o movimento teórico de distanciamento do modelo de base e superestrutura como passível de apreender a totalidade das manifestações culturais. O problema central, que tem sido tratado como a questão da determinação ou não de uma base econômica de alguma forma separada dos processos culturais de produção de significados e valores, entendidos como superestruturais, pode ser visto da perspectiva de uma dicotomia entre o mundo objetivo e o subjetivismo humano. Vimos como Williams reavalia o papel da consciência na produção cultural. Com a intenção de especificar um pouco mais o materialismo cultural dentro desta discussão, possibilitando ao mesmo tempo uma visão mais ampla dessa abordagem da cultura, trataremos de um teórico que, escrevendo no mesmo período que Williams, defrontou-se com problemas semelhantes que, contudo, desencadearam em soluções diversas. Falo de um francês que também dedicou sua vida a um estudo das manifestações culturais – Pierre Bourdieu. A

aproximação entre ambos os críticos não é uma novidade. Guy Rocher, por exemplo, diz que:

> A sociologia da cultura de Bourdieu inscreve-se, de início, na via traçada por Raymond Williams. Uma convergência marcante une o pensamento destes dois pesquisadores, de um lado e de outro da Mancha. Ambos se interessam pela produção e difusão das obras culturais, ambos têm insistido nas relações de poder que nelas se inscrevem, que elas escondem ou exprimem; ambos se interessam pelas separações e interações entre a cultura de elite e a cultura popular [...] O próprio Williams consagrou um artigo à sociologia da cultura de Pierre Bourdieu.[219]

Mas podemos detectar outras aproximações de interesse entre Bourdieu e Williams. Como Williams, Bourdieu pertenceu, desde muito cedo, à esquerda política, à "*gauche de gauche*", como ele próprio se denominou diante do movimento para a direita do Partido Socialista em meados da década de 1990.[220] Também como Williams, era oriundo de uma região distante dos grandes centros urbanos, e teve uma educação política desde sua tenra idade. Sua visão política de esquerda deveu-se:

> ... à educação que teve numa região remota do sudoeste da França, onde o apoio aos ideais socialistas era forte em meio a um conservadorismo ambiente, tal como a simpatia pela '*frente popular*' durante a Guerra Civil Espanhola e a resistência contra a ocupação alemã liderada pelos comunistas durante a Segunda Guerra Mundial.

Seu pai, meeiro itinerante, tornou-se funcionário público como chefe do correio da aldeia onde moravam, em Denguin, nos Baixos Pirineus.

> Ele instilou no pequeno Pierre o respeito pela 'gente comum' – o que naquele lugar isolado significava os pequenos agricultores, trabalhadores no campo, artesãos e comerciários – e uma sensibilidade aguda à (in)justiça social vem como a admiração pelas grandes figuras

---

219 Rocher, Guy. "La Sociologie Anglo-saxonne de la Culture: Aperçus sur une Evolution recente". Arquivo eletrônico: **http://www.bibl.ulaval.ca/doelec/pul/dumont/fdchap22.html**. O artigo de Williams, escrito conjuntamente com Nicholas Garnham, é "Pierre Bourdieu and the Sociology of Culture: an Introduction", in *Media, Culture and Society: a Critical Reader*, Richard Collins (Ed). Trata-se de uma resenha critica de *La Distinction*.

220 Loïc Wacquant. "Indicadores sobre Pierre Bourdieu e a Política Democrática", in *O Mistério do Ministério*, PP. 20.

> da esquerda republicana francesa: Robespierre, Jean Jaurès e Léon Blum, que inspiraram a visão cívica dos durkeimianos meio século antes. [221]

E ainda, como Williams, enfrentou as dificuldades de um aluno de classe baixa bolsista do governo em uma escola de elite de Paris, a *École Normale Superieure*, onde cursou filosofia, experiência que amadureceu sua apreensão crítica das desigualdades sociais. Se Williams participou por apenas um breve período do partido comunista inglês, em sua época universitária no entre guerras, Bourdieu jamais se filiou ao PC francês com argumentos muito próximos aos de Williams: o desencanto profundo com a política stalinista do partido e com sua rígida burocratização institucional. Enquanto Williams participou da segunda guerra mundial operando tanques de guerra, Bourdieu foi recrutado para lutar na Argélia em 1956, publicando dois anos após, no mesmo ano em que Williams publica *Cultura e Sociedade*, seu primeiro livro importante, *Sociologie de l'Algerie*, um estudo de caráter estruturalista sobre os povos "primitivos" locais. A partir daí, desenvolve um trabalho de crítica tanto aos modelos estruturalistas, que não podiam apreender a riqueza e verdade dos comportamentos empiricamente estudados, construindo uma realidade a partir do modelo ao invés de um modelo a partir da realidade, quanto aos existencialistas, em especial a Sartre, com seu apelo para ele excessivo à escolha individual.[222] As estruturas existem, como também existem os agentes, mas ambos são determinados (e portanto limitados) de um lado pela especificidade da perspectiva local, e de outro pela estrutura social:

> Para resumir essa relação complexa entre as estruturas objetivas e as construções subjetivas, situada além das alternativas comuns do objetivismo e do subjetivismo, do estruturalismo e até do materialismo e do idealismo, costumo citar, deformando-a ligeiramente, uma fórmula célebre de Pascal: "O mundo me contém e me engole como um ponto, mas eu me contenho." O espaço social me engloba como um ponto. Mas esse ponto é um *ponto de vista*, princípio de uma visão assumida a partir de um ponto situado no espaço social, de uma *perspectiva* definida em sua forma e em seu conteúdo pela posição objetiva a partir da qual é assumida. O espaço social é a realidade primeira e última já que

[221] Ibidem, pp. 21.
[222] Ver Richard Jenkins, *Pierre Bourdieu*, especialmente o primeiro capítulo.

> comanda até as representações que os agentes sociais podem ter dele.[223]

Seu trabalho intelectual pode ser, *grosso modo*, delineado como esse esforço de compreensão e superação da dicotomia entre o subjetivismo e o objetivismo, movimento cuja busca por respostas produz sua teoria das trocas simbólicas; já Williams, cujo trabalho também tem como balizas importantes a crítica ao estruturalismo e ao seu oposto, o idealismo cultural, desenvolve a superação dessa dicotomia em sua teoria materialista da cultura.

Podemos então, diante dessas aproximações, começar a delinear algumas diferenças relevantes. Se Bourdieu parte do estruturalismo para uma teoria crítica do próprio estruturalismo e do subjetivismo, Williams inicia seu trabalho com forte influência do idealismo de Leavis, paradoxalmente empírico e subjetivo, alçando então para uma crítica às limitações do modelo. No primeiro caso, a teoria das trocas simbólicas de Bourdieu foi marcada por um forte olhar antropológico, um distanciamento do objeto de estudo que deve ser, por sua vez, criticamente objetivado, sua *objetivação da objetivação*, que levaria então à compreensão das limitações históricas e condições de possibilidade da própria teoria; no segundo, partindo de um forte sentido de comunidade vinculado ao modo de vida operário, a teoria da cultura de Williams se orienta para uma confiança nas possibilidades de ações coletivas de largo alcance quando politicamente orientadas. O argumento que proponho é que as condições de possibilidade de cada teoria estão intrinsecamente (mas de forma alguma exaustivamente) relacionadas com este momento inicial, no qual tanto Bourdieu quanto Williams tem de dar conta das *teorias específicas presentes nos círculos intelectuais de seus países*, trabalhando sobre campos intelectuais específicos e diversos situados em sociedades específicas e diversas. Às formas universalizadas da expansão da cultura como esfera legitimadora das desigualdades sociais no mundo capitalista, o local se impõe como foco de determinações dos temas e tradições a serem trabalhados. Deste modo, uma preocupação semelhante no contexto geral da problemática imposta pela cultura contemporânea resulta, dados os vínculos determinantes com as

[223] Pierre Bourdieu, *Razões Práticas*, PP. 27.

tradições e especificidades locais (e conseqüentemente com as experiências vividas), em soluções teorias divergentes. Para desenvolver esse argumento, tomarei como eixo central a coletânea de conferências, cursos e ensaios de Bourdieu publicados no livro *Razões Práticas*, em 1994, que sintetiza seu trabalho de décadas sobre as trocas simbólicas, contrapondo aos seus conceitos centrais formulações também centrais da teoria da cultura de Williams.

i. Habitus, Classes Sociais e a Política

> Os *habitus* são princípios geradores de práticas distintas e distintivas – o que o operário come, e sobretudo sua maneira de comer, o esporte que pratica e sua maneira de praticá-lo, suas opiniões políticas e sua maneira de expressá-las diferem sistematicamente do consumo ou das atividades correspondentes do empresário industrial; mas são também esquemas classificatórios, princípios de classificação, princípios de visão e de divisão e gostos diferentes. Eles estabelecem as diferenças entre o que é bom e mal, entre o que é distinto e o que é vulgar etc., mas elas não são as mesmas. Assim, por exemplo, o mesmo comportamento ou o mesmo bem pode parecer distinto para um, pretensioso ou ostentatório para outro e vulgar para um terceiro.
> Mas o essencial é que, ao serem percebidas por meio dessas categorias sociais de percepção, desses princípios de visão e de divisão, as diferenças nas práticas, nos bens possuídos, nas opiniões expressas tornam-se diferenças simbólicas e constituem uma verdadeira *linguagem*. As diferenças associadas a posições diferentes, isto é, os bens, as práticas e sobretudo as *maneiras*, funcionam, em cada sociedade, como as diferenças constitutivas de sistemas simbólicos, como o conjunto de fonemas de uma língua ou o conjunto de traços distintivos e separações diferenciais constitutivas de um sistema mítico, isto é, como *signos distintivos*.[224]

O conjunto de práticas realizadas e possíveis de serem realizadas por um indivíduo é denominado *habitus*. Um de seus fundamentos, e o mais importante deles ("*o essencial é que*"), é o fato de operar por *distinções*, que dão origem a sistemas semióticos os mais diversos. Daí, todo o processo de hierarquização

[224] *Razões Práticas*, pp. 22.

dos processos simbólicos, cujo objetivo "objetivo" é o de reproduzir as relações sociais de classe. Os conceitos presentes no materialismo cultural que mais se aproximam aqui são os de consciência prática e de estrutura de sentimento. O primeiro responde pelo que é habito internalizado, a incorporação e naturalização das relações sociais dentro das quais vivemos. O segundo, agindo sobre o sistema psíquico dos indivíduos, impele a certas ações, impedindo ou dificultando outras. Podem ser medos com relação ao proletariado e uma possível revolução, como os que Williams analisa nos romances realistas ingleses de meados do século XIX ou mesmo nas "preocupações sociais" do círculo de Bloomsbury e suas soluções "progressistas", ou podem se expressar como impulsos genuinamente democráticos. O que não há é a ênfase constante na distinção. Em outros termos, o social na teoria de Bourdieu está individualizado, mesmo quando sabemos que os elementos de distinção operam como forma de opor grupos e classes sociais. Isso porque, embora a ferramenta teórica mais utilizada por Bourdieu seja a estatística, a noção de troca é tão presente que somos quase forçados a visualizar um conflito constante entre indivíduos, algo como uma sociedade de mercado de fundo hobbesiano em que cada um opera por uma busca constante e contínua de distinção nos mais diversos campos e esferas sociais. Há fundamento nessa análise, que responde com acuidade à realidade do capitalismo tardio. Williams, contudo, dada a ênfase na experiência coletiva, constrói sua teoria com um espaço para a teorização do esforço coletivo para ir além do hábito, algo que está vinculado à sua visão de comunidade. Sergio Miceli, em sua introdução à coletânea de ensaios de Bourdieu editada no Brasil com o título de *A Economia das Trocas Simbólicas*, aponta para as possibilidades de liberdade do conceito de Bourdieu:

> A mediação operada pelo *habitus* entre, de um lado, as estruturas e suas condições objetivas, e de outro, as situações conjunturais com as práticas por elas exigidas, acaba por conferir à *praxis* social um espaço de liberdade que, embora restrito e mensurável porque obedece aos limites impostos pelas condições objetivas a partir das quais se constitui e se expressa, encerra as potencialidades objetivas de inovação e transformação sociais. O *habitus* vem a ser, portanto, um princípio operador que leva a cabo a interação entre dois sistemas de relações, as estruturas objetivas e as práticas. O *habitus* completa o movimento

de interiorização de estruturas exteriores, ao passo que as práticas dos agentes exteriorizam os sistemas de disposições incorporadas.[225]

Porém, mesmo este argumento recai fortemente sobre caráter reprodutivo do *habitus*, deixando pouco espaço para a transformação política. O que fica por ser desenvolvido é se essas potencialidades objetivas podem, e se podem como se daria o processo, ir além de uma mediação dos processos desencadeados por situações conjunturais críticas. O *habitus* nos dá uma noção bastante aguda das regras do jogo da esfera onde nos encontramos, possibilitando estratégias de ação tão originais quanto um lance espetacular em uma partida de xadrez ou de futebol, mas presas, "em última instância", às regras do jogo. A consciência da ação identifica-se à consciência das regras. Em Williams, à consciência das regras do jogo se opõe a vontade humana em, sob determinadas condições de ruptura ou crise social, mudá-las. De um lado, mudanças estruturais modificam as regras, com a construção de novos pares simbólicos distintivos; de outro, essas mudanças, indo além da determinação estrutural, oferecem condições de possibilidade a uma resposta coletiva de superação das relações sociais presentes, em um movimento de genuína *produção cultural*.

Não estou sugerindo que a teoria das trocas simbólicas esteja *necessariamente* incapacitada a fornecer uma teoria da ação revolucionária, mas que, como argumenta Richard Jenkins em seu livro sobre Bourdieu,[226] isso implicaria em uma mudança radial de perspectiva. Há elementos para essa

[225] Sergio Miceli, "A Força do Sentido", Introdução a *A Economia das Trocas Simbólicas*, pp. XLI – XLII.

[226] "A sociologia da cultura de Bourdieu é, desta forma, uma sociologia do consumo cultural, os usos para os quais a cultura é colocada e a maneira na qual as categorias culturais são definidas e defendidas. Procuraremos em vão, em Bourdieu, por uma sociologia de práticas de *produção* cultural (uma das exceções limitadas sendo seu estudo sobre a fotografia, mas mesmo aqui sua atenção é voltada à produção em um sentido superficial: a escolha do sujeito, a adequação das ocasiões, as regras estereotípicas de composição, etc.). Isto pode parecer estranho, dada sua ênfase na prática, na improvisação, nas capacidades gerativas do habitus e na incorporação da cultura. Estas são, pode-se dizer, contribuições óbvias para um novo entendimento, por exemplo, do artista. Se este é um enigma, as razões para a sua falta podem estar em algumas das falhas de sua teoria da prática: sua apreensão pouco vigorosa da subjetividade, os mistérios processuais e ontológicos do habitus, sua hostilidade diante da noção da deliberação e cálculo auto-consciente (e a criação, afinal, envolve muito mais do que a intervenção da musa da inspiração). Se Bourdieu ainda está por desenvolver uma sociologia da produção cultural – Do tipo mais humilde ou mais elevado – isto deve ser, simplesmente, porque ele não poderia fazê-lo sem uma mudança total de perspectiva." Richard Jenkins, *Pierre Bourdieu*, pp. 130.

mudança – ao discutir as classes sociais, por exemplo, Bourdieu toma para si os argumentos de E. P. Thompson sobre a construção *política* da classe para si, por se tratar "de um problema político que, na prática, surge na lógica da luta política todas as vezes que se quer construir grupos reais, por meio da mobilização, cujo paradigma é a ambição marxista de construir o proletariado como força histórica ('Proletários de todos os países, *uni-vos*')". [227] Há também abertura para o novo:

> É certo que a orientação da mudança depende do estado do sistema de possibilidades (por exemplo, estilísticas) que são oferecidas pela história e que determinam o que é possível e impossível de fazer ou de pensar em um dado momento do tempo, em um campo determinado; mas não é menos certo que ela depende também dos interesses (freqüentemente "desinteressados", no sentido econômico do termo) que orientam os agentes – em função de sua posição no pólo dominante ou no pólo dominado do campo – em direção a possibilidades mais seguras, mais estabelecidas, ou em direção aos possíveis mais originais entre aqueles que já estão socialmente constituídos, ou até em direção a possibilidades que seja preciso criar do nada.[228]

Mas este novo não é especificado ou analisado, deixando uma sensação de que sua possibilidade é tão distante quanto improvável. A eficácia da ordem legitimadora da divisão social em classes ganha uma força quase intransponível. A ordem simbólica, apoiando-se "sobre a imposição, ao conjunto dos agentes, de estruturas cognitivas que devem parte de sua consistência e de sua resistência ao fato de serem, pelo menos na aparência, coerentes e sistemáticas e estarem objetivamente em consonância com as estruturas objetivas do mundo social",[229] emerge como uma barreira que elimina uma visualização de qualquer horizonte possível além dos mecanismos de reprodução cultural e social.

