

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo**

**PUC-SP**

**Luciano Dutra de Oliveira**

**AS ESTRUTURAS DE SENTIMENTO**

História e desenvolvimento da noção cultural por Raymond Williams

Mestrado em História

São Paulo

2016

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo**

**PUC-SP**

**Luciano Dutra de Oliveira**

**AS ESTRUTURAS DE SENTIMENTO**

História e desenvolvimento da noção cultural por Raymond Williams

Mestrado em História

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em História sob orientação do Prof. Dr. Antônio Rago Filho.

São Paulo

2016

**Banca Examinadora**

---

---

---

a Floripes de Oliveira Dutra (1949-1985)

## **AGRADECIMENTOS**

*A Antônio Rago Filho, pela orientação e por todos estes anos de aprendizagem e amizade.*

*A Alessandra Rossi, pela paciência, companheirismo e cumplicidade em todos estes momentos, além da leitura atenta e cuidadosa dos originais.*

*A pequena Íris, que me demonstrou na prática o que é amor incondicional.*

*A meus pais e irmãos, Daniel, Mariza, Charles, Wilson, Daniela e Anderson por todo o apoio e amor de sempre.*

*Aos colegas e professores do programa de pós-graduação em História da PUC-SP, pelas conversas e aprendizado.*

*Aos amigos de Fundação Santo André pela amizade duradoura e eternas orientações.*

*Aos irmãos Candido de Souza, Roberto e Leandro, que sempre me provaram que os verdadeiros mestres também estão “aqui fora”.*

*A CAPES pela bolsa concedida.*

## **Resumo:**

A presente dissertação tem como escopo principal discutir a noção de “Estruturas de Sentimento” desenvolvida por Raymond Williams (1921-1988) no período compreendido entre 1950 e 1977. Seu objetivo, portanto, é localizar tal formulação teórica no conjunto da produção do autor acerca de temas interligados como cultura, política, literatura e comunicação, identificando, em alguma medida, sua gênese histórica (especialmente em seus quatro primeiros livros) seu desenvolvimento nas obras posteriores, além de aspectos desdobrados por seus intérpretes, como Terry Eagleton, John Higgins e Fred Inglis. Para sua adequada execução, será efetuada a **análise imanente** do conjunto de fontes (bibliografia, periódicos, jornais, teses, etc.) já consultado no Acervo Raymond Williams (Archives Wales – Swansea University – País de Gales), em visitas realizadas entre agosto e setembro de 2013.

**Palavras-chave:** Raymond Williams, estruturas de sentimento, ideologia estética, marxismo ocidental, Acervo Raymond Williams.

**Abstract:**

This work has as main purpose to discuss the notion of "Structures of Feeling" developed by Raymond Williams (1921-1988) in the period from 1950 to 1977. Its aim, therefore, is to find such a theoretical formulation in the joint production of the author about themes linked to culture, politics, literature and communication, identifying, in some measure, its historical genesis (especially in his first four books) their development in later works, and deployed aspects of its interpreters, as Terry Eagleton, John Higgins and Fred Inglis. For its proper implementation will be carried out the *immanent analysis* of all sources (literature, periodicals, newspapers, dissertations, etc.) already consulted in the Raymond Williams Archives (Archives Wales - Swansea University - Wales) on visits from August to September 2013.

**Keywords:** Raymond Williams, structure of feeling, aesthetical ideology, western Marxism; Raymond Williams Archives.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	9
CAPÍTULO 1 – Raymond Williams, Vida e Obra .....	15
CAPÍTULO 2 - As Estruturas de Sentimento por Raymond Williams .....	26
2.1 - Primeiras obras e a gênese das Estruturas de Sentimento .....	26
2.2 - A Cultura como modo de vida e a expansão do objeto .....	61
2.3 - Maturidade e a política como centro .....	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	120
BIBLIOGRAFIA .....	123

## INTRODUÇÃO

Um dos maiores expoentes da *New Left* Britânica, Raymond Williams se formou em literatura em Cambridge tendo como principal mestre F. R. Leavis (1895 – 1978), um conservador idealista que propunha contrapor a tradição literária a uma sociedade recém-tomada pelos meios de comunicação de massa<sup>1</sup>, mas que lhe forneceu uma formação estética capaz de realizar ensaios críticos de peso como *Tragédia Moderna* e *Drama From Ibsen to Brecht*. Entretanto, no interior da Grã-Bretanha dos anos 30, quando o autor muda-se para Cambridge, não somente esta tradição produzia estudos sobre literatura como também era o centro da crítica social inglesa. Williams somou esta herança a sua própria progênie operária: filho de um trabalhador ferroviário e neto de agricultores, seu pai era membro do *Labour Party* no País de Gales e participava ativamente do *Trade Union* (sindicato) da classe ferroviária. A ascensão do nazismo na Alemanha e o início da guerra aproximaram-o do Partido Comunista Britânico, sendo convocado em 1939, tendo assim sua pronta adesão ao marxismo, cujas obras começara a estudar.