Se, diante de nossa realidade, é difícil discordar de Bourdieu, o confronto de sua teoria com o materialismo cultural obriga-nos a recuperar nossa questão chave – as relações de determinação dentro do modelo de base e

[227] *Razões Práticas*, pp. 49 e 50, respectivamente.
[228] Ibidem, pp. 63.
[229] Ibidem, pp. 118.

superestrutura e sua superação. Bourdieu, embora mantenha uma teoria de produção dos mais diversos campos simbólicos, tende a limitá-la a uma mediação da base. Embora não haja a formulação redutiva da dicotomia entre uma base e uma superestrutura separadas, a presença marcante de formas elaboradas de troca em todas as áreas simbólicas, entendidas como sua essência, conduz sua teoria a um fechamento na ordem econômica vigente, abarcando todas as manifestações culturais. Ao insistir na totalidade das trocas simbólicas, o que se perde é a noção de coletivo como ação comum voltada para o trabalho – na ênfase na luta pela distinção dentro do sistema obscurece-se a luta pela sua superação.

A necessidade de Bourdieu em superar o estruturalismo parece não ter se realizado inteiramente, deixando indícios da lógica estruturalista em sua obra. Richard Jenkins, ao tratar do assunto, é severo:

> ...para retornar à sugestão que há mais do que uma similaridade passageira entre a teoria de Bourdieu e o funcionalismo estruturalista, seu modelo de campo(s) e o espaço social é, essencialmente, de equilíbrio e estabilidade. A mudança social é periférica ao modelo e difícil de ser estimada. Há várias formas pelas quais este ponto pode ser sustentado. A centralidade, em sua obra, das "determinações externas", como a força motora da mudança, sugere uma inabilidade para justificar ou permitir mudanças endógenas ou geradas internamente. As "estruturas objetivas" ou campos aparecem para serem tão duráveis quanto as disposições do habitus. O uso da metáfora do mercado é um outro exemplo do mesmo problema. Ele implica a operação de mecanismos que servem, perpetuamente, para restabelecer o equilíbrio dentro do sistema. [...] Seu universo social se mantém, em última instância, um universo no qual as coisas acontecem para as pessoas, ao invés de um mundo no qual elas podem intervir nos seus destinos individuais e coletivos.[230]

O peso de seu primeiro momento de amadurecimento teórico, quando mergulha no estruturalismo, gerou, para utilizar sua terminologia, um *habitus* que exerceu determinações profundas – pressões e limites – em toda a sua obra. Bourdieu mantém o dualismo entre objetivismo e subjetivismo, mantendo em sua teoria a forma tradicional da base objetiva e do agente subjetivo. As

[230] *Pierre Bourdieu*, pp. 90.

trocas simbólicas, amarradas à realidade objetiva, conduzem a uma teoria fundada na reprodução. Williams, voltado ao sentido de comunidade presente nos seus primeiros trabalhos maduros, traça em *Cultura e Sociedade* uma nova tradição de *resposta* aos avanços do capitalismo, que pudesse contribuir para a conscientização e politização das relações comunitárias que se opõem às relações capitalistas de troca. Marcado por este ideal, concentra grande parte de seu trabalho, como vimos, em novas formações sociais. Há uma tendência, notada por Jenkins – e é difícil dizer isso, quando toda a obra de Bourdieu se organizada contra esse termo – a uma naturalização das relações de força enquanto estruturas em equilíbrio, enfatizando a reprodução social. Raymond Williams também tem de enfrentar a mesma problemática, colocada pelo momento histórico em que ambos viviam, entre a agência humana e as forças determinantes. De uma confiança por vezes quase ingênua na força transformadora da vontade coletiva[231], passa a uma noção bastante aguda das forças estruturais que produzem consciências com pouca liberdade de ação real, presas às possibilidades oferecidas pelo sistema, deixando escapar as condições de possibilidade de sua superação. Mas suas análises, e ao fim das contas são elas que definem as verdadeiras afiliações de um teórico, tendem constantemente ao estudo de formações, como vimos, por exemplo, em seus trabalhos sobre o Círculo de Bloomsbury ou do desenvolvimento da consciência do artista no modernismo. Preso nas limitações impostas pela própria história, Williams procura manter uma consciência aguda da não separação radical entre sujeito e objeto, subjetivo e objetivo, vendo certas produções culturais como de teor decididamente objetivo. Daí, a especificidade do materialismo cultural, sua força e sua posição polêmica como teoria materialista da cultura.

Finalizando, podemos dizer que, mesmo diante dos avanços devastadores da direita nos anos 80, e guardando uma consciência cada vez mais crítica da dimensão do inimigo, Williams se mantém um teórico da possibilidade do socialismo partindo da conjuntura altamente complexa do capitalismo

[231] Como, por exemplo, quando afirma que o novo publicitário, que está em escritórios "usando retalhos de lingüística, psicologia e sociologia para influenciar o que pensa ser a mente das massas", terá de partir, "e nós não seremos influenciados por seu jargão; podemos simplesmente recusar a aprendê-lo". "Culture is Ordinary", in *Resources of Hope*, pp. 7.

contemporâneo. *Towards 2000*, de 1983, mantém o compromisso com a sociedade democrática presente tanto em *Cultura e Sociedade* quanto em *The Long Revolution*, atualizando a luta política aos recursos tecnológicos da sociedade da grande media e em vias de informatização. Por mais ácidas que sejam suas últimas análises, há sempre "reservas de esperança" em sua obra como escritor e socialista. Talvez a diferença mais marcante com relação à obra de Bourdieu seja que, em Williams, há a confiança no entendimento, na *razão* como força potencialmente transformadora quando desenvolvida criticamente – "o que genuinamente entendemos, podemos fazer". Entender é apreender as possibilidades do presente e agir de forma estratégica para ir além das regras do jogo. Como um sistema em contínua expansão e com contradições sem solução objetiva, o capitalismo possui brechas que devem ser constantemente trazidas à consciência, permitindo uma visão geral dos mecanismos contemporâneos de seu funcionamento, suas fraquezas e as possibilidades críticas que engendra. Em suma, é preciso construir, continuamente, uma política atual. Raymond Williams foi socialista por toda sua vida. Sua obra é a marca de seu objetivo – especificar o momento e o local do capitalismo para poder especificar as possibilidades concretas da ação. É esta a mensagem política do materialismo cultural.

VI. A PROSA INGLESA EM ANÁLISE

> É apenas quando o processo de trabalho e seus resultados são vistos ou interpretados nas formas degradadas da produção material de mercadorias que o protesto significativo – a negação da materialidade por esses trabalhadores necessários do material – é feito e projetado dentro de formas abstratas do "elevado" ou "espiritual". O protesto é compreensível, mas essas formas "elevadas" de produção, incorporando muitas das formas mais intensas e mais significativas da experiência humana, são compreendidas mais claramente quando reconhecidas como objetivações específicas, em organizações materiais relativamente duráveis, do que são, de outro modo, os momentos humanos menos duráveis, embora freqüentemente os mais poderosos e efetivos. A materialidade inescapável das obras de arte é, então, a materialização insubstituível de tipos de experiência, incluindo a experiência da produção de objetos que, de nossa sociabilidade mais profunda, vai além não apenas da produção de mercadorias, mas também de nossa experiência comum deles.[232]

Como se dá, na prática, essa "materialização insubstituível de tipos de experiência", que faz de certas formas "elevadas" de produção um ato genuinamente criativo e social? Pois o que é preciso, após toda a discussão anterior sobre os limites da metáfora da base e superestrutura, é demonstrar de que forma algumas práticas sociais, emergindo dentro de uma sociedade, vão além das práticas artísticas disponíveis ao *produzirem*, dentro de um modo de produção básico, alterações significativas nas formas artísticas disponíveis. Veremos o processo em funcionamento através do ensaio "*Notes on English Prose: 1780 – 1950*", procurando, ao final, inserir o próprio trabalho ficcional de Williams em seu argumento teórico.[233] Estaremos trabalhando com conceitos e

[232] *Marxism and Literature*, pp. 162.
[233] "Notes on English Prose: 1780 – 1950", in *Writing in Society*.

análises bastante comuns dentro de teorias sociais da literatura, como o gênero, a questão do novo público leitor ou a modificação da forma artística diante das transformações sociais, sobretudo durante e após a Revolução Industrial. Mas o novo tom teórico, a nova ênfase, têm de ser constantemente recuperados, para podermos especificar a relevância do materialismo cultural. Vimos como a consciência e os desdobramentos de uma certa visão da comunidade vão sendo trabalhados na nova teoria; é preciso, agora, unirmos tudo isso às alterações formais mais específicas da arte, traçando, como temos feito, um paralelo entre a análise e os capítulos finais de *Marxismo e Literatura*. O assunto, tema de uma pesquisa bastante elaborada de Williams, é o romance realista inglês.

A objetivação da experiência inclui "a experiência da produção de objetos"; em outros termos, a produção da arte, por mais aparentemente abstrata ou imaterial que possa, eventualmente, parecer, tem suas raízes mais profundas no mundo do trabalho. A medida da qualidade, que guarda uma forte relação com o potencial de tempo livre para a acumulação do conhecimento necessário e para a feitura de uma obra, depende em geral de posições de privilégio social que garantam o mínimo necessário à sobrevivência física e psicológica. O que ocorre, no caso do artista, é o deslocamento do trabalho para áreas mais "culturais", em um projeto histórico que depende tanto da acumulação de conhecimento e técnica, quanto da reprodução e produção de objetos artísticos. Quando digo "projeto histórico", refiro-me especificamente ao desenvolvimento das artes no mundo burguês. Há um movimento de continuidade que se sobrepõe às rupturas marcantes da história das artes, do barroco ao classicismo, e então do romantismo ao modernismo – uma continuidade vinculada tanto à progressiva autonomia do indivíduo, liberando a arte de seu vínculo religioso ou cortês, quanto ao movimento contrário de aprisionamento deste indivíduo nas novas relações sociais que emergem em uma sociedade de mercado. Como vimos a pouco, a estética depende, muitas vezes, de critérios de apreciação próximos ao da mercadoria – ou melhor, o isolamento da obra no mundo burguês produz-se através de mecanismos fetichizados de apagamento do potencial dinâmico da obra como produto social. A ideologia da arte está na sua "aura", e seu forte na possibilidade de

mostrar essa realidade efetiva. Mas, se deixarmos de falar em arte para falarmos em "objetivações específicas", podemos adicionar a essa leitura da obra de arte o fato dela ser absolutamente comum – ou, o que seria a mesma coisa neste caso – absolutamente material: a arte é uma especialização de uma forma específica de comunicação, que tem sua relevância no fato de deter mecanismos sutis de comunicação da experiência de "nossa sociabilidade mais profunda". A produção, marca do gênio criativo, afigura-se como duplamente social – depende das formas oferecidas pela história, sejam elas mantidas ou quebradas, para comunicar os momentos menos duráveis de nossa *sociabilidade*, "embora freqüentemente os mais poderosos e efetivos".

O projeto histórico, então, é coletivo – trata-se de uma necessidade de comunicação de certas emoções humanas que se concretiza em determinadas práticas de produção de objetos que, dada a expansão contínua do sistema, devem ser continuamente alteradas. Na música, por exemplo, o processo ocorre pela alteração, e novo equilíbrio, entre suas dimensões harmônicas, rítmicas e melódicas; na literatura, são os personagens que mudam, as formas como são descritos e como são construídos a partir de relações com outros personagens. Na última parte de *Marxismo e Literatura*, os capítulos 3, 4, 5, 6 e 7 têm como títulos "do meio à prática", "signos e notações", "convenções", "gêneros" e "formas" – um movimento de especificação da literatura para que possamos apreender sua substância mais íntima. Proponho que conheçamos este movimento do livro, inserindo então a discussão do romance realista propriamente dito.

i. Questões formais

> A linguagem não é um meio puro através do qual a realidade da vida ou a realidade de um evento ou de uma experiência ou ainda a realidade da sociedade pode "fluir". É uma atividade social compartilhada e recíproca, já incrustada em relações ativas, dentro das quais cada movimento é uma ativação do que já é compartilhado e recíproco, ou virá a sê-lo.[234]

[234] *Marxism and Literature*, pp. 166.

A crítica acima se refere às teorias literárias partidárias do expressivismo – seja ele o realismo psicológico, voltado à experiência pessoal, seja ele o realismo naturalista, que busca expressar a verdade de uma situação ou de um fato observado. O problema central aqui é a ênfase dada à idéia de "fluir" – como se, no máximo, a expressão se ajustasse às linguagens artísticas as mais diversas. Ao contrário, para Williams, no movimento da experiência à linguagem, um processo de formalização "incrustado" em relações sociais ativas faz do que é sensação algo comunicável. A ênfase, então, recai na idéia de *produção*. No lado oposto, temos as teorias formalistas, que reduzem o processo total de produção de significados às suas constituições básicas: os signos e o sistema de signos. A idéia de produção é fortalecida, mas corre-se o perigo da construção de um novo mito no lugar do mito da expressão natural, cujas principais pressuposições seriam que:

- todo signo é arbitrário;
- o sistema de signos é determinado por suas relações internas formais;
- a expressão é uma forma de codificação;
- a resposta apropriada à codificação é a decifração, a desconstrução.[235]

Comparando ambas as teorias, temos que:

> Uma contribuição específica dos estudos formalistas foi, como em uma tradição retórica muito mais antiga, identificar e demonstrar as operações dessas notações [as notações literárias as mais variadas, como indicadores do discurso, notações de pausa, de transição, de ênfase, etc.]. Ao mesmo tempo, ao reduzi-las a elementos de um sistema formal, eles obstruíram as relações extensas das quais esses elementos são sempre e inevitavelmente meios de produção. Estudos da expressão, de outro lado, reduziram as notações, quando as perceberam, a elementos mecânicos – meios para outros fins – ou a elementos de decoração ou formalidades simples de endereçamento [...] Mas os erros de cada tendência são complementares, e só podem ser corrigidos por uma teoria da literatura totalmente social. Pois as notações são relações, expressas, oferecidas, testadas e alteradas em

[235] Ibidem, pp. 167.

> um processo social total, no qual o projeto, a expressão e a substância da expressão são, no fim, inseparáveis.[236]

Estamos diante de duas grandes tradições teóricas centrais, às quais *Marxismo e Literatura* se oferece como uma crítica e um passo além – apresentando as duas linhas opostas, vê-as não como erros, mas como acentos exagerados em certos momentos do processo material de produção de significados e valores. Nunca é demais retomar o argumento de um de seus ensaios iniciais, *Culture is Ordinary*, que coloca o problema de forma aparentemente tão simples que mal nos damos conta da complexidade sobre a qual é formulado, um nó que percorrerá todo o trabalho posterior de Williams, e que já transcrevemos na Parte II, I *ii*:

> A produção da mente é, em primeiro lugar, um aprendizado lento de formas, objetivos e significados, para que o trabalho, a observação e a comunicação sejam possíveis. Então, um segundo momento, igual em importância, é o de testar este aprendizado na experiência, produzindo novas observações, comparações e significados. A cultura tem dois aspectos: as direções e significações conhecidas, para as quais seus membros são treinados, e as novas significações e observações, que são oferecidas e testadas. Estes são os processos habituais das sociedades e das mentes humanas, e vemos através deles a natureza de uma cultura: que ela é sempre, ao mesmo tempo, tradicional e criativa; que ela comporta as acepções comuns mais triviais e as acepções individuais mais sofisticadas.[237]

O processo é apresentado com tal naturalidade, como algo tão *comum* que, de repente, damo-nos conta de que muito da sofisticação teórica de nosso tempo tem como meta explícita ou implícita, consciente ou inconsciente, mascarar as relações mais óbvias, separando elementos de um mesmo processo produtivo e desenvolvendo-os isoladamente. Assim, assumindo essa "simplicidade" como verdadeira, vemos que a convenção na literatura, entendida como "uma relação estabelecida, ou a base para uma relação, através da qual uma prática específica compartilhada – a produção de obras reais – pode ser compreendida",[238] é a realidade concreta que aprendemos e então testamos na

[236] Ibidem, pp. 171.
[237] "Culture is Ordinary", in *Resources of Hope*, pp. 4.
[238] *Marxism and Literature*, pp. 173.

experiência, “produzindo novas observações, comparações e significados”, ou seja, alterando-a. Assim, a representação dos personagens, a seleção hierárquica por status, as relações entre o trabalho e a renda, a descrição de ações, etc., enfim, as principais convenções literárias, comportam uma tensão permanente – de um lado, possuem elementos de continuidade, enfatizados pelo formalismo; de outro, esses elementos são constantemente testados e, comumente, alterados, de acordo com as exigências de um novo momento histórico-social – situação que, quando abstraída, funciona como alimento para concepções expressivistas.

Podemos então começar a delinear o argumento central de *Notes on English Prose*, que discute questões de continuidade e mudança na literatura inglesa moderna. O ensaio se inicia com a seguinte frase:

> Uma parte da prosa escrita no final do século XVIII não é muito diferente de uma parte da prosa escrita nos dias de hoje.[239]

Williams fala da persistência, diante das mudanças sociais e físicas intensas na Inglaterra, de frases, sentenças, idéias e sentimentos em alguns escritos endereçados prioritariamente a uma minoria. Como exemplo, cita a tradição de vai de Coleridge a Eliot. Aqui, “o leitor, de forma crítica, parece, em cada caso, incluir o escritor”. Há uma comunhão entre o escritor e o leitor, em uma esfera social reduzida.

Mas se há transformação, essa continuidade aponta para pelo menos dois movimentos intimamente relacionados: certas relações sociais se mantêm, mas à custa de um distanciamento e/ou recusa das mudanças em progresso. No que se refere à literatura, uma das mudanças principais está na grande expansão do alfabetismo. Ocorrendo junto com os processos de urbanização e expansão populacional, o aumento significativo no número de leitores deveria, em teoria, afetar a prosa, meio importante de comunicação. Em outros termos, estamos diante do processo complexo e tenso de democratização. O tema é central em Williams, e implica em sua formulação, como vimos anteriormente,

[239] “Notes on English Prose: 1780-1950”, in *Writing in Society*, pp. 67.

da *longa revolução*. Começamos a perceber que, novamente, a questão política emerge como central, delineando as escolhas formais dos escritores. Nessas escolhas, pesa fortemente sua relação, real ou ideal, com o público leitor, determinando o que lhe é oferecido:

> Muito depende, então, não do simples aumento em número dos leitores, embora isso seja, de muitas formas, um fato social de transformação; mas dos tipos de escrita disponibilizados a eles, e então das relações reais entre tantos leitores diferentes e tantos tipos de escritores.[240]

Se o número de escritores também cresceu drasticamente, de certa forma acompanhando o movimento de democratização, também houve uma expansão significativa nas suas origens. Com um número cada vez maior de membros da classe média, e posteriormente da classe operária, esses escritores não percorriam mais seus estudos em Oxford ou Cambridge. Estamos diante, então, de um processo real de democratização? A resposta, complexa, implica em um sim e um não. Pois não há dúvidas (com exceção de linhas de pensamento genuinamente reacionárias) de que a ampliação no número de escritores e de leitores foi um grande ganho, atingido simultaneamente ao processo amplo de alfabetização. Porém, este mesmo processo carrega o revés do impulso democrático, dada a homogeneidade instituída pelo novo sistema educacional. A "pluralidade" de leitores é colocada diante da "pluralidade menor" de escritos, dado o afunilamento temático e formal produzido nas instituições de ensino.

Não que o processo de homogeneização seja, intrinsecamente, progressista ou conservador; ambas as linhas políticas dependem de uma certa coesão no que tange à visão de mundo. Como colocamos ao discutir, no início deste trabalho, as concepções diversas sobre o significado do popular, a abordagem que responde, definitivamente, por uma linha política ou outra, vincula-se não à existência ou não de um discurso mais homogêneo, mas sim aos meios pelos quais esse discurso é construído: se é imposto, por processos mais ou menos agressivos de manipulação, ou se parte de ideais mais democráticos, nos quais um acordo comum é instituído como a estratégia ou meta a seguir. O grande

[240] Ibidem, pp. 69.

projeto educacional burguês, levado a cabo na Inglaterra e no mundo ocidental ou nas regiões subordinadas a ele, configura-se como ambíguo – é democrático, mas só parcialmente; e o revés conservador, dentro deste paradigma movediço, pode ganhar um espaço surpreendente; pois a ampliação do sistema educacional abre portas para um processo feroz de manipulação que trabalha diretamente na consciência dos professores e estudantes.

Assim, encontramos uma grande tradição, que Williams detecta como indo de Coleridge a Eliot, na qual o novo leitor deve se adaptar à concepção de público da qual estes escritores partem, mantendo um aparato conservador dos mais eficazes. Se o leitor recusa a entrar no jogo, é descartado como "inculto", "membro da massa", etc. Tradição vinculada aos ideais de nobreza medievais, "democratiza-se" ao incorporar critérios valorativos independentes do sangue e do (mas aqui com muitas ressalvas) dinheiro, mas mantém-se vinculada à manutenção de uma minoria como defensora dos valores humanos verdadeiros, em oposição à massa inculta. Porém, numa outra tradição, que Williams aponta como indo de Cobbett a Lawrence, a relação escritor/público é outra: esses escritores não escrevem para si mesmos, mas por eles diante de um público com o qual não compartilham, como algo previamente estabelecido, interesses e ideais. Dentro deste grupo, aberto a alterações nas formas de escrita, uma vez que diante tanto de uma relação aberta com o novo público quanto das transformações sociais em que ambos estão envolvidos, o evento mais importante, no que tange à prosa inglesa desde 1780, foi a emergência do romance como uma forma literária de grande escopo:

> Depois de 1830, é a geração de romancistas que mais se distingue, e é no romance, primeiramente, que as grandes descobertas criativas são feitas. Não é apenas, como alguns colocam, que o romance começou a incluir tipos de experiência que teriam antes sido escritas em verso. Mas principalmente que novos tipos de experiência, em uma civilização essencialmente diferente, fluíram para o romance e foram as bases de um crescimento e realização novos e extraordinários.[241]

[241] Ibidem, pp. 73.

Falar então das mudanças em um tipo de prosa específico é defini-lo como algo mutável, aberto à necessidade de expressão e comunicação de novas tensões, novos interesses e novas organizações sociais. Historicamente, a especificidade de formas literárias é defendida por duas grandes tradições – a teoria dos gêneros e tipos e o empirismo. Novamente, como em grande parte da história das artes ocidental, defrontamo-nos com a dicotomia entre formas fixas e o evento único. Dentre as duas linhas, é a primeira que capta melhor a realidade da literatura, que depende da construção histórica de técnicas de produção da obra visíveis mesmo para olhares menos atentos. Pode ser definida como uma tentativa de agrupar e organizar "a multiplicidade de notações e convenções, evidentes na escrita real, em modos específicos de prática literária"[242]. É um tudo ou nada com relação à continuidade das formas:

> Para qualquer teoria social adequada [da literatura], a questão é definida pelo reconhecimento de dois fatos: primeiro, que há relações sociais e históricas claras entre formas literárias particulares e as sociedades e períodos nos quais elas foram originadas ou praticadas; segundo, que há continuidades indiscutíveis das formas literárias através e além de sociedades e períodos aos quais elas guardam essas relações. Na teoria dos gêneros, tudo depende do caráter e processo dessas continuidades.[243]

Apesar das qualidades das análises desse tipo, fiéis às especificidades formais da produção artística, o risco que se corre é o de engessamento dos gêneros em formas fixas, que passam a ser como moldes dentro dos quais os conteúdos são inseridos. Williams coloca como componentes básicos das teorias do gênero a estância (a narrativa, o drama, a lírica), os modo de composição formal (verso ou prosa, com suas variações), e o assunto (seleção de referências sociais, históricas ou metafísicas; heroísmo, sofrimento, vitalidade, divertimento). Uma teoria dos gêneros deveria ser capaz de estudar as combinações mais complexas e variadas entre esses elementos, reconhecendo o caráter irredutível de sua importância histórica. Mas pedir isso é, como quando discutimos as teorias estéticas, defender um tipo de análise que tende à própria dissolução de seus pressupostos – se as combinações

[242] *Marxism and Literature*, pp. 181.
[243] Ibidem, pp. 182.

são, de fato, variáveis, e dependem de uma conjuntura histórica específica, não há porque insistir na existência objetiva de gêneros relativamente fixos. Williams, então, mantendo a lógica de seus argumentos, pergunta se uma teoria deste tipo é, de fato, necessária. A resposta, como quanto tratou das teorias estéticas, é *não*:

> Parece que a análise histórica de ligações específicas com formações e formas de organização mais gerais, é ela mesma suficiente.
>
> A classificação do gênero, e teorias que defendem vários tipos de classificação, podem de fato ser deixadas para estudos acadêmicos e formalistas. Mas o reconhecimento e a investigação das relações complexas entre essas formas diferentes do processo material social, incluindo relações entre processos em cada um desses níveis nas diferentes artes e nas formas de trabalho, são necessariamente parte de qualquer teoria marxista. Gênero, nessa perspectiva, não é nem um tipo ideal, nem uma ordem tradicional, nem um conjunto de regras técnicas. É na combinação prática e variável, e mesmo na fusão do que são, em abstrato, níveis diferentes do processo material social, que o que temos conhecido como gênero se torna um novo tipo de evidência constitutiva.[244]

Ater-se a essa especificidade, trabalhando dialeticamente as continuidades e mudanças, sempre as concebendo como processos levados a cabo por meios de produção históricos e materiais, é uma das tarefas do materialismo cultural. É com essa perspectiva genuinamente histórica que Williams analisa a emergência e desenvolvimento do romance realista inglês. *Notes on English Prose* prossegue discutindo a originalidade do romance de Dickens a Lawrence, no qual as combinações entre os elementos do "gênero" romance se distanciam de uma qualidade estática, trabalhando e produzindo, *através dos recursos lingüísticos disponíveis ou possíveis*, novas formas de representação de, e resposta a, uma nova dinâmica social. Assim,

> A relação precisa [entre esses elementos], que é apenas raramente estática, é então inseparável das idéias e dos sentimentos substanciais, que poderiam de outra forma ser abstraídos como "conteúdo" sem forma. Em quase todos os escritos, a linguagem que é, ao mesmo

[244] Ibidem, pp. 184 e 185, respectivamente.

> tempo, forma e conteúdo, inclui, embora com freqüência inconscientemente, as relações reais, e as tensões entre elas e as relações conscientes, do escritor e de outros.[245]

Se houve mudança, o que mudou? E o que permaneceu, dentro das linhas de continuidade sempre, de um modo ou de outro, presentes? Williams afirma que os recursos descritivos, no período em que o novo romance emerge, já estavam maduros. Também já estava desenvolvido o poder de análise sustentada de uma situação ou estado mental, como é detectável, por exemplo, em Jane Austen. Nesse caso, as dificuldades apareceriam na necessidade de combinar essa análise, isolante e estática, com os ritmos da continuidade narrativa. Mas um avanço significativo, que desestruturou o equilíbrio da "forma romance", foi a incorporação, na prosa, dos ritmos e construções, até então alheios, da língua falada (e em especial da fala cotidiana dos menos favorecidos), em oposição aos da língua escrita. As novas tensões então criadas tornaram-se "um dos resultados mais importantes das relações em mudança entre os escritores e os leitores".[246] Pois o prioritário aqui é que, ao contrário, por exemplo, do drama elisabetano, no qual a inserção da linguagem do povo se dá em blocos separados, não afetando os momentos decididamente dramáticos que ocorrem no mundo dos nobres, na nova narrativa a mescla de estilos se faz de forma muito mais próxima, gerando tensões que impulsionam mudanças formais. A mudança significativa entre escritores e leitores impele a uma extensão não apenas do material humano social presente no romance, mas do modo como este material é tratado e trabalhado. Vimos acima que a persistência de certas formas literárias vincula-se a um movimento contrário aos avanços democráticos. Assim, de Coleridge a Eliot, uma tradição específica se mostra distante da realidade do aumento notável do público alfabetizado e mesmo do público leitor. Mas, no romance, surge uma vertente que se propõe a dar conta dessa nova realidade, o que na Inglaterra produz o novo romance realista. Seria relevante, então, detectar porque a inserção da linguagem oral teria causado, apenas agora, uma tal alteração na estrutura do romance. Para entender o processo, Williams chama

[245] "Notes on English Prose", pp. 74.
[246] Ibidem, pp. 80.

a atenção, primeiro, para a incorporação, no romance, da análise crítica e filosófica do séc. XVIII:

> Parece claro que a base a partir da qual a análise ficcional foi desenvolvida é a importante tradição de análise crítica e filosófica do século XVIII, freqüentemente evidenciada no ensaio. As forças dessa tradição são, de um modo especial, as forças do alfabetismo. [...] Essa prosa é, de fato, um tipo de clímax da imprensa, e especialmente do livro impresso: uma uniformidade de tom e de endereçamento; uma impessoalidade, não assumindo relações imediatas entre o escritor e o leitor, mas apenas a posse de uma forma social, da linguagem; a durabilidade, como no próprio objeto, além de qualquer impulso ou ocasião temporárias.

Mas essa forma de composição é incorporada ao romance com sua "seriedade composta capaz de manter as distinções sutis e a atenção sustentada de um certo tipo de argumento necessário".[247] Esse estilo formal argumentativo, tão bem desenvolvido em ensaios e agora apropriado pela ficção, depende de uma comunidade de linguagem e sensibilidade. O distanciamento que a linguagem escrita, mais tensa, realiza em relação à espontaneidade da linguagem oral, dando-lhe um caráter formal, tornou-se uma convenção tão forte que, quando o romance começou a trazer a fala cotidiana ao seu texto, esta se apresentava envolvida e "conduzida" por um processo argumentativo que lhe imprimia uma ordem alheia à sua essência. Desta forma, "as relações entre a linguagem escrita recebida e a desigualdade da linguagem falada e da conversa forçaram uma complicação técnica que afetou diretamente a forma total." É com Dickens, entre tantos escritores de menos peso, que começa a se esboçar uma mudança real no ritmo da narrativa, que se afasta do pólo da "seriedade composta capaz de manter as distinções sutis e a atenção sustentada de um certo tipo de argumento necessário" para o pólo tencionado pelas novas pressões de uma nova forma de vida. Assim,

> Quando nos voltamos a Dickens, encontramos não apenas um gênio individual diferente, mas uma relação subjacente diversa entre o escritor e o leitor. [...] Seria justo dizer que Dickens formou e foi formado por um novo público leitor; mas quando olhamos para o seu gênio, tão

[247] Ibidem, pp. 80 e 81, respectivamente.

> individual, mas tão característico, temos de enfatizar algo mais do que a formação e a reação; temos de insistir, de fato, nos elementos que podemos descrever melhor como *release*: trazer uma energia particular, já presente na fala, para os novos problemas e oportunidades de uma prosa em expansão.[248]

A narrativa então tradicional não poderia suportar tais mudanças, baseada na prosa séria e composta dos círculos mais formais. Pois o mais importante a dizer sobre Dickens "não é que ele está escrevendo em uma nova forma, mas que está vivendo sua experiência de uma maneira nova, e que esta é a substância de sua linguagem."[249] Ao contrário da linguagem dos romancistas mais tradicionais, a nova prosa direta e persuasiva estava se apoderando da narrativa, da exposição e da análise: uma nova prosa para apreender um novo mundo. Retomando, então, o conceito de gênero, vemos que ou temos de expandi-lo a ponto de abarcar toda essa nova configuração dos elementos do romance, ou, como defende Williams, devemos nos concentrar na "análise histórica de ligações específicas com formações e formas de organização mais gerais", deixando os debates mais acadêmicos aos acadêmicos mais ortodoxos. Na prática, trata-se da substituição do "gênero" pelo conceito mais amplo de "forma".

Num certo aspecto, a "forma" nos coloca os mesmos problemas do "gênero": de um lado, a insistência nas características específicas e regras às quais as obras se inserem ou não, sendo a aproximação a elas a marca da qualidade; de outro, a forma entendida como a conquista de um impulso vital particular, as características externas e as regras sendo consideradas irrelevantes. Novamente, a preocupação não está na tomada de decisão quanto à melhor concepção, mas na relação fundamental entre essas duas posições, uma relação que ambas as teorias tendem a negar. O preço dessa abstração é a repetição contínua das categorias de indivíduo e de sociedade, uma vez que as "teorias neoclássicas hipostasiam a história, enquanto que as teorias românticas reduzem-na a um fluxo de momentos".[250]

---

[248] Ibidem, pp. 87.
[249] Ibidem, pp. 91.
[250] *Marxism and Literature*, pp. 187.