Contribuir com Marx, para o autor, era aprender com Marx, aprender em seus escritos como tratar de questões que não foram plenamente desenvolvidas, mas que o privilégio histórico do século XX nos é dado conhecer. Daí a partida para uma “sociologia da cultura” que viria a contribuir desde então a fim de definir um complexo mediador que lhe permitisse estudar a produção cultural (produção da linguagem) em suas múltiplas e mais amplas formas de convergência com a vida cotidiana como desenvolveu em obras como *Cultura e Sociedade* (1958), *The Long Revolution* (1961) e *The Country and the City* (1973). Muito além de um estudo isolado (e isolante) do termo “cultura” Williams intenta elucidar o como e o porquê de muitos destes estudos tenham sido muitas vezes tratados, ao longo da história, de forma secundária ou marginal, por serem sempre vistas de forma idealista, (esfera autônoma ou descolada da práxis cotidiana) ou falsamente materialista (reflexividade muda da vida material).

Como veremos, Williams dedicou sua crítica a ambas as formas de relacionar cultura e vida ordinária, dedicando boa parte dos estudos que serão tratados ao

---

<sup>1</sup> CEVASCO, M. E. *Para Ler Raymond Williams*. p. 59.

longo da pesquisa que propomos focando em sua gênese em *Preface to Film* (1954) passando por documentos datilografados até seu livro de entrevistas *Politics and Letters* (1981). Produção da cultura e produção da linguagem, em suas áreas mais convergentes, estendendo-se até os meios de comunicação de massa, é o que pode ser indicado como o cerne do trabalho de Raymond Williams: sua concepção de cultura e a resposta à dicotomia estabelecida entre esta e a vida cotidiana, constituem o fundamento de suas “estruturas de sentimento”.

Os objetivos do presente trabalho são identificar como a ideia de “estruturas de sentimentos” se inscreve na concepção mais geral de “sociologia da cultura” de Raymond Williams e o que isso implicou historicamente para o desenvolvimento do marxismo ocidental em geral e da teoria historiográfica subjacente aos *cultural studies* em específico. Todas estas questões que permeiam o núcleo de seu pensamento são elaboradas a partir de sucessivos e polêmicos acertos de contas com estruturalistas, marxistas, pós-estruturalistas etc., em torno da formulação – mais marxista que marxiana – sobre *base e superestrutura*.

Trata-se de fazer com que – pela escavação dos documentos que registram sua produção teórica das décadas de 1950 a 1970 – o sentido, arquitetônico ou unidade movente de seu discurso assumam visibilidade e clareza para, a partir de então, serem especificados perante formulações semelhantes. Falamos, como se vê, de dois objetivos (um específico e outro geral) que implicam dois momentos investigativos suficientemente distintos: 1) análise imanente dos documentos (conceitos, categorias, rastreamento de origens, influências etc.), 2) ampliação da leitura através de comentadores.

Ademais, a crítica de reformulação da esquerda empreendida por Raymond Williams e seus pares da *New Left* britânica deve-se aos desmandos e atrocidades cometidas pelo stalinismo e não por necessidade de atualização do ideário marxiano, pois este, com formulações ainda por serem entendidas e desveladas continuam por vezes à frente de supostas novas teorias apregoadas por pensadores da situação. Entre estes, é comum encontrarmos a utilização das formulações da *New Left* britânica como recusa ou atestado de envelhecimento do analecto marxiano. E também por esta razão faz-se necessária nova análise por meio do recorte conceitual ora proposto a fim de retomar o fio condutor da empreitada com vistas à transformação da sociedade.

Para além da questão do método em si, trabalharemos com a análise imanente dos textos do autor que citam diretamente a formulação do termo “Estruturas de Sentimento” como *Preface to Film* (1954), *The Long Revolution* (1961) e *Marxism and Literature* (1977), ampliada pelo restante de sua obra, pelo material coletado em viagem feita à Universidade de Swansea onde é mantido seu analecto e pela leitura da bibliografia concernente ao assunto. Rastreamos suas mais caras ideias, os sentidos que lhe atribuíamos, esboçaremos sua genealogia e especular com o auxílio da bibliografia já existente, mas não sistematizada. Vários autores comentam, citam ou debatem tal conceituação, mas ainda não há um estudo sistemático sobre esse núcleo categorial tantas vezes ressaltado por seus mais diferentes leitores.