Se o que está em jogo aqui é a materialidade da linguagem e sua relação com a produção de significados e valores entendidos como culturais, a forma, no caso do novo romance, estaria impulsionando o entendimento humano das novas relações sociais, especificamente no que tange à relação entre escritor e público, *criando* novos processos comunicativos que iluminam e alteram essas mesmas relações. Ao trazer uma nova experiência a uma forma tradicional, como o faz Dickens, desestruturando-a profundamente, mas sem a anular, esta nova prosa ativa, nas novas configurações de seus elementos, novas relações específicas entre os homens. O fato de essas relações estarem em processo de formação e/ou sedimentação na sociedade faz com que estejamos diante de novas formações artísticas genuínas. Uma teoria histórica da cultura deve concentrar-se neste ponto:

> ... é neste tipo de atenção às articulações materiais precisas – nas quais, e somente nas quais, a consciência específica, o sentimento específico, é realizado – que a verdadeira análise e prática social da arte devem se iniciar.[251]

A especificação do sentimento e da consciência só se realiza na materialidade da forma – fora disso, é apenas sensação, incomunicável. A expressão, do gesto mais simples às combinações mais complexas de signos, depende da materialidade compartilhada, do que está disponível socialmente para a efetivação do processo de comunicação. "Especificação" aqui remete à materialização – tornar concreto, material, produzir, dentro das formas, convenções e notações disponíveis, o que ainda não aparece como material formalizado na consciência, mas que, mesmo em sua nebulosidade, é produto de relações sociais específicas. Como o processo não é, necessariamente, de reflexo ou mediação, deparamo-nos com produções inovadoras e ativas nos mais diversos campos culturais, sociais, políticos e econômicos.

Essa nova tensão na introdução de um novo discurso no romance, que vimos ocorrer em Dickens, responde pela necessidade de abarcar novas relações sociais entre as classes, em um movimento de alteração da forma/conteúdo vinculado à nova realidade político-econômica da sociedade industrial. Assim,

[251] Ibidem, pp. 191.

Mrs. Gaskell, ao lidar com os mesmo problemas *práticos*, desenvolve um novo elemento nesta grande mudança do romance moderno: uma preocupação tanto com as pessoas comuns quanto com uma fidelidade ao discurso falado por elas, movimento que atingirá seu ápice com Lawrence:

> Mrs. Gaskell, em sua mudança temática e em sua relação alterada para com o novo tema, começa a reconhecer, diretamente, as fontes positivas do inglês falado. [...] A alternância que realiza entre a descrição direta bem sucedida e o comentário ansioso em *voice-over* é, de fato, uma alternância entre a resposta direta a uma humanidade na pobreza e uma produção simpatizante e separada de evidência e de argumento. É uma alternância em direção à qual muitos romancistas têm sido pressionados, e que é uma fase crucial de nossa história social. Na medida em que ainda há alienação entre escritores e muito da vida à sua volta, e incerteza na relação do escritor com o leitor, esse problema da escrita ainda se encontra, freqüentemente, sem solução. Contudo, podemos perceber, de Elizabeth Gaskell a D. H. Lawrence, em uma de suas primeiras histórias, que quando essas relações são (mesmo que apenas temporariamente) certas, o desenvolvimento na prosa, que é também um desenvolvimento no sentimento, é claramente alcançado.[252]

Tomando então Lawrence como um ponto importante dessa tradição, Williams detecta, em *Odor of Chrysanthemums* (1914), não apenas uma fluência no discurso direto, obedecendo aos limites do que poderia ser dito por uma pessoa de determinada classe em uma determinada situação, mas também uma continuidade entre este discurso e o argumento e análise, antes modos separados. A prosa, controlada agora pela *voz*, aproxima-se da descoberta das experiências, fundindo o que antes era argumento externo ao que é vivenciado pelo personagem. Nesse movimento, a prosa afasta-se do método reflexivo anterior e tenta se aproximar, o tanto quanto possível, da experiência vivida. O resultado é uma alteração da forma, em um discurso aparentemente inarticulado, mas de fato respondendo a um novo ritmo, o ritmo da fala e do pensamento na vida cotidiana.

Entretanto, não estamos falando aqui de um movimento em direção à negação da escrita formal, uma prosa que “cole” completamente à fala cotidiana,

[252] “Notes on English Prose”, pp. 98.

aproximando-se, por exemplo, de seu registro gravado; o que interessa a Williams é a tensão criada pela *necessidade* que alguns escritores vivenciaram em incorporar uma sociedade em expansão e em crise ao romance tradicional, na tentativa de ampliar seu escopo realista. A grande proximidade ao ideal da imediatez tende a gerar um discurso de interesse muito restrito, que perde qualquer caráter generalizante na manifestação da alienação do indivíduo em um estado bastante cru. Daí a sua linha de raciocínio, que realça a parte da sedimentação da forma argumentativa do romance nos escritos filosóficos, históricos e sociais. O que Dickens, Gaskell e Lawrence, entre tantos outros de menor projeção, estão fazendo, é construir uma visão geral *imanente* aos personagens, suas ações, seus pensamentos, seus conflitos, conquistas e derrotas. O caminho, difícil, carrega a quase impossibilidade (se não a impossibilidade mesma) de sua realização total, pois, como vimos, a fusão de uma arte adquirida com um forte acento de classe (a tradição culta e o novo sistema educacional de projeção nacional) com uma voz genuinamente popular, quando realizada com critérios realistas, traz à tona a contradição social que produz e reproduz esses campos socialmente tão distantes. Ao trazer, em discurso direto, a fala cotidiana, o escritor pode manter a separação clara entre este registro e a forma argumentativa tradicional, pode negar a tradição ou, tomando o caminho mais difícil, pode alterar o centro de equilíbrio da prosa, permitindo que o novo incorporado reorganize formas tradicionais baseadas em uma relação diversa entre escritor e leitor. Diante das escolhas do escritor a uma dessas alternativas, vemos se estabelecer seu alinhamento ao movimento democrático, à *longa revolução*, ou a movimentos conservadores, seja pela manutenção de uma prosa que se atém confortavelmente a uma elite, seja por caminhos traçados por um empirismo que, ao final, fecha-se na realidade ilusória da experiência única do indivíduo.

Entre e o Culto e o Cotidiano

Se Mrs. Gaskell e Lawrence trabalham para a incorporação dos ritmos da fala cotidiana no romance, Thomas Hardy produz uma prosa que traz à consciência as dificuldades da empreitada:

> ... Hardy, como escritor, estava preocupado principalmente com a interação entre essas duas condições – o instruído e o costumeiro - não apenas como as características de grupos sociais, mas como modos de ver e sentir, dentro de uma mente única. E então, nenhuma das linguagens estabelecidas serviria para expressar essa tensão e perturbação. Um estilo instruído, como foi desenvolvido em um grupo particular e exclusivo, poderia ser fraco em intensidade e limitado em humanidade. Um estilo costumeiro, embora carregue a voz do sentimento, poderia, ainda assim, ser frustrado pela ignorância e pela complacência na repetição e no hábito. Hardy oscilou entre os dois, e a idiossincrasia de sua escrita está relacionada a isso: a combinação incomum de palavras formais e coloquiais; dos ritmos simples e elaborados.[253]

Ao fazer isso, Hardy, como Dickens, não está, primeiramente, criando uma nova forma, ou expandindo a forma literária com a qual trabalha, mas "vivendo sua experiência de uma maneira nova". Pois, agora, o conflito central é entre uma instituição educacional que segrega, por partir de pressupostos das classes privilegiadas, e as relações sociais que o estudante oriundo das classes médias e do campo "não civilizado" possui, mas das quais, em seu novo círculo, aprende a se distanciar. O esforço de Thomas Hardy para fundir ambos os modos lingüísticos leva, como em Dickens, a um novo método, que parece, para quem o lê com os olhos da tradição, uma ausência de método – pois só uma desorganização estrutural pode dar conta da representação da crise como contínuo esforço de organização da desorganização estrutural e, portanto, insolúvel, do sistema.

Quando digo "representação", não se entenda alguma forma de reflexo ou mediação; pois, como temos visto, o que está ocorrendo é uma produção real de uma nova materialidade lingüística, uma transformação só possível como produto criativo humano no seu esforço por entender o mundo, comunicando-o. Um avanço de Williams é mostrar que este "entender" e este "comunicar"

[253] "Notes on English Prose", pp. 103.

ocorrem simultaneamente, uma vez que são parte de um mesmo processo que ganha corpo com as novas tensões entre escritor e público. Hardy não pode escrever apenas para o círculo instruído, tomando como referência uma comunhão de idéias como as que percorrem, por exemplo, a tradição de Coleridge a Eliot. A vivência do conflito de classes o insere em um outro alinhamento político – mostrar, para seu leitor, o preço que se paga pela aceitação indiscriminada das ilusões propostas pelo sistema educacional. Este leitor só pode existir, mesmo que em um primeiro momento idealizado, quando a experiência da divisão entre o costumeiro e o instruído impõe uma necessidade de comunicar algo que, longe de ser individual, pertence a grupos sociais cada vez mais amplos. Hardy na literatura, outros em outras esferas do conhecimento, Hardy vindos de uma zona rural particular, outros vindo de outras regiões e vivendo conflitos diversos no âmbito particular, mas comuns no âmbito mais geral. O objetivo que essa literatura se coloca, nesse momento, é o de unir esses dois discursos sociais e deixar que a narrativa, agarrando-se às relações sociais reais, mostre a impossibilidade dessa união.

ii. A Defesa do Realismo

Vemos como a posição de Thomas Hardy se aproxima à do próprio Williams, que teve de lidar com problemas semelhantes em um momento histórico diverso. Sua defesa do realismo não como "estilo", mas como uma forma que aspira à atualização das tensões sociais que articula na própria combinação de seus elementos, é notória – pois, muito além de um método, a história do realismo é a de uma junção bem sucedida entre método e intenção. Se nos fixarmos numa concepção do realismo entendido como um método artístico particular,

> ...colocar-nos-emos imediatamente em uma posição na qual o método pode ser visto como eterno: na qual ele é, se podemos assim dizer, uma possibilidade permanente de escolha para qualquer artista particular. Algumas coisas podem ser aprendidas com esse tipo de ênfase, mas quando tomamos consciência das variações históricas dentro deste método, vemo-nos, evidentemente, insatisfeitos com a abstração de um

> método que passa por cima de suas relações com outros métodos em uma mesma obra ou com outros objetivos e intenções.[254]

No ensaio do qual foi extraída a citação acima, Williams retoma a discussão da relação entre a produção, no caso uma peça escrita para ser televisionada pela BBC, e o público – com um fator a mais, dada a especificidade do material dramático: o uso de pessoas representando a elas mesmas possibilita um movimento de tomada de consciência dos problemas políticos de alcance mais geral aos quais essas pessoas/atores estão sujeitas. Mas a defesa do realismo se faz enquanto uma fusão de *método* e *intenção*, do que é histórico como o que é atual – uma defesa, lembrando o interesse de Walter Benjamin, de uma política na arte, ou de uma arte politizada. Pois o realismo, tomado como método e intenção, lida com os problemas não resolvidos *desta própria forma artística*, quando concebida historicamente. Produzir ou analisar o realismo no momento em que Williams escrevia ou, acredito, nos dias de hoje, é atualizar na consciência as contradições do presente, a hora e o lugar do sistema em que vivemos, a qualidade de seu sucesso e as brechas possíveis para uma ação de oposição à sua produção estrutural de desigualdade. É com essa *intenção* que, acredito, Williams trabalhou o método realista em sua ficção, como veremos no seu primeiro romance *Border Country*. Pois o modernismo, não obstante suas qualidades, foi um movimento acompanhado de um isolamento do escritor *e* de seu público limitado, ambos mergulhados na experiência de uma nova solidão. Não que tenha sido, em um sentido restrito, um movimento burguês. Mas muito de sua política revolucionária se encerrava em um individualismo que não tinha suas raízes no movimento coletivo revolucionário. Assim, por exemplo, como Williams nos lembra, quando a Comuna dos Trabalhadores de Estocolmo, em janeiro de 1912, comemorou o 63º aniversário de Strindberg, a base social entre os dois movimentos (o dos trabalhadores de um lado, o modernista de outro) poderia ser "bastante contrastada: a classe trabalhadora organizada com sua disciplina de partido e sindicato; o movimento cultural com sua associação móvel de indivíduos livres e libertários, e com freqüência deliberadamente marginais".[255] Pois os projetos

[254] "A Defense of Realism", in *What I Came to Say*, pp. 226.
[255] "The Politics of Avant-guarde", in *The Politics of Modernism*, pp. 52.

modernistas eram em grande parte autônomos e produzidos na experiência do isolamento, participando, mesmo que de forma não explícita, da progressiva expansão da consciência individual burguesa (que deve aqui ser contrastada com a experiência coletiva proletária). Desta forma,

> ... em muitos aspectos, um elemento principal do modernismo foi que ele era uma autêntica vanguarda, em desejos e relações pessoais, de uma burguesia ela mesma bem sucedida e em evolução. Os desafios desesperados e os choques profundos da primeira fase se tornariam as estatísticas e mesmo as convenções de uma fase posterior da mesma ordem.[256]

Diante disso, Williams realiza sua "profissão de fé" ao realismo:

> Quando vemos isso, podemos olhar novamente àqueles outros escritores que estão tentando, no que é, de fato, um processo conectado de observação e imaginação, encontrar uma prosa que seja capaz de incluir uma experiência mais comum: na qual o escritor ainda é, certamente, tanto o que registra de forma imaginativa quanto o criador observador, mas não havendo *necessariamente* uma separação entre sua prosa e o mundo. [...] Eles [esses outros escritores] são afetados, inevitavelmente, pela prosa de qualidade de uma geração imediatamente precedente, mas, no que tange ao que estão escrevendo, em um novo panorama físico e social, eles bebem também, evidentemente, da tradição do século XIX, na qual uma certa confiança na descrição – uma confiança, de fato, em um mundo cognoscível – era baseada em uma comunidade real entre o escritor e o assunto e, logo, em uma relação pública alcançável entre o escritor e o leitor: uma prosa relacionada diretamente à linguagem comum do mundo. [...] O desenvolvimento que traçamos de Hardy a Lawrence, no qual o problema geral era o da relação entre um método herdado e uma sociedade em transformação, ainda é, evidentemente, ativo.[257]

E, inserindo-se nesta tradição *ativa* que sustenta a "relação entre um método herdado e uma sociedade em transformação", Williams escreve *Border Country*.

---

[256] Ibidem, pp. 56.
[257] "Notes on English Prose",117.

iii. Border Country

Tentarei, ao discutir *Border Country*, focalizar duas questões que me parecem centrais na linha de trabalho que temos seguido – o potencial, para clarificar relações sociais atuais, de uma narrativa que mantenha muito da tradição realista, e a conexão de um projeto ficcional nestes moldes com a teoria da cultura de Raymond Williams. Não se trata de uma abordagem ampla de várias obras; discutiremos apenas seu primeiro romance. Escrito no mesma década em que desenvolvia suas pesquisas para a construção do argumento de *Cultura e Sociedade*, podemos traçar os pontos em comum entre ambas as formas de escrita, separadas pela perspectiva mais geral e abstrata de um lado, e pelo mergulho na experiência individual do outro. Uma separação parcial, pois, como vimos, essa divisão é questionada em *Cultura e Sociedade*, dado o alargamento dos limites discursivos ali empregados, com momentos em que a experiência parece dar uma "concretude ficcional" ao texto. Isso porque uma qualidade fundamental da ficção não está na construção do que não existe, mas em uma organização formal específica de nossa experiência e do que a determina, dando-nos novas condições para vivenciá-la e clarificá-la. Se o realismo ainda possuía, nas décadas de 1950 e 1960, condições para desempenhar essa tarefa, então as questões que focalizaremos podem ser entendidas como intimamente relacionadas ao materialismo cultural que, em sua forma já sedimentada, constrói um instrumental teórico para a realização desse mesmo objetivo, mas de outra perspectiva – ambos trabalhando o modo como os movimentos sociais de continuidade e ruptura vão construindo e reconstruindo o tecido social.

O romance coloca este problema logo de início, em um plano argumentativo. Matthew Price, professor de história econômica em Oxford, é apresentado em um momento de crise. Sua pesquisa sobre os movimentos populacionais nas minas do País de Gales em meados do século XIX parece ter atingido um momento de estagnação. Embora um trabalho acadêmico, com a necessária distância objetiva, Matthew Price tem de enfrentar o fato de tratar de um tema

que lhe diz respeito *diretamente* – oriundo do País de Gales, tem também de dar conta, *em sua vida cotidiana e psicológica*, dos problemas desse movimento populacional em direção aos grandes centros urbanos. A dificuldade em lidar com essas duas dimensões da vida é apresentada pelo personagem como um problema de medição: "É um problema de medição, dos meios de medição, ele disse a si mesmo."[258] Um estudo histórico sociológico deste tipo baseia-se em dados estatísticos; sua experiência própria baseia-se em outras formas, substancialmente diversas, de medição. O confronto entre ambas move esse primeiro momento de tensão do romance.

Como aproximar os dados quantitativos gerais dos qualitativos da experiência particular? Como fundir, em um mesmo argumento, o que é estatística e o que é psicologia? Vemos, desta problemática inicial, um conflito metodológico: de uma lado, o observável, externo, coletivo, distanciado, relativamente rígido; de outro, o vivido, interno, individual, inalienável e profundamente dinâmico. Aliado a isso, o movimento a que Matthew Price foi submetido, do mundo rural "rústico" ao urbano letrado, gera um outro conflito, já tão bem expressado na literatura por Thomas Hardy: de um lado, o mundo da família, da primeira formação, com suas convenções específicas; de outro, um outro mundo, muito mais valorizado na hierarquia social, mas com outras convenções que se impõem como verdade geral. Nesse conflito, a tendência à negação das origens convive com a impossibilidade da aceitação plena na nova classe social. Uma cena de discussão entre seus dois filhos, que brincavam com uma bexiga, traduz o conflito entre essas duas partes dilaceradas do protagonista – "De qualquer forma, este não é um gol, é interferência", diz um dos meninos, dado o "gol" marcado em virtude da abertura inesperada da porta pelo pai. Uma interferência paterna súbita que fornecerá o tempo de vivência e reflexão necessário para a superação qualitativa do conflito. Pois, momentos depois desse desentendimento entre irmãos, um telefonema o leva de volta a Glynmawr, seu vilarejo natal: seu pai acabara de sofrer um derrame.

Precisamos, então, investigar se a tensão colocada no plano argumentativo, entre o Matthew que vive seus próprios conflitos e o Matthew historiador,

[258] *Border Country*, pp. 9

voltado à visão objetiva dos fatos, interferirá ou não no andamento inicialmente estabelecido pela narrativa. O protagonista vivencia um estranhamento ao retornar a Glynmawr, dada a mudança de ritmo entre esses dois mundos, o urbano e o rural. As rotinas da comunidade pequena, antes tão familiares, o tomam de surpresa. Morgan Rosser, amigo da família, vai buscá-lo na estação sem aviso prévio. "Esse país é assim; te conduz logo que você põe os pés nele".[259] Já no plano formal, o narrador se apresenta de modo bastante tradicional: atém-se ao personagem central, aproxima-se, pelo discurso indireto livre, apenas de seus pensamentos, e descreve apenas os locais nos quais o personagem se encontra. No capítulo dois, nos deparamos com um novo padrão narrativo, também bastante comum na tradição realista, que se intercalará ao primeiro pelos dez capítulos da primeira parte. Agora o narrador, mais móvel, tende a abrir os capítulos com uma abordagem geral da vida dos personagens e da paisagem local, assumindo, em seguida, molduras mais fechadas. No plano temático, esses capítulos pares tratarão da infância e adolescência do jovem Matthew Price, até o momento em que parte para prosseguir seus estudos em Oxford. Das duas abordagens, vemos delinear-se uma tentativa de abarcar os dois momentos do conflito do protagonista – o momento mais recente da experiência urbana e distância do país natal, e o passado, seu momento formativo. Deste choque, começam a surgir, no capítulo três, novas situações de tensão. Uma elucidação da diferença entre o mundo em que se vive e o mundo visitado ganha forma a partir de sua própria apreensão de seu vilarejo:

> Uma coisa era carregar as imagens [de seu vilarejo, o vale e as montanhas] em sua mente, como ele fazia, em todo o lugar, não passando um único dia sem que fechasse os olhos e as visse novamente, sua própria paisagem. Mas era diferente parar e olhar para a realidade. Ela não era menos bonita; cada detalhe do lugar aparecia com o estímulo antigo. Mas não era estática, como o era a imagem. Não se tratava mais de uma paisagem ou de uma vista, mas de um vale que pessoas estavam utilizando. Ele percebeu, enquanto observava, o que havia acontecido ao partir. O vale como paisagem foi retido, mas seu trabalho esquecido. O visitante vê a beleza; o habitante o lugar onde trabalha e tem amigos. Bem distante, fechando seus olhos, ele havia

[259] Ibidem, pp. 15.

> visto este vale, mas como um visitante o vê, como o livro turístico o vê: este vale, no qual ele viveu mais de metade da sua vida.[260]

Esse reconhecimento do movimento de abstração que acompanha o distanciamento não apenas do lugar, mas, sobretudo, das convenções pelas quais o dia a dia da comunidade toma forma, intensifica-se no confronto direto com seus familiares mais próximos. O primeiro clímax dessa tensão surge quando discute com sua mãe a validade das visitas interessadas em notícias sobre seu pai e em dar o apoio necessário. Distante das convenções dentro das quais viveu tanto tempo, não suporta as relações sociais tal como se dão neste momento:

> Quando a porta se fechou atrás, ele se postou na passagem, procurando resistir à sua raiva. Ele havia de fato aprendido a se envergonhar da raiva, e certamente isso era algo a ser censurado aqui, nesta casa ansiosa. Contudo, ele não poderia mais seguir muito longe aceitando os termos inaceitáveis pelos quais foi recebido. Mas o fio de sua raiva era confuso. Se ele tentasse desembaraçá-lo, não poderia saber para onde iria conduzir.[261]

Posteriormente, conversando com sua mãe sobre o assunto, diz:

> Eu estive longe por muito tempo... Esqueci tudo isso, e não posso mais me trazer de volta.[262]

Mas o que chama a atenção, no que se refere ao ritmo da narrativa, é a repetição insistente de “raiva”, em um momento de grande concentração de tensão – os termos inaceitáveis nesta casa ansiosa. O motivo da raiva poderia ser diagnosticado como uma questão fundamentalmente psicológica. Se essa raiva responde a uma dificuldade em lidar com as relações sociais tal como se dão em Glynmawr, se a irritação parece estar vinculada a uma conduta que não responda aos interesses mais diretos do pai doente e da mãe sobrecarregada, ela também se relaciona ao interesse, por parte da comunidade, em visitá-lo, a ele, o visitante. Os dois eventos se ligam

[260] Ibidem, pp. 75.
[261] Ibidem, pp. 78.
[262] Ibidem, pp. 82.

estreitamente: a doença do pai e a presença do filho. Mas há algo mais nessa raiva que nos obriga a olhar além de uma problemática "meramente" psicológica. O romance inicia-se, como vimos, com uma argumentação bastante lúcida: o movimento dos mineiros do País de Gales, ou, de uma forma mais ampla, o movimento de um país rural para os grandes centros urbanos comerciais e educacionais, que Matthew Price estuda de forma estatística em suas pesquisas de história econômica, aparece como um lado da moeda. O outro se localiza na própria história individual do protagonista, que enfrentou o mesmo caminho. Assim, o que aparece em um plano argumentativo – a busca da articulação de um conflito "sociológico" com um "particular" – começa, neste momento do romance, a afetar o equilíbrio da narrativa.

Em *Border Country* há um interesse em desenvolver uma narrativa planejada, com um argumento sólido; mas essa narrativa, nos momentos mais intensos da formalização de uma experiência crucial, parece escapar e mover-se por sua dinâmica própria; algo como o que acontece com as representações estatísticas de Matthew:

> Comecei [minha pesquisa] de forma bem direta. Movimentos populacionais no País de Gales durante a Revolução Industrial. [...] Bem, simplesmente, em um determinado estágio, as figuras começaram a caminhar. [...] Disse [aos que me perguntavam] que vim de um lugar selvagem; que era muito supersticioso; tinha sangue celta grosso.[263]

Essa "dinâmica própria", evidentemente, não remete à superstição ironicamente comentada por Matthew. Trata-se, antes, no caso da ficção, de um processo bastante citado por escritores. *Border Country* é um romance que procura trazer suas problemáticas e tensões a uma dimensão consciente – a narrativa incorpora, criticamente, o argumento. Mas o que o romance parece fazer é não permitir que a compreensão crítica engesse, como na discussão da paisagem na memória, a dinâmica da forma. Assim, o problema inicial, posto de modo argumentativo, terá de ser enfrentado na forma; isto porque "compreender o problema" não inclui, absolutamente, ter uma visão lúcida de sua solução. "Se ele tentasse desembaraçá-lo, não poderia saber para onde

[263] Ibidem, pp. 283.

ele iria conduzir.” O momento da experiência traz seu ritmo próprio, mas dentro de uma abordagem na qual se apresenta nem subordinado, nem subordinando, o processo social mais amplo – mas como sua parte até então indizível, ansiando por comunicação. A angústia e raiva presentes na passagem parecem concentrar, neste nó, os problemas psicológicos do Matthew narrador, as questões mais amplas e determinantes estudadas pelo Matthew historiador, as escolhas narrativas do narrador e o ritmo mais amplo da *narrativa*, que engloba a própria movimentação do narrador. Tudo isso vinculado ao impulso da experiência para formalizar-se, que parece estar presente nesses quatro níveis ao mesmo tempo. Assim, o Matthew “pessoa” tem dificuldades em lidar com os problemas familiares, o Matthew pesquisador vê seu trabalho em um momento de estagnação, o narrador carrega a passagem citada acima com a repetição insistente de raiva e o uso da expressão “casa ansiosa”, atestando seu envolvimento afetivo com o protagonista neste momento de crise em que se encontra. Veremos adiante, no que tange à narrativa entendida como o próprio romance, se a mesma ansiedade por elucidação e comunicação está presente, e se está, de que forma se realiza.

Mas há, no romance, uma mudança que justifique a afirmação de uma “emancipação” da experiência, imprimindo um novo andamento à narrativa? Vimos, em *Notes on English Prose*, que uma inovação importante e desestruturante no desenvolvimento do romance realista inglês esteve associada à forma como os diálogos foram se afastando do plano argumentativo do narrador, aproximando-se da fala cotidiana tanto em seu estilo quanto nos limites do personagem ao dizer o que diz em momentos específicos. Nesse tópico, *Border Country* não parece trazer grandes inovações. A grande maioria dos diálogos deixa clara a marca do narrador, moldando as falas de acordo com os seus interesses, como no texto transcrito abaixo:

> “Eles chamam aquela montanha de sagrada”, disse Pugh, “porque uma vez, em um momento de perseguição, homens se encontraram lá secretamente para adorar e construir um altar de pedras. Nós valorizamos demais as perseguições, Matthew. Toda causa, boa ou má, tem tido seus mártires; mas há algumas tolas o suficiente para supor o

martírio santificante. Como eu disse, um posto fronteiriço. Há postos desse tipo em todo o lugar: muitos são ruins."

"O que o senhor quer dizer?"

"Quero dizer a Igreja, Matthew. Mas não sei, parece um jeito extravagante de falar. Se houvesse uma catedral ali, ainda assim a montanha a diminuiria. Assim com as catedrais, também assim com as universidades. Talvez eu esteja muito longe delas. Talvez elas sejam apenas as capelas de Glynmawr, melhor construídas. Apenas como instituições, às vezes, elas parecem ser mais. Mas isso, pelo menos, você deve ver por conta própria".

"Eu gostaria de ir, senhor."

"Tudo dará certo. Por uma razão ou outra. Podemos dizer a eles que você está fazendo isso para progredir, não podemos?"

"Meu pai concordaria com isso, senhor."

"Sim, eu disse que ele era honesto."

"Me disseram uma vez que se eu me sair bem na escola, posso conseguir um bom trabalho: até mesmo 5 libras por semana."

"Essa é uma razão suficiente, não é?"

"Sim senhor."

"Vamos deixar as coisas assim, então. Porque nunca se trata de uma escolha entre a letra e o espírito. Além disso, já faz anos que sua escolha foi feita. Eu não preciso te aconselhar."

"Meu pai pediu isso para o senhor."

"Você não precisa de um outro pai, Matthew. Ele me pediu para aconselhá-lo não no que se refere ao caminho, mas ao início."

"Mas isso está fora de sua experiência, não está, senhor? Essa forma de partir?"

"Você poderia dizer isso. Mas a experiência não é apenas o que acontece para nós. É também o que queremos que aconteça."

Will não respondeu. Eles estavam juntos próximos à porta.

"Acho que isso é para ele assim como é para você", disse Pugh. "Eu quero que você veja isso, assim como eu vi nele. Que a vida dura mais do que o corpo através do qual ela se move."[264]

O diálogo transcrito, principalmente na sua parte final, "desprende-se" um pouco dos personagens, e marca o ritmo do narrador na construção das tensões que movem a narrativa. Na prática, o que o leitor sente é uma certa "formalidade", um tom de texto escrito para a leitura e para a exposição de um argumento. Não que um diálogo nestes termos seria impossível, mas está mais na esfera do pouco provável do que do propriamente cotidiano. Porém, ao discutir a nova qualidade da escrita próxima à realidade do dia a dia, Williams

[264] Ibidem, pp. 224-225.

está mapeando momentos de *crise*. Esses, os clímaces dos romances, são momentos únicos nos quais se concentram as tensões centrais em jogo. Uma nova tensão entre o que é sentido e o que pode ser dito, entre o que é falado e o que é subentendido, entre o que é dizível e o que é indizível, toma forma, como o que Morgan detecta em Harry, o pai de Matthew, quando recusa sua participação em seus negócios:

> "Por que não?"
> Harry hesitou. Morgan, observando-o, viu o que já tinha visto com tanta freqüência neste homem: uma tensão extraordinária entre o que era sentido e que poderia ser dito. Sempre que os olhos escureciam, como naquele momento, a batalha antiga e sempre perdida estava sendo travada.
> "Você coloca isso como *por que não*?", Harry disse vagarosamente. "Eu me coloco a questão como *por que*?"[265]

Quando o próprio romance, vencendo essa batalha tão difícil entre o que é sentido e o que pode, *formalmente*, ser dito, fala como falou o personagem de Lawrence em *Odor of Chrysanthemums*, quem organiza o que se diz não é mais o narrador, nem o personagem, mas a própria articulação feliz entre eles e a situação apresentada. A voz da experiência, então, pode deixar sua marca mais profunda. Em nosso romance, inversamente, à medida que a tensão vai se ampliando, o narrador aproxima-se de Matthew mais intensamente. No campo do discurso indireto, a fusão chega ao grau máximo, a partir da qual se dissolveria, como quando ele vai a seu pai contar sobre a morte do avô:

> Mas quando, ele se perguntava, quando a voz virá? Quando, para remover esse peso, o sentimento se elevará onde possa ser visto? Podemos cantar em ocasiões formais, mas agora, quando a pressão é desesperadora, não podemos nem mesmo falar. A casa está quieta, o canteiro, quieto. E o vale muito calado, as montanhas escuras. Quando virá o grito? Deixe-o vir, deixe a voz vir. Mantendo o silêncio agora, tomando a tensão, corremos o risco de sermos quebrados. Deixe a grito vir, deixe o filho chorar.[266]

[265] Ibidem, pp. 184.
[266] Ibidem, pp. 259-260.

A proximidade do narrador é bastante grande, mas não chega ao estágio seguinte, de alienação, atingível pelo fluxo de consciência. Este, de fato, nunca se realiza. Em alguns momentos a direção da narrativa parece tender ao fluxo, mas a marca do narrador se mantém. Quando Matthew se despede de seu vilarejo, antes de ir para Londres, vemo-nos diante de trechos como este, reproduzindo a voz do personagem:

> Com uma coisa ou outra, vai passar um bom tempo antes de eu te ver novamente. Deve ser longo. Você quer me ver novamente? Não, claro que não, vai ser bom me livrar de você. É por isso que você está sorrindo, não é? Não estou, só estou feliz com você. Porque vou partir? Porque você vai voltar. Mas não pra te ver? Sim Will, sempre que quiser.[267]

A preocupação evidente com a pontuação e com a ordem do diálogo, mesmo quando se mostram confusas na mente do personagem, não aliena o narrador, mas o insere como parte do mesmo processo. Pai, filho, neto, narrador, vão se fundindo, unindo o que estava separado no romance. "Quando você parte, pela primeira vez, por conta própria. Quando você se casa e se estabelece. Quando seu pai morre. Quando seu filho deixa a casa."[268] São momentos que constroem uma continuidade entre experiências comuns ao pai, ao filho, ao avô. Mas também fundem os dois Matthews, o da infância e adolescência, nos capítulos pares, e o do passado recente, nos ímpares. Perder o avô – perder o pai – perder o sentido de comunidade – sair e voltar – mas jamais voltar o mesmo.

O próximo passo, então, seria verificar se o narrador é ou não formalizado nos diálogos mais críticos do texto. Tomemos dois exemplos de diálogos que antecedem a morte do pai, clímax do romance: Matthew conversando com Eira, uma garota de quem gostava ainda na adolescência e, momentos após, conversando com sua mãe, Ellen:

a. Matthew e Eira

...

[267] Ibidem, pp. 294.
[268] Ibidem, pp. 300.