Entendendo metodologia por duas fases de um mesmo trabalho, sendo a técnica os procedimentos metodológicos a se tomar face aos problemas levantados e o próprio método como os procedimentos mais alargados do raciocínio e a retirada de conclusões, diremos que a presente dissertação propõe-se a realizar pesquisa bibliográfica das obras de Raymond Williams, bem como análise de bibliografia complementar dos diversos comentadores da obra do autor, a reformulação do conceito pelas próprias palavras do autor em suas diversas fases e as críticas a ele levantadas e verificação dos fundamentos utilizados para tais atestados.

Por método, entendemos que não se trata de procedimentos tomados a priori para a elaboração do projeto ou uma preliminar organização da racionalidade, mas a uma **análise imanente** dos textos selecionados a fim de lhe conferir seu próprio significado, sua própria mensagem por ela mesma, ao que diz respeito a este tipo de análise, faz-se necessário debruçar-se sobre seu objeto e reproduzir pelo interior próprio desde

o trançado determinativo de seus escritos, ao modo como o próprio autor os concebeu e expressou. Procedimento, pois, que adquire articulação e identidade pela condução ininterrupta de uma analítica matizada pelo respeito radical à estrutura e à lógica inerente ao texto examinado, ou seja, que tem por mérito a sustentação de que antes de interpretar ou criticar é

incontornavelmente necessário compreender e fazer prova de ter compreendido.<sup>2</sup>

Na mesma esteira de reflexão, buscamos correlacionar tal procedimento com o que fora desenvolvido alguns por Lucien Goldmann e convencionou chamar-lhe *Estruturalismo Genético* que define a relação entre o autor e sua obra e esta com as questões mundanas que se volta sobre a vida do autor e seu circundante. Em suas palavras:

(...) quando se esforça por compreender a obra no que ela tem de especificamente cultural (literário, filosófico, artístico), o estudo que a vincula unicamente ou em primeiro lugar ao seu autor, no estado atual das possibilidades de estudo empírico, dá-se conta, no melhor dos casos, de sua unidade interna e da relação entre o todo e suas partes: mas não poderia, em caso nenhum, estabelecer de maneira positiva uma relação do mesmo tipo entre essa obra e o homem que a criou. Neste plano, se se considerar o indivíduo como sujeito, a maior parte da obra estudada permanece acidental, e é impossível ultrapassar o nível das reflexões mais ou menos inteligentes e engenhosas.<sup>3</sup>

Tendo por fim as devidas correlações entre estas duas colocações metodológicas que, distante de se diferirem ou que estejamos procedendo com suposta soma forçada de teorias, aprofundamos a relação do todo e das partes com a análise de Georg Lukács mormente em sua "Estética" e por consequência em seu "Prolegômenos Para uma Ontologia do Ser Social".

Análise imanente, aqui entendida como a devida captação das palavras e expressões que marcaram o autor analisado, buscando o sentido de cada uma delas na cadeia textual em que estão envolvidas, extraindo seus significados sem imputar-lhes significações exteriores. Por outra ponta, esta nossa busca pela evidência de uma obra por suas conexões íntimas não implica o reconhecimento da linguagem

---

<sup>2</sup> CHASIN, J. *Marx – estatuto ontológico e resolução metodológica*, p. 25.

<sup>3</sup> GOLDMANN, L. *A Sociologia do Romance*, p. 205.

como autorreferente ou como um jogo de códigos que se relacionam textualmente. Nosso empenho se dá no sentido de desnudar uma entificação concreta (as obras de Raymond Williams), agarrando o significado que estes códigos assumem dentro da teia conceitual que é o complexo ideológico de um indivíduo para, a partir da explicitação desta realidade específica, interpretá-la em suas relações fundamentais.

E quando esta análise textual imanente é historicamente intensificada pelo seu rastreamento genético e pela determinação de sua função e implicação dentro do metabolismo social, podemos, finalmente, desvendar o pulsar originador de um texto, o qual reside na relação do indivíduo com o complexo mundano no qual ele se move colocando, assim, a chave para os entendimentos na especificação da preponderância das questões. Em poucas palavras, o processo analítico que propomos, exerce a função de caminho de ida e volta que permite reconhecer a anatomia doutrinária própria ao autor, por dentro do seu próprio pensamento, sem implicar, por um lado, na consideração de um indivíduo sem liames – portanto, desprovido de determinações histórico-sociais – e, por outro, na negação de sua relativa autonomia individual.