“Eu queria ver você. Mas não deveria ter vindo. Eu voltei para ficar com meu pai, e por nenhuma outra razão.”
“Eu sei.”
“Mas a pressão tem sido tão intensa de todos os lados. A pressão real, de que eu deveria ter voltado.”
“Eu não estou te arrastando de volta, Will. Só que te conheço a tanto tempo, que sei um pouco do que você está pensando. Você se foi, tinha que ir. E nós aceitamos, embora isso significasse te perder. Só que isso dói, agora, quando você volta como um estranho.”
“Não como um estranho.”
“Sim, e mesmo para você. Você está sendo puxado de volta através de seu pai, mas você pode voltar, mesmo para ele, afastando-se de todo o resto?”
“Para que eu deveria voltar?”
“Para o seu próprio mundo, Will. Trazendo o seu outro mundo com você.”
“É fácil falar.”
“Você está tornando isso mais difícil, porque está se recusando a ceder. Você parece ter medo de nós, como se estivéssemos tentando te envolver.”
“Mas vocês estão. Você disse isso. E eu preciso encontrar meu próprio caminho.”
“Muito bem”, disse Eira, e sorriu enquanto se movia para a porta. “Entre nós, de qualquer forma, as coisas são diferentes. Eu não quis dizer isso.”[269]

b. Matthew com a mãe:

“Mãe, é um tempo e um caminho longo”, disse Matthew. “Eu me sinto tão distante. Você não percebe?”
“É um longo caminho, Will.”
“Parece mais longo agora que voltei.”
“É, acho que sim. Mas tem que ser assim, pelo seu trabalho.”
“E por Susan e pelas crianças.”
“Bem, sim. Embora eles estejam onde seu trabalho está.”
“Não é isso que eu quero dizer. É que, de qualquer modo, eu teria deixado nossa casa.”
“É.”
“Só que eu sinto que estou sendo acusado. Acusado por algo que é inevitável.”
“Ninguém aqui está te acusando.”

[269] Ibidem, pp. 274.

> “Não é o que é dito. É uma pressão diferente, toda a atmosfera por aqui.”
> “Mas agora, claro, com seu pai doente.”
> “É. De qualquer modo, não vamos brigar por isso.”
> “Por que brigaríamos?”
> “Nós vamos, mãe, se não acertarmos as contas.”
> Ellen estava olhando, cabisbaixa, para o fogo. Levantou-se, rapidamente, e foi para o fogão.
> “Vou fazer o jantar”, disse ela, e se moveu pela cozinha. Olhando-a, ele viu quanto do seu sentimento era mantido sob controle pela rotina familiar.[270]

No primeiro, embora haja pouquíssimas marcas diretas do narrador, como “ele disse”, “ela replicou”, etc., é perceptível uma certa formalidade enquadrando os diálogos, uma condução da discussão que remete a intenções externas aos personagens. A retomada dos temas do estranhamento e da necessidade de aproximar os dois mundos de Matthew vêm acompanhados de uma lucidez quase artificial da situação por parte de Eira, um argumento muito pronto, acompanhado de uma formalidade de pontuação e destreza retórica não esperados em um encontro como este, carregado emocionalmente. O segundo, contudo, aproxima-se de uma nova dimensão – percebemos pelo que não foi falado o que está subentendido, a tensão do diálogo reduzido a frases curtas, mas carregadas de sentido. A forma quase dramática do trecho, no qual a primeira intervenção do narrador pode ser aproximada a sugestões de palco, ganha em intensidade na sua segunda intervenção, distante pela precisão e economia das palavras: “Olhando-a, ele viu quanto do seu sentimento era mantido sob e controlado por essa rotina familiar.”[271] Mas não estamos diante de algo como a “espontaneidade” em Lawrence. Não só, em um nível mais superficial, a grafia não corresponde à forma falada, com a transcrição do sotaque carregado dessa região de Gales, como o que emerge é uma nova estrutura de contenção, no qual o narrador parece se distanciar por estar demasiadamente envolvido na situação. O auge da explosão emocional do romance nos traz uma confirmação deste argumento. O narrador, que não hesita em colar em Matthew nos momentos de grande emoção, fazendo uso do

[270] Ibidem, pp. 279-280.
[271] “Watching her, he saw how much of her feeling was kept under and controlled by this familiar routine.”

discurso indireto livre, afasta-se dele, de forma surpreendente, em seu momento mais difícil – quando perde todo o controle sobre suas emoções e chora, desprotegido:

> Enquanto se manteve olhando para elas [as coroas de flores colocadas na banheira, para serem utilizadas no enterro do pai], a forte tensão partiu. Só, com essas flores para seu pai, o peso foi se alterando repentinamente. Todas as palavras se foram, e ele parou e chorou como nunca havia chorado desde a infância: além da possibilidade de controle. As lágrimas ferroavam seus lábios quando desciam por sua face, mas ele não podia erguer suas mãos para secá-las, e o gosto amargo parecia parte do perfume excessivo das flores, que ele mal podia agora ver. Por fim pegou uma toalha, e esfregou sua face com uma repentina aspereza repleta de raiva. Fechou então a porta, e se dirigiu ao quarto.[272]

Uma forma de narrativa muito distante da que surge logo a seguir, quando o discurso indireto livre é retomado para narrar a insônia do protagonista:

> Era inútil tentar dormir. Foi aqui que Harry esteve deitado, por todas as horas em que veio conversar com ele. Deitado agora na escuridão, seus olhos ainda sensíveis da dor virgem e da amargura do choro repentino, havia uma perda de identidade, que se tornava mais e mais amedrontadora. Ele queria se levantar e acender a luz, se movimentar, fumar ou ler: qualquer coisa que trouxesse a realidade cotidiana de volta. Mas seu tio, imóvel, estava deitado ao seu lado, e ele receava mesmo se mover, com medo de incomodá-lo. A escuridão vazia seguia, estabelecendo um tipo de ritmo, um pulso vagaroso e profundo de um som aparente, mas o som era a escuridão, vagarosamente tomando posse da consciência: uma batida contínua através de seu corpo que ele não podia interromper, embora seus olhos estivessem bem abertos e ele olhasse fixamente para cima, na escuridão ...[273]

Se uma das preocupações centrais do romance está em trabalhar as relações de continuidade e ruptura de forma crítica, em momentos como os transcritos acima um impulso além do conteúdo argumentativo toma forma, gerando novas situações nas quais o equilíbrio instaurado entre narrador e personagens é

[272] Ibidem, pp. 340.
[273] Ibidem, pp. 340.

quebrado. São trechos curtos, mas que saltam à vista em sua discrepância com as estruturas narrativas assumidas pelo romance desde o início. Trata-se de uma mudança na forma que conduz a discussão sobre continuidade e ruptura a um outro patamar, dando-lhe uma nova dimensão. De um lado, a problemática está relacionada à própria escolha pela narrativa realista, que acumulou uma gama considerável de possibilidades que vão desde narrativas mais simples até grandes panoramas históricos - capaz de lidar com as situações mais privadas e com as grandes questões filosóficas, históricas e sociais, o realismo literário oferece condições vantajosas de investigação dos problemas sociais, possibilitando a articulação entre o "geral" e o "particular". Neste tópico, não há "inovação" em nosso romance, mas algumas mudanças abruptas, dentro de formas já instauradas, que comportam novas ênfases, essas sim, eventualmente, inovadoras. De outro lado, e relacionado a este, esses instantes condensam, na materialidade lingüística, a impossibilidade de exercer um controle total sobre os argumentos que movem o romance. Não que o argumento, no que se refere às relações entre continuidade e ruptura em questão, não seja mantido - ao contrário, ganha uma ênfase imprevista com o novo arranjo formal. Graças à gama imensa de possibilidades oferecidas, o realismo fornece condições formais para a sua extensão, realizada na medida em que novas experiências, vinculadas a movimentos específicos de uma história individual e social (temos visto que essa separação é analítica, visando mais a um entendimento de partes de um mesmo processo do que a uma divisão propriamente dita), aspiram por comunicação. Mas a escolha pelo realismo traz sua problemática própria, com questões a serem respondidas.

Quando toma o realismo como uma forma a ser estendida, Raymond Williams se vê diante de uma dificuldade marcante – ao trazer uma estrutura narrativa desenvolvida dentro da consciência burguesa para a representação de um mundo não burguês, ele tem de fazer ajustes e concessões que se vinculam ao seu conflito pessoal. A intenção já existia desde o início, ao optar por um romance ao mesmo tempo ficcional e autobiográfico. O que proponho é que a relativa instabilidade do narrador discutida acima tem sua origem na ambigüidade da experiência do escritor, que deve retratar o mundo de sua experiência rural com elementos do mundo de sua experiência urbana. Mas

aqui está o forte da escolha – pois, se o problema é insolúvel na perspectiva individual, não pode ser solucionado criticamente na forma literária. Esta registra o conflito e, no caso, inscreve-se em um movimento político que visa a sua superação. Não é por acaso que o principal evento histórico narrado no livro seja a greve dos mineiros de 1926, momento em que o garoto Will vive, com seu pai, o movimento por uma mudança social. O fracasso da greve, devido a acordos entre, de um lado, as grandes companhias e o governo e, de outro, a cúpula do sindicato, determina o fim temporário da luta coletiva, mas não o da consciência da necessidade de mudança. Nosso narrador enfrenta, em um primeiro nível, os problemas psicológicos de sua aproximação com seu criador – em uma narrativa com forte intenção autobiográfica o narrador incorpora tensões do escritor ao ver sua imagem no espelho. Contudo, essa tensão se acentua na necessidade da expansão da forma a uma consciência operária. Williams fala de si para poder escapar ao objetivismo exótico, caminho do realismo quando tende a descrever o mundo externo, ou do isolamento, típico do realismo regional. Deve, então, continuar o movimento traçado em *Notes on English Prose*, mas alterando-o qualitativamente. Ao contrário de George Eliot ou Mrs. Gaskell, pertence aos dois mundos, e deve articulá-los em sua narrativa. Avançar, neste caso, pode não significar ir adiante, mas mudar de direção. O confronto com a mãe ou com a doença e a morte do pai se move dentro de uma perspectiva pessoal, o filho diante de um mundo que era seu mas que, agora, não mais lhe parece, e de uma perspectiva mais abrangente, nas relações mais amplas cujas forças impelem pessoas a mudanças radicais em suas vidas. O anseio pela continuidade é gerado pela ruptura, que é por sua vez reabsorvida em uma continuidade mais ampla, que molda a própria escolha narrativa.

Nosso narrador, assim, representa o momento da experiência, a nova articulação, por estar vinculado ao escritor. A distância nos momentos chave registra uma rejeição à união simbólica total entre ele, os dois Matthews, o pai e o avô. A representação da continuidade converte-se na marca da ruptura - é ela que impede o trabalho de Matthew, que o torna estranho em seu próprio vilarejo, e que o obriga a enfrentar-se a si mesmo diante da vontade forte do pai. Mas este não é um jogo edipiano, no qual a morte do pai fortalece o filho,

embora a morte paterna permita a vazão de um novo vigor. Nessa confluência do geral e do particular, a ruptura avassalante é determinada pelo impulso de expansão do sistema, urbanizando a qualquer custo as regiões mais distantes, moldando assim novas formas de consciência voltadas ao lucro. Essa é a história de Ross Morgan, com seu empreendimento capitalista e sua posterior venda a uma grande companhia, caminhando de empresário a executivo com vencimentos cada vez maiores – um percurso no qual mesmo a imposição da vontade na construção de um empreendimento é subordinada à alta lucratividade dos grandes, que tomam o que já está iniciado, moldando-o de acordo com seus interesses. Seu pai representa uma conciliação impossível entre a recusa dessa nova consciência e a necessidade de impelir seu filho ao mundo da mudança. Harry é um personagem fascinante pelo que não diz, pelo que não faz, pelos caminhos que rejeita. Morgan, o socialista frustrado, assume o mundo do mercado como inevitável, e toma seu dinheiro com prazer; move-se por sentimentos negativos, mas sem que a consciência lúcida impeça a ação, aproveitando tudo o que o novo sistema oferece:

> "...porque o que eu queria eu não podia ter."
> "Eu queria uma sociedade socialista, Will"
> "Nós estamos conseguindo tudo, exceto a vida."
> "Nós dizemos isso, e fugimos na direção oposta."

Harry, o socialista convicto, recusa o mundo que a greve de 26, perdida, não pode ajudar a parir. Sem ação direta, contudo, faz da força de seu desejo irrealizável no presente o impulso para que a nova geração, seu filho, lute, com as ferramentas possíveis, por esse mundo melhor. Matthew Price, no meio de toda essa tensão, trabalha na história econômica dos grandes movimentos populacionais durante a Revolução Industrial. Seria justificado, aqui, incluir Raymond Williams que, autor de uma ficção/autobiografia, trabalha na história das idéias sobre cultura e sociedade durante o grande movimento econômico-político-social denominado Revolução Industrial, incluindo-o no movimento do próprio romance?

Gostaria de, para responder essa questão, retomar nosso livro-eixo, trazendo para a discussão seus três últimos capítulos. Diretamente relacionado à

questão colocada, o capítulo 8, sobre os autores, inicia-se com perguntas freqüentes sobre a relação entre autor e forma de duas perspectivas opostas: a vinculada à tradição romântica - “O que esse autor fez para essa forma?”, e à social – “O que essa forma fez para esse autor?”. A armadilha dessas perspectivas está na eventual redução, no primeiro caso, do individual ao “privado”, e, no segundo, à visualização do social como o “coletivo”. Como nos argumentos que constroem o livro, Williams não escolhe entre uma ou outra, mas as problematiza confrontando-as e articulando-as. Assim:

> Ser um escritor em inglês é ser, de início, socialmente especificado. Mas o argumento se move além disso: em um nível, para uma ênfase nas formas sociais herdadas, no sentido genérico; em um outro nível, para uma ênfase nas notações e convenções socialmente herdadas e ainda ativas; e, finalmente, para uma ênfase no processo continuado no qual não apenas as formas, mas também os conteúdos da consciência, são produzidos socialmente.[274]

Esse “sujeito social”, indo além de formas mais superficiais do “sujeito coletivo”, entendidas como a cooperação consciente ou a colaboração, move-se por:

> ...relações sociais efetivas nas quais, mesmo quando projetos individuais estão sendo perseguidos, o que está sendo movimentado é trans-individual, não apenas no sentido das formas e experiências compartilhadas (iniciais), mas no sentido especificamente criativo de novas respostas e uma nova formação.

O processo de desenvolvimento do autor:

> ...pode ser tomado como um processo de relações ativas, dentro das quais a emergência de um projeto individual, e a história real de outros projetos contemporâneos e das formas e estruturas em desenvolvimento, são continuamente e substancialmente interativas.[275]

Diante disso, é possível articular essas observações com o movimento do narrador em *Border Country*. Podemos nos perguntar, inicialmente, se o narrador partilha ou não das idéias “conscientes” do autor. Há, de fato, uma

[274] *Marxism and Literature*, pp. 193.
[275] Ibidem, 195 e 196, respectivamente.

certa aproximação, dado o caráter parcialmente autobiográfico da obra. E é em virtude dessa especificidade que podemos compreender a distância do narrador em momentos de tensão cruciais da narrativa – uma distância que torna visível a dificuldade do escritor em lidar com questões-chave de sua história pessoal, problemas não resolvidos definitivamente. De fato, o próprio romance atesta isso, na medida em que está inserido, ele mesmo, no processo de clarificação e amadurecimento das experiências em jogo. Assim, quando Matthew Price diz, nos momentos finais da narrativa, "Pois a distância é medida, e é isso que importa. Ao medir a distância, voltamos para casa",[276] retomando a questão inicial do problema qualitativo e quantitativo da medição, não devemos entender que o problema esteja resolvido. Pois, *grosso modo*, uma questão central no texto é em que lugar se situa nossa casa. Devemos, então, buscar um outro nível interpretativo, "uma ênfase no processo continuado no qual não apenas as formas, mas também os conteúdos da consciência, são produzidos socialmente". Uma das forças do romance, no meu entender, está no grau de consciência que Williams tinha dessa dimensão, trabalhando-a *criticamente* no texto. O problema, como vimos, pode ser colocado como a necessidade de expansão da literatura para abarcar a classe operária de forma dinâmica. Isso porque muito da literatura socialista acabava por construir uma realidade regional, uma cultura própria, que aparecia desconexa, em um nível formativo e constitutivo, das relações mais amplas com os grandes centros urbanos e/ou com as classes dominantes.[277] No plano teórico, é o problema presente, por exemplo, no famoso *Os Usos da Cultura*, de Richard Hoggart. A escolha da forma a ser usada impõe sua importância como força determinante. No caso de Williams, uma contradição é patente – falar de seu mundo a partir de um outro mundo que também lhe pertence, o da grande tradição intelectual burguesa sobre literatura e sociedade. Ao optar pelo realismo, fica evidente o interesse por uma narrativa mais voltada à busca de planos mais gerais, com um detalhamento histórico dos personagens e um movimento tendendo à totalidade, do que por formas literárias em que o indivíduo é generalizado, tornado quase abstrato, ganhando corpo ou não ao entrar em relação com outros personagens e situações – algo mais próximo da

[276] *Border Country*, pp. 351.
[277] Ver *Politics and Letters*, parte IV cap. 3.

estética modernista. Mas como o fazer sem cair na armadilha de um ponto de vista burguês do mundo? O projeto de Williams, como parte individualizada de um processo social mais amplo, atualiza criticamente, graças ao estudo e inserção teórico-prática na tradição materialista histórica, sua própria experiência de deslocamento e desenvolvimento de uma nova consciência, em conflito com sua consciência de infância, deste conflito liberando energias para a produção de uma nova consciência. O processo é social por ser, em um primeiro nível, de largo alcance – muitos passaram por situações semelhantes – e, em um outro nível, por ser este social internalizado: Williams fará uso de recursos literários de uma tradição que não se adéqua diretamente à classe social tratada, mas que, devidamente trabalhados, formalizam os conflitos de classe e de representabilidade que membros dessa classe enfrentam. Um caminho pode ser traçado entre o Matthew Price dos capítulos pares, o dos ímpares, o narrador, que descreve o movimento do passado para o presente como uma realidade conflitante que necessita superação, e o autor, que inscreve essa narrativa do movimento do passado para o presente em uma experiência *do presente*, constituída da experiência vivida e da vivência da produção literária ela mesma, o próprio romance – o conflito em jogo como um dilema cuja instabilidade formal atesta o caráter não solucionado do problema em sua sociedade e em seu momento histórico. Em suma, é uma certa consciência de época, cuja perspectiva, ao dar visibilidade formal às contradições reais de seu mundo, não oferece uma solução, irreal no plano individual, mas alinha-se a correntes políticas específicas.

Mas o que significa, para Williams e sua teoria da cultura, "alinhar-se a correntes políticas específicas"? Ou, seguindo o tema do capítulo seguinte de *Marxismo e Literatura*, onde estaria a diferença e especificidade dos termos "alinhamento" e "engajamento"?

> Uma proposição central do marxismo, expressa tanto na fórmula de base e superestrutura quanto na idéia alternativa da consciência socialmente constituída, é que a escrita, como outras práticas, é, em um sentido importante, alinhada: ou seja, que expressa de formas variadas, explícita ou implicitamente, uma experiência especificamente selecionada a partir de um ponto de vista específico. [...] O alinhamento,

> nesse sentido, é apenas o reconhecimento de homens específicos em relações (e, em termos marxistas, classes) específicas com situações e experiências específicas.[278]

Ao centrarmos nos momentos mais pontuais das relações sociais, podemos apreender a qualidade, variedade e vigor das forças sociais em embate. O engajamento, sempre "consciente, ativo e aberto", é entendido como uma "escolha de posição" nesse intricado jogo de forças e intenções políticas. Mas essa escolha se faz dentro de opções disponíveis em cada esfera da vida social. Em *Border Country* a escolha se dá dentro de formas literárias disponíveis e passíveis de serem estendidas:

> Escrever em formas diferentes é viver em formas diferentes. É também ser lido em formas diferentes, em relações diferentes, e freqüentemente por pessoas diferentes. Essa área de possibilidade e, portanto, de escolha, é específica, não abstrata, e o engajamento, em seu único sentido importante, é específico justamente nesses termos. É específico dentro das relações sociais reais e possíveis do escritor como um tipo de produtor. É também específico nas formas mais concretas dessas mesmas relações reais e possíveis, em notações, convenções, formas e linguagem reais e possíveis. Logo, reconhecer o alinhamento é aprender, se nós escolhemos, as especificidades difíceis e totais do engajamento.[279]

Assim, a escolha de Williams por um engajamento socialista não precisou estar relacionada com a escolha de uma forma de escrita ficcional entendida como socialista por outras tradições críticas; isso porque o realismo ainda possuía vigor para, estendido, trazer um entendimento *socialista* do mundo e de suas contradições, na medida em que articulava os problemas e a necessidade de uma resposta moral e política ao seu mundo.

Ao narrar o conflito de Matthew Price, Williams constrói uma narrativa cuja tensão tem sua origem não no personagem, mas no movimento a que é sujeitado. Como a narrativa elabora tanto a realidade individual quanto a social de formas inicialmente paralelas, mas então se convergindo com a

[278] *Marxism and Literature*, pp. 199.
[279] Ibidem, pp. 205.

problematização do historiador e do habitante de Glynmawr, o leitor interessado é capaz de vivenciar esse conflito, adicionando elementos para uma crítica à sociedade vigente. Chegamos a um ponto em que mais uma conexão pode ser estabelecida com *Notes on English Prose* – pois o leitor crítico é parte do romance, que depende, para comunicar sua *vivência*, de uma receptividade no que tange à sensibilidade frente à organização, marcadamente injusta, do mundo. O que me parece de suma importância é a série de ambigüidades apresentada no romance quanto ao valor moral das duas experiências de vida de Matthew. Em uma narrativa mais panfletária, o mundo rural ganharia uma importância indiscutível com relação à grande metrópole; uma leitura liberal tenderia a descartá-lo como atrasado, valorizando Londres. Em *Border Country*, apoiando-se apenas na narrativa, vivenciamos a ambigüidade de um protagonista que mantém o conflito *ativo* em sua consciência, sem soluções simples. Em um plano mais amplo, a volta a Glynmawr é o motor não da solução dos problemas do Matthew historiador, mas de sua explicitação, um problema que a morte do pai não resolve, mas permite a tomada de novas direções que possam vir a contribuir a uma ação mais política no centro, definitivamente social, das situações conflitantes.

O último capítulo de *Marxismo e Literatura* traz a definição, dentro do materialismo cultural, da criatividade. Pois em que sentido poderíamos definir se *Border Country* é ou não inovador? Ou se essa pergunta é ou não relevante? O interesse pelo realismo em plenos anos 50 e 60 traz, de fato, novidades formais? A resposta poderia ser colocada da seguinte forma – se a atualização das tensões do sistema pode ser realizada em uma forma já estruturada, o interesse no fundamentalmente novo deixa de ser, *necessariamente*, relevante. O que se altera são ênfases, que chamam a atenção para aspectos novos de um movimento e uma luta antigos. A nova tensão está no esforço por representar a classe operária de dentro, mas também em sua articulação com os grandes centros urbanos. As rupturas são parte de um grande processo de continuidade, no qual a manutenção de elementos de formas antigas pode ainda responder e elucidar os novos problemas. É a aposta de Williams em *Border Country*, um livro que, em um mundo de mudanças, diz muito mantendo um dos pés firme na continuidade. O

uso e extensão de formas burguesas, nesse sentido, não se apresentam como um problema, pois:

> A literatura burguesa é, de fato, literatura burguesa, mas não é um bloco ou tipo; é uma consciência prática imensa e variada, em qualquer nível desde a reprodução crua até as articulações e formações permanentemente importantes.[280]

Quando uma narrativa, no processo de sua produção, vai além da idéia inicial do escritor, um processo complexo de imersão em novas relações sociais toma forma; em geral, é uma ativação da consciência prática, que precisa se expandir para mergulhar na lógica do processo que desencadeou. *Border Country* possui momentos em que este processo ocorre, escorrendo das mãos do narrador *e* de seu criador. Responde, assim, pela tentativa de elucidar e responder a impulsos que, talvez, de outra forma, não pudessem ser devidamente interpretados. Ficção e teoria, para Williams, parecem responder a momentos diferentes de uma mesma problemática – na teoria, colocamos o problema, argumentamos, e oferecemos nossa contribuição; na ficção, criamos os personagens e as situações e, se formos felizes nessa construção inicial, podemos nos deparar com uma lógica dos eventos que elucide, *concretamente*, algo ainda nebuloso em nossas vidas. O próximo passo é, nessa expansão da consciência prática, tomar decisões *conscientes*. Nestes termos, creio que *Border Country significa*, e marca um momento de criação bastante feliz. A prática criativa:

> ...pode assumir muitas formas. Ela pode ser um refazer longo e difícil de uma consciência prática herdada (determinada): um processo freqüentemente descrito como desenvolvimento, mas na prática uma luta nas raízes da mente – sem rejeitar uma ideologia, ou aprender frases sobre ela, mas confrontando uma hegemonia nas fibras do próprio eu e na substância prática mais evidente: a reprodução e ilustração de modelos até então excluídos e subordinados; a incorporação e desempenho de experiências e relações conhecidas, mas excluídas e subordinadas; a articulação e formação de uma consciência possível latente, momentânea e nova.[281]

[280] Ibidem, pp. 211.
[281] Ibidem, pp. 212.

Border Country não se pretende um romance que vá além do seu tempo, ou que ultrapasse os limites impostos pelos romances anteriores; *Marxismo e Literatura* não se organiza como um livro apresentando uma grande teoria inovadora, que possa concorrer e superar as demais teorias da cultura. Isso porque, para Williams, o que está em jogo não é a superação necessária do que já foi feito, mas a elucidação do mundo presente para a articulação de uma ação socialista possível. Para ele, o processo ocorre "confrontando uma hegemonia nas fibras do próprio eu e na substância prática mais evidente". *Border Country* pertence a este momento, de coragem no enfrentamento da hegemonia que nos move. Inscreve-se, dessa forma, na construção de uma teoria da cultura capaz de dar à produção da consciência o status de *produção real*. Produção de consciência, produção de novos significados, produção de *novas ênfases*, mostrando, produtivamente, o que já existe.

VII. CONCLUSÃO

Gostaria de concluir este trabalho retomando os principais tópicos aqui discutidos:

i

O materialismo histórico comporta um esforço do pensamento para alcançar a prática social, com o objetivo político de transformá-la. Sua dinâmica é essencialmente revolucionária, reformulando seu corpo teórico na medida em que as relações sociais reorganizam-se em cada estágio de expansão da sociedade capitalista. O materialismo cultural responde a esta necessidade prática de atualização da consciência histórica e conseqüente problematização das contradições sociais intensificadas na segunda metade do século XX.

Vimos no início deste trabalho que o desenvolvimento do materialismo cultural se realizou, a partir dos anos 50, concomitantemente a uma reformulação do materialismo histórico, ao qual a nova teoria foi inserida. Tratava-se de uma resposta crítica aos avanços da cultura como esfera cada vez mais entrelaçada à política e à economia, em um processo de alteração dos mecanismos de produção e reprodução do sistema, bem como de oposição a ele. O interesse pela cultura percorria toda a Europa – nos estudos marxistas, surgiram trabalhos bastante significativos, como os da Escola de Frankfurt, na Alemanha. Raymond Williams traz, um pouco tardiamente, a discussão à Inglaterra, presa nos anos 30 a uma concepção de cultura ainda bastante imbuída do economicismo do marxismo ortodoxo, com sua distinção rígida entre base e superestrutura. O que estava em jogo era uma atualização crítica do socialismo na Inglaterra, reavaliando o presente a partir de um estudo histórico do pensamento político e social inglês para uma crítica das tensões e contradições da sociedade contemporânea.

ii

O materialismo histórico é uma teoria que defende a história como produção coletiva humana. Sua radicalidade está no rompimento com o empirismo abstrato, que isola o fato como objeto ao invés de apreendê-lo como momento de uma multiplicidade de forças sociais que lhe dão concretude. Sendo histórico, não é natureza, e deve travar uma luta contra toda forma de naturalização das forças sociais. O materialismo cultural é uma teoria da historicização radical das práticas culturais no sentido amplo do termo, desde as instituições já consolidadas até as formações mais recentes, enfatizando seu caráter material como prática vinculada à agência humana.

Mesmo tendo em conta a dificuldade do termo, podemos dizer que Williams foi um *humanista* – não no sentido dado ao termo pelo humanismo, com uma dimensão ainda abstrata do homem, mas em um sentido profundamente histórico – as relações sociais, através das quais homens e mulheres se constroem e interagem, produzindo e reproduzindo sua realidade social, são *históricas* e *materiais*. Há, em Marx, uma consciência aguda desse fato, que compete com uma visão da história mais "científica", na qual o progresso humano é medido a partir da descoberta de continuidades históricas entendidas como *leis*. A ênfase de Williams está sempre na defesa da agência humana, e como ela ocorre em um mundo profundamente dividido. Mais do que teórica, esta é uma posição política – só podemos transformar uma sociedade se agirmos nela.

iii

Tendo como referência a famosa passagem do prefácio da Introdução à Contribuição para a Crítica da Economia Política[282]*, teorias marxistas as mais diversas e de qualidades as mais distintas desenvolveram o modelo de base e superestrutura como processo pelo qual as relações entre a base material da*

[282] "... na produção social da sua vida, os homens contraem determinadas relações necessárias e independentes da sua vontade, relações de produção que correspondem a uma determinada fase de desenvolvimento das suas forças produtivas materiais. O conjunto dessas relações de produção forma a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se levanta a superestrutura jurídica e política e à qual correspondem determinadas formas de consciência social. O modo de produção da vida material condiciona o processo da vida social, política e espiritual em geral. Não é a consciência do homem que determina o seu ser, mas, pelo contrário, o seu ser social é que determina a sua consciência."

vida (econômica e determinante) e seus elementos mais espirituais (linguagem, cultura, política, artes em geral) operam de formas que vão desde o reflexo direto até mediações bastante complexas. O materialismo cultural, por outro lado, enfatiza os processos de determinação a partir do outro momento da formulação: "Não é a consciência do homem que determina o seu ser, mas, pelo contrário, o seu ser social é que determina a sua consciência." A nova abordagem impele a uma revisão das bases do materialismo histórico e dos processos culturais como práticas não mais entendidas como determinadas por uma base econômica delimitada que lhes precede e da qual são efeito.

Esse é o tópico que moveu a argumentação deste trabalho – tentei mostrar que um momento forte do materialismo cultural é a sua recusa ao modelo de base e superestrutura como suficiente para apreender as relações complexas entre produção e reprodução do sistema. Assim, a ênfase na consciência foi demonstrada tanto em *Drama in a Dramatized Society* quanto em outros ensaios sobre o modernismo, e sua clarificação com a aproximação às pesquisas de Vigotski. Foi a partir dessa insistência no ser social determinando a consciência que uma revisão ampla do materialismo histórico foi realizada, possibilitando uma leitura radicalmente material da cultura.

iv

A economia como força determinante não se configura como uma esfera separada das relações sociais, tal como formulado pela economia política clássica e freqüentemente aceito como definição da base determinante em várias versões do materialismo histórico. Trata-se de um impulso de expansão do capitalismo que se intensifica em diferentes áreas sociais de acordo com as necessidades de produção, reprodução e manutenção do sistema.

Uma vez que o modelo de base e superestrutura é colocado em xeque e a cultura passa a ser entendida como também produtora, um meio de produção dentro de um meio de produção básico, toda a relação entre base e superestrutura é questionada – pois a base, agora, não se configura como uma esfera econômica, mas como forças de continuidade e expansão do capitalismo. Então, todo conceito que abarca a relação de determinação entre base e superestrutura foi questionado, como vemos no próximo tópico.

v

A determinação não se realiza por reflexo ou mediação, mas por pressões e limites que recaem sobre as práticas sociais no processo de sua produção, direcionando-as, mas não necessariamente com total controle sobre elas. A imposição de pressões e limites não é realizada somente através das instituições de poder (controladoras tanto do capital, sua produção e distribuição, como das formas de hierarquização social nos mais diversos grupos sociais), mas também através das forças e destinos sociais acumulados nos instrumentos e materiais para a realização de uma prática cultural (recursos de impressão, pincéis, instrumentos musicais, a linguagem, as técnicas de produção, etc).

Do reflexo, passamos pela noção de típico e de mediação, chegando a teorias mais próximas à concepção de Williams, como as imagens dialéticas de Walter Benjamin. Mas o conceito que mais contribuiu para a formulação dos processos de determinação no materialismo cultural foi o de hegemonia tal como desenvolvido por Gramsci. As pressões e limites são entendidos como externos *e* internos às produções culturais, moldando, direcionando ou desviando as intenções conscientes ou não dos agentes. A partir daqui, uma historicização das instituições e formas culturais e artísticas possibilita um mapeamento das pressões e limites materialmente exercidos pelo conhecimento, técnica e produção acumulados.

vi

Os processos de dominação social no capitalismo contemporâneo mantêm-se subordinados a relações de classe. Sua superação depende de uma luta contínua pela democratização dos meios de comunicação visando um futuro socialista. Estes meios referem-se aos avanços da cultura de massas, mas também a toda forma artística e política, entendida como sistema intrínseco de comunicação.