Em palavras bastante elucidativas do próprio Raymond Williams:

Muito se terá, pois, a ganhar reconhecendo-as [as obras de arte] como processos sociais; mais ainda, como processos sociais de um tipo extremamente significativo e valioso. A tentativa de distinguir “arte” de outras práticas, muitas vezes estreitamente correlatas, constitui um processo histórico e social extraordinariamente importante. A tentativa de distinguir o “estético” de outros tipos de atenção e resposta é, talvez, como processo histórico e social, ainda mais importante <sup>4</sup>.

Dos estudos dedicados ao autor, apenas um pequeno artigo de Paul Filmer “*Estrutura do Sentimento e das Formações socioculturais: O Sentido de Literatura e de Experiência para a Sociologia da Cultura de Raymond Williams*” se dedica exclusivamente ao assunto. Mas nem mesmo este texto menciona, por exemplo, a

---

<sup>4</sup> WILLIAMS, R. *Cultura*, p. 125-126.

existência de um ensaio intitulado *The Structure of Feeling*, preparado por Williams, em 1967, e jamais publicado. Ineditismo que não diminui a importância da revelação, corroborando a suspeita de seus intérpretes quanto à importância da noção para o evoluir de sua teoria. Esse ensaio, datilografado em Londres, foi encontrado e fotocopiado durante visita à Swansea University - Richard Burton Archives.

## CAPÍTULO 01 – VIDA E OBRA

Para efeitos de início do trabalho, faz-se necessário seguir neste primeiro capítulo com a apresentação geral do autor, sua obra e principalmente parte de sua biografia, uma vez que o autor em lide detém pouca produção de análise brasileira e consequentemente, pouco saber sobre a correlação entre vida e obra.

A mescla entre teoria e relato biográfico é prática comum do autor e pode ser observada tanto em livros teóricos como *Cultura e Sociedade* como também em romances como *Border Country*. Sua vida invade seus livros teóricos e a teoria ou os relatos biográficos também estão presentes naqueles que foram concebidos para serem obras de ficção.

Raymond Henry Williams nasceu em 1921 numa vila fronteiriça entre o País de Gales e a Inglaterra chamada Pandy. Seu avô era um pequeno agricultor, um fazendeiro por assim dizer e seu pai era um sinaleiro da estrada de ferro. Harry Williams era membro ativo do Sindicato dos ferroviários e apoiador fervoroso do *Labour Party* (LP). Sua posição como sinaleiro na ferrovia que cortava toda a Grã-Bretanha, dava subsídios à sua atuação política, pois em sua cabine tinha acesso ao rádio pelo qual podia obter informações em primeira mão do que acontecia em outras partes do país.<sup>5</sup> Sobre esta atuação política de seu pai, frente à facilidade proporcionada pelos meios de comunicação, Marx já havia apontado no Manifesto Comunista:

De tempos em tempos os operários triunfam, mas é um triunfo efêmero. O verdadeiro resultado de suas lutas não é o êxito imediato, mas a união cada vez mais ampla dos trabalhadores. Esta união é facilitada pelo crescimento dos meios de comunicação criados pela grande indústria e que permitem o contato entre operários de diferentes localidades. Basta, porém este contato para concentrar as numerosas lutas locais, que têm o mesmo caráter em toda parte, em uma luta nacional, uma luta de classes. Mas toda luta de classes é uma luta política. E a união que os burgueses da Idade Média, com

---

<sup>5</sup> INGLIS, Fred. *Raymond Williams*. p. 22-23

seus caminhos vicinais, levaram séculos a realizar os proletários modernos realizam em poucos anos por meio das ferrovias.<sup>6</sup>

Após cursar o ensino primário em uma escola na própria vila de Pandy, Raymond Williams passou em primeiro lugar na *King Henry's School* em Abergavenny com bolsa de estudos para a *Grammar School*, equivalente ao ginásio ou ensino fundamental II aqui no Brasil. A eletricidade havia chegado a Abergavenny em 1932 e por esta razão rapidamente se tornou uma metrópole. Lá, Raymond Williams inicia sua observação do que viria a desenvolver no fim de sua carreira, seu último objeto de estudo, o que chamou de “privatização da mobilidade”, ou seja, as linhas de trem davam lugar às ruas de asfalto e os carros tomaram as ruas, ao passo que a televisão tomava conta das casas o que fazia os cidadãos serem “espectadores de todos os lugares, mas ativos em nenhum lugar”.<sup>7</sup>

Esta escola em que estudava em Abergavenny, King Henry's, recuperada em 1898, mas fundada no século XVI era parte do processo de anglicização pelo qual passou a Grã-Bretanha a mando do Rei Henrique VIII, numa ação planejada a fim de criar uma “cultura oficial inglesa” de acordo com suas formas, linguagem e sentimentos.<sup>8</sup>

Apesar de ter sido anexado ao Reino Unido no século XII, o País de Gales viria a sofrer os chamados Atos de Leis por ordem e supervisão do rei Henrique VIII entre 1535 e 1542. O objetivo era ir liquidando aos poucos o que restava das culturas locais, como a galesa, por um lado, e também a escocesa e a própria irlandesa, estabelecendo a língua inglesa como oficial além de medidas como qualquer membro do parlamento que não se pronunciasse em inglês seria desconsiderado, bem como as leis locais teriam de ser formuladas em inglês.

Raymond Williams não entendia na época, mas depois de adulto passou a rememorar sua estada nesta escola e perceber estes aspectos de anglicização característico destes estabelecimentos. Nesta época já frequentava o chamado *Left Book Club*, ou Clube do Livro de Esquerda, fundado em 1936 por Victor Gollancz,

---

<sup>6</sup> Marx, Karl e ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista*, p. 48

<sup>7</sup> INGLIS, Fred. *Raymond Williams.*, p. 40

<sup>8</sup> *Idem*, p. 44

indicado por seu pai e onde tomava o primeiro contato com livros de literatura e de pensadores de esquerda.<sup>9</sup>

Em 02 de abril de 1937, chegando aos 16 anos, o garoto Raymond Williams foi selecionado como um dos relatores líderes num debate público promovido pela União da Liga das Nações, anterior a atual Associação das Nações Unidas. O assunto era Imperialismo e o autor jogou luzes ao fato da Inglaterra ter tomado a maioria das colônias germânicas em 1919.<sup>10</sup>

Antes de terminar o ano e prestes a entrar no curso preparatório conhecido como “*sixth form*”, Raymond Williams e seu colega Peter Laycock foram selecionados para uma viagem patrocinada pela União da Liga das Nações à Genebra, onde um encontro da Liga aconteceria e os alunos poderiam ver a própria em ação. No final do Encontro, Raymond Williams foi selecionado por sua delegação a fazer uma leitura de um relatório escolar cujo tema versava sobre a Reforma da Liga. Na volta pra casa a delegação Galesa tirou três dias de folga em Paris, onde acontecia a Exposição Universal das Artes e Ciências e os pavilhões dos países ficavam em volta da Torre Eiffel com os pavilhões soviéticos e alemão de frente um para o outro com seus símbolos na testeira. Então, Raymond Williams entrou para visitar o Pavilhão soviético e de lá saiu com um *Manifesto Comunista* na mão e tomava seu primeiro contato com Marx.<sup>11</sup>

Em 1938, aproximou-se da Frente Popular que reunia militantes antifascistas, antibelicistas, e a vagamente definida frente anti-inimigos capitalistas que podia ser pela plataforma de Michael Foot no *Labour Party* ou pelo Partido Comunista da Grã Bretanha (PCGB), que aos olhos da imprensa e do governo eram a mesma coisa.<sup>12</sup> Aliás, neste momento, existia uma aliança de esquerda entre os comunistas, socialistas, a frente popular e também muitos membros do Partido Trabalhista, até o recrudescimento do sectarismo que abateu a esquerda no final dos anos sessenta. No mesmo ano ainda, escreveu um artigo para a Liga das Nações sobre a Estrutura Para a Paz, que também ganhou um prêmio.

---

<sup>9</sup> *Idem*, p. 65

<sup>10</sup> *Idem*, p. 60

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 62

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 63-4

Terminado então o *sixth form*, que era basicamente um curso preparatório para todos que aspiravam entrar numa faculdade, Raymond Williams ganhou uma bolsa para a *Trinity College* em Cambridge para onde foi cursar Literatura Inglesa. Lembremos que neste momento não havia faculdades fortes na Inglaterra em Sociologia ou Filosofia, como já bem estabelecidas na França. Se qualquer um quisesse estudar ciências humanas na Inglaterra, tinha de ir para o curso de Literatura onde estava concentrados estes pensadores nos anos trinta e quarenta. Segundo Cevasco,

A tarefa do *English* então, mais do que estudar literatura, era ensinar a toda uma geração as novas normas do que significava "ser humano" nesse momento específico da Grã-Bretanha, entrando em um novo papel histórico, o de ex-centro de um grande império, às voltas com uma nova fase de organização social, onde é preciso adaptar os valores às novas realidades.<sup>13</sup>

Perry Anderson já havia apontado esta peculiaridade dos *English Studies* que, ao contrário do continente onde havia uma teoria materialista desenvolvida e uma sociologia clássica estabelecida, era a única disciplina que dava conta de uma noção de totalidade social.<sup>14</sup>

Já na Faculdade, então, Williams se aproxima do grêmio estudantil e da juventude do Partido Comunista e todos frequentavam o Clube Socialista, onde Williams fez seus primeiros amigos, entre eles Eric Hobsbawm e Michael Orom. O Clube tinha uma agenda bem organizada com horários específicos para todas as atividades – à moda britânica – e Williams era bem ativo em todas elas, principalmente nas sessões de cinema, arte pela qual Williams tinha certo fascínio e que mais tarde chamará de **a arte da expressão total**.<sup>15</sup>

Este grupo era chamado pela ala mais radical do Partido Comunista de Cambridge de “estetas”, pois posicionavam a discussão acerca das artes no mesmo

---

<sup>13</sup> CEVASCO, Maria Elisa, *Para Ler Raymond Williams*, p. 97

<sup>14</sup> ANDERSON, Perry. Components of the National Culture. *New Left Review*, Londres, vol. 50, p. 7, 1968.

<sup>15</sup> HIGGINS, John. *Raymond Williams*, p. 1-2

patamar que a discussão política. Raymond Williams considerava a maior parte das áreas artísticas como prioridade, mas tinha dificuldades com as artes visuais e com a música também pois, para o autor, a capacidade maior de expressar sentimentos seriam aquelas que estivessem diretamente atadas às reais relações de trabalho, ou seja, que fossem capazes de dizer diretamente através de palavras, como a literatura, o drama, a televisão e o cinema, sobre o qual o Clube Socialista mantinha discussões acerca dos filmes de Jean Vigo, Eisenstein, Fritz Lang e os expressionistas alemães, a despeito do fato de que Cambridge não tinha nenhum curso relacionado à sétima arte.<sup>16</sup>

É devido lembrar que neste momento, na faculdade o que vigorava entre os pensadores marxistas da literatura é o que podemos hoje chamar de “marxismo vulgar”, ainda desconhecedor de obras seminais de Marx que estavam sendo coletadas e editadas na União Soviética pelo trabalho de David Riazanov (1870-1938). Obras como *Crítica da Filosofia do Direito de Hegel* (coletada e editada em 1927), os *Manuscritos Econômico-Filosóficos* e *A Ideologia Alemã* (ambos em 1932) foram editadas em alemão na União Soviética e só chegariam à Inglaterra, traduzidas para o inglês, no pós-guerra. A versão dominante da análise literária nesta Inglaterra dos anos 30 vinha muito da tradição empregada por Gueórgui Plekhanov (1856-1918), na qual

“se é verdade que a produção literária e intelectual é, no sentido mais geral, um reflexo de conflitos fundamentais na ordem social, então a tarefa do marxismo engajado nesses estudos é a de identificar as forças em conflito e, então, de distinguir tipos progressistas e reacionários de escrita, de tomar posição em relação a eles e, acima de tudo, de encontrar meios de produzir novos tipos de escrita que correspondessem às necessidades do conflito fundamental.”<sup>17</sup>

Tal posição fazia com que os teóricos marxistas de Cambridge rejeitassem o modernismo como um todo, contrapondo com este o realismo socialista. Já

---

<sup>16</sup> INGLIS, Fred. *Raymond Williams*, p. 70

<sup>17</sup> WILLIAMS, Raymond. Traduzido por Ugo Rivetti Do original: Williams, Raymond. *Marxism, structuralism and literary analysis*. *New Left Review*, v. I, n. 129, p.51-66

Raymond Williams e seus poucos colegas, consideravam sempre os elementos progressistas de qualquer obra analisada, principalmente James Joyce, Marcel Proust e Franz Kafka.

Era este então o ambiente em que Raymond Williams estudava neste primeiro período na faculdade