A importância deste tópico relaciona-se com a própria idéia de comunicação – Williams alinha-se a uma tradição que coloca a natureza social do homem em relação com a necessidade intrínseca de comunicação. O gesto humano,

desde a infância, é de exteriorização, uma necessidade de comunicar que, mesmo quando internalizada, se organiza em *diálogos* mentais. Muito da reprodução do sistema de classes se dá, em especial nos séculos XX e XXI, por um controle surpreendente dos meios de comunicação. A limitação do processo a uma grande difusão com uma resposta restrita e conduzida leva a uma deterioração da própria função comunicativa e, conseqüentemente, das potencialidades da consciência. Democratizar é viabilizar a comunicação *real*, na qual o diálogo não é uma manifestação de mão única. Em uma sociedade de classe como a nossa, essa democratização só se realizaria como parte de um projeto amplo de dissolução das classes, ou seja, um projeto de oposição ao capitalismo.

vii

O materialismo histórico trabalha para o desenvolvimento de uma sociologia dialética da história. O passo decisivo do materialismo cultural está na formulação de uma sociologia da cultura capaz de fundir sociologia e estética. O privilégio do efeito estético como forma qualitativamente superior de comunicação dissolve-se diante de sua apreensão como prática social distinta de outras práticas apenas no que tange à especialização que realiza de práticas sociais específicas.

No combate a toda forma de idealismo, o materialismo cultural teve de enfrentar uma das discussões mais difíceis no que tange à arte: uma obra artística possui ou não qualidades superiores em seu arranjo formal peculiar? Vimos que a teoria da cultura de Williams, que se define também como uma sociologia da cultura, não defende qualquer qualidade *especificamente artística*, mas sim processos de especialização de técnicas de produção cultural que, por mais sutis que se tornem, jamais alçam a um degrau além da cultura comum. "*Culture is Ordinary*" é mais do que a firmação sobre um certo tipo de cultura popular; trata-se de uma defesa de *toda a produção cultural* como coletiva e comum, mesmo quando os processos de especialização escondem essa realidade. Assim, a cultura "de elite", por exemplo, se constrói *contra a* e *dependente da* cultura "popular", mas em momento algum ultrapassa

os limites do que é materialmente possível em uma sociedade específica, com suas divisões de classe e acúmulo de conhecimento e técnica específicos.

viii

A consciência reflexiva é consciência prática, produzindo e reproduzindo o impulso, o tom e a intenção dos interesses de classe dos grupos sociais nos quais se origina. Novas formas de consciência emergem de novas articulações suscitadas por novas experiências da realidade social.

Não há uma separação rígida entre a consciência reflexiva e a prática, entre a "mente" e o "ser social", mas, como vimos, a determinação da primeira pelo segundo. Então, são as relações sociais que imprimem sobre o pensamento reflexivo os interesses de grupo e de classe que movem a realidade prática de um indivíduo. Isso não significa que a reflexão não possa agir sobre a realidade ou questioná-la, mas que esse processo, criativo, depende de condições de possibilidade dadas na própria ordem prática da vida. A consciência prática, dessa forma, fornece as ferramentas e as formas básicas de como utilizá-las. O trabalho consciente pode, a partir delas, criar outras ferramentas ou formas mais sofisticadas de aplicá-las às situações reais, que podem, dando mais uma volta neste espiral, ser retrabalhadas pela consciência prática. Assim, vimos como em *Border Country* a busca por novas articulações foi estruturada formalmente por uma via de mão dupla – a consciência reflexiva moldou a estrutura do trabalho, estabelecendo a forma e os interesses a serem tratados, e a consciência prática provocou certas alterações que deram uma nova qualidade para as ênfases escolhidas.

ix

O materialismo cultural opõe-se aos determinismos tecnológico e histórico. Seu fundamento é a ação coletiva humana, sua meta o socialismo democrático. Trata-se de uma teoria de clarificação dos usos das práticas culturais para efeitos de dominação e para seu eventual potencial transformador, como também uma teoria de planejamento de uma política de esquerda com seu ponto de referência além das relações de mercado.

Em momento algum deveríamos esquecer que o materialismo cultural se insere em uma política *socialista*, *radicalmente democrática* e, para ser redundante, *de oposição a qualquer forma do capitalismo*. Os processos de incorporação agem por vezes de forma bastante inteligente, estabelecendo critérios de seleção que escondem o potencial revolucionário de uma teoria, vinculando-a a processos conservadores de preservação da ordem político-econômica vigente. Os estudos da cultura, muitas vezes, inscrevem a teoria de Williams em processos de expansão do sistema, sua realidade metamórfica escondendo as forças de continuidade para as quais trabalham. A crítica ao fetiche tecnológico e a políticas superficialmente radicais, mas estruturalmente inseridas nas relações de mercado capitalistas, deve fazer parte de projetos que tenham o materialismo cultural como ferramenta de análise.

x

Mantém-se o desejo político de transformar o mundo, com a consciência da intensidade das pressões e limites que retardam ou impedem ações progressistas na hora e lugar do capitalismo em que vivemos.

Ou, mantém-se viva a esperança de mudança radical da sociedade através de uma ação política e cultural efetiva. Só a análise contínua da realidade atual pode fornecer o material teórico para o direcionamento de um eventual momento revolucionário.

...

Este trabalho teve como proposta focalizar com mais detalhes apenas um aspecto do materialismo cultural, que julgo da maior importância – a reavaliação do materialismo histórico quanto à questão essencial da determinação, e a inserção do materialismo cultural como uma teoria que se organiza dentro dos pressupostos desta reavaliação. Outros aspectos, tão ou mais relevantes do que este, podem ter sido discutidos de forma breve ou mesmo não discutidos no texto. Procurei ater-me à questão central, trazendo apenas assuntos que pudessem clarificá-la.

Acredito que a relevância do assunto esteja vinculada à certeza na capacidade do marxismo, ainda hoje, em trazer a uma dimensão consciente as tensões e contradições do nosso mundo. O desafio do pensamento progressista está na luta constante contra a sua incorporação na lógica do sistema, remando contra a corrente para poder analisá-la e criticá-la, oferecendo alternativas possíveis em um determinado momento e local históricos. Se há um método a ser empregado, este método é tão mutante quanto a própria realidade – trata-se da dialética como processo dinâmico de apreensão de um mundo em movimento constante; discutir teorias marxistas com o interesse em atualizá-las é permitir que este corpo teórico, rico e divergente, mantenha-se vivo, atualizando seus conceitos na medida em que a sociedade se transforma. Comecei o texto afirmando que o materialismo cultural cumpre esse objetivo, e espero ter demonstrado como isso se realizou na problemática discutida, oferecendo uma pequena contribuição para uma discussão complexa e abrangente.

BIBLIOGRAFIA

Adorno; Horkheimer. [1944] *Dialética do Esclarecimento*. RJ: Jorge Zahar Editor, 1997.
Prisms, London, 1967.
_____ *Notas de Literatura I*. SP: Duas cidades, 2003.
_____ *The Culture Industry*, Routledge, 1991.
Ahmad, Aijaz. *In Theory: Classes, Nations, Literatures*. London: Verso, 1992.
Almeida, Jorge de. *Crítica Dialética em Theodor Adorno*. SP: Ateliê Editorial, 2007.
Althusser, L., *For Marx*, London, 1969.
Althusser and Balibar, E. *Reading Capital*, London, 1970.
Anderson, Perry. *Considerações sobre o Marxismo Ocidental / Nas Trilhas do Materialismo Histórico*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
_____ *Mapping the West Europian Left*. London: Verso, 1994.
_____ *English Questions*. London: Verso, 1990.
_____ "The Antinomies of Antonio Gramsci", in *New Left Review*, nº 100, 1976-1977
Arnold, Mathew. *Culture and Anarchy and Other Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
Auerbach, Erich. [1946] *Mimesis*. SP, Ed. Perspectiva, 1994.
Bakhtin, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. SP, Ed. Hucitec, 1992._____*Problemas da Poética de Dostoiévski*. RJ, Forense Universitária, 1997.
Benjamin, Andrew (ed.), *The Problems of Modernity*. UK: Routledge, 1982.
Benjamin, W. *Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política.* SP, Ed Brasiliense, 1997. Vol. 1.
_____ *Obras Escolhidas – Charles Baudelaire: um Lírico no Auge do Capitalismo.* SP, Ed. Brasiliense, 1997. Vol. 3.
Bourdieu, P. [1994] *Razões Práticas*. SP, Papiros Editora, 1997.
Bukharin, N. *Historical Materialism*. London, 1965.
Candido, Antonio. *Literatura e Sociedade*. SP, Companhia Editora Nacional, 1980.
_____ *O Discurso e a Cidade.* SP, Livraria Duas Cidades, 1998.
_____ *Vários Escritos*. SP, Livraria Duas Cidades, 1995.
Caudwell, C., *Studies in a Dying Culture*, London, l938.
_____ *Illusion and Reality*, London, 1938.
Cevasco, M. E. *Dez Lições sobre Estudos Culturais*. SP, Boitempo Editorial, 2003.
_____ *Para Ler Raymond Williams*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2001.

Chun, Lin. *The British New Left*. Edinburg: Edinburg University Press, 1993.
Coelho, R. M. *Social-democracia: Formas e Reformas*. São Paulo: Humanitas, 2001.
Cole, G. D. H., *A Short History of the British Working-Class Movement*. London: Georg Allen & Unwin Ltd, 1947.
Davis, J. Lennard. *Factual Fictions: The Origins of the English Novel*. NY: Columbia University Press, 1983
Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. Zone Books, New York, 1995 [1967].
Eagleton, Terry.*A Ideologia da Estética.* RJ: Jorge Zahar editor, 1990.
_____ *Ideology*. London, Longman, 1994.
_____ *Marxism and Literary Criticism*. London: Methuen & Co Ltd, 1983.
_____ (ed.) *Raymond Williams***.** Boston: Northwestern University Press, 1989.
_____ *The Function of Criticism.* London: Verso, 1984.
Easthope, A. *Literary into Cultural Studies*. London: New York, Routledge, 1991.
Eliot, T. S. *Notes Towards the Definition of Culture*. London: Faber and Faber, 1951.
_____ [1933] *The Use of Poetry and the Use of Criticism.* London: Faber and Faber, 1948.
_____ [1919] 'Tradition and the Individual Talent', in *The Norton Anthology of English Literature*. USA: W. W. Norton & Company, 1962, 5th edition.
Engels, F. *Condition of the Working Class in England*, 1844, London, 1892.
Gramsci, A. *Os Intelectuais e a Organização da Cultura*. RJ: Editora Civilização Brasileira S.A., 1968.
Haug, Wolfgang Fritz. *Crítica da Estética da Mercadoria*. Ed Unesp, 1996 [1971]
Hauser, A. [1953] *História Social da Arte e da Literatura.* SP, Martins Fontes, 1995.
Harnecker, Marta. *Os Conceitos Elementais do Materialismo Histórico*. 1973.
Hoggart, Richard. *The Uses of Literacy*. London: Penguin Books, 1992.
Horkheimer, M. *Critical Theory*, New York, 1972.
Jameson, F. *A Cultura do Dinheiro*. (Org. Maria E Cevasco) Petrópolis: Vozes, 2001.
_____ *Marxism and Form*. New Jersey: Princeton University Press, 1974.
_____ *Late Marxism: Adorno or the Persistence of the Dialectic.*London: Verso, 1990.
_____ *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
_____ *The Cultural Turn*. London: Verso, 1999.
_____ *The Political Unconscious - Narrative as a Socially Symbolic Act*. New York: Cornell University Press, 1988.
_____ *The Prison House of Language*, Princeton, 1972.

Jennings, Michael W., *Dialectical Images: Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism*. New York: Cornell University Press, 1987.
Korsch, K*., Marxism and Philosophy*, London, 1972
Leavis, F. R. *The Common Persuit.* London: Chatto & Windus, 1952.
_____ [1943] *Education and the University*. USA: Cambridge University Press, 1979.
Leavis, Q. D. *Fiction and the Reading Public*, U.K.: Penguin Books, 1979.
Lênin, *O Estado e a Revolução*, São Paulo, Ed. Hucitec, 1987.
Lively, Jack and Reeve, Andrew (ed.) *Modern Political Theory from Hobbes to Marx*. NY: Routledge, 1991.
Lukács, Georg. *The Historical Novel*. London: University of Nebraska Press.
_____ *Studies in European Realism*, London, 1950.
_____ *The Theory of the Novel,* London, 1971.
_____ *History and Class Consciousness*. London, 1971.
McKeon, Michael. *Origins of the english novel : 1600-1740*. Baltimor: John Hopkins University, 1988
Mecherey, P. *Pour une Théorie de la Production Littéraire*, Paris, 1970.
Mannheim, Karl. *Ideologia e Utopia*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2ª ed.
Marcuse, Herbert. *Cultura e Sociedade*, vol 1. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
_____ *Cultura e Sociedade*, vol 2. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
_____ *One-Dimensional Man*, Boston, 1964.
Marx, K. *A Contribution* to *the Critique of Political Economy,* London, 1909.
_____*Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*, Moscow, 1961.
Marx, K. e Engels, F. *The Communist Manifesto*. England: Penguin Classics, 1985.
Grundrisse, London, 1973.
_____ *The German Ideology,* London, 1963.
Miliband, R. *Capitalist Democracy in Britain.* Oxford: Oxford University Press,1984.
Mill, J. S. *Essays on Politics and Culture*. Peter Smith. Gloucester, 1973.
Moris, William. *Selected Writings and Designs*. Penguin: Biungay, 1968.
Mulhern, F. (Ed). *Contemporary Marxist Literary Criticism.* Singapore: Longman,1992.
_____ *Culture / Metaculture*. London: Routledge, 2000.
_____ *The Present Lasts a Long Time*. UK: University of Notre Dame, 1999.
Nobre, Marcos. *A Dialética Negativa em Theodor Adorno*. SP: Iluminuras, 1998.
Orwell, George. *Critical Essays.* London: Secker & Warbung, 1951.
_____ *1984*. England: Penguin Books, 1954.
_____ *The Road to Wigan Pier.* UK: Penguin, 1985.
Plekhanov, G, *Critical Essays in the History* of *Materialism,* London, 1934.
_____ *Art and Social Life.* London, 1953.
Przeworski, A. *Capitalism and Social Democracy*. UK: Cambridge University Press, 1985.
Sartre, J. P. *Between Existentialism and Marxism,* London, 1974..

_____ *Questions de Méthode*. Editions Gallimard, 1960.
_____ What *is Literature?,* New York, 1966.
Sayre, Robert; Michael, Löwy. 'Le Courant Romantique dans les Sciences Sociales en Angleterre: Edward P. Tompson et Raymond Williams', in *L'homme et la société, n 110, 1993*
Schwartz, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. SP: Livraria Duas Cidades, 1992.
_____ *Duas Meninas.* SP, Companhia das Letras, 1997.
_____ *Um Mestre na Periferia do Capitalismo*. SP: Livraria Duas Cidades, 1990.
Simmel, G. 'A Metrópole e a Vida Mental', *in O Fenômeno Urbano*. RJ: Zahar Editores, 1967.
Thompson, E. P. *Making history: Writings on history and culture.* NY: The New Press, 1994.
_____ *The Making of the English Class.* London: Penguin Books, 1991.
Trotsky, L. *Literature and Revolution*, New York, 1957.
_____ On *Literature and Art,* New York, 1970.
Vigotski, L. *S. A formação Social da Mente*. SP: Ed. Martins Fontes, 1998.
_____ *Pensamento e linguagem*. SP: Ed. Martins Fontes, 1987.
_____ *Psicologia da arte*. SP: Ed. Martins Fontes, 2001.
Weber, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. SP, Ed. Pioneira, 1999.
Williams, Raymond. *Culture and Society 1780-1950*. London: Chatto and Windus, 1958.
_____ *Culture.* London: Fontana, 1981.
_____ *Drama from Ibsen to Brecht.* New York: University press, 1971.
_____ *Keywords: a Vocabulary of Culture and Society.* Oxford: Oxford University Press, 1976.
_____ *Marxism and Literature.* Oxford: Oxford University Press, 1977.
_____ [1979] *Politics and Letters*. London: Verso, 1981.
_____ *Orwell*. London: Fontana/Collins, 1971.
_____ *Problems in Materialism and Culture: Selected Essays.* London: Verso, 1980.
_____ (ed. Robin Gable) *Resources of Hope*. London: Verso, 1989.
_____*The Politics of Modernism: Against the New Conformist.* (ed. Pinkey). London: Verso, 1989.
_____ *What I Came to Say* (ed.Mullhern). London: Hutchinson Radius, 1989.
_____ *Writing in Society*. London: Verso, 1984.
_____ *The Country and the City.* London: Chatto and Windus, 1973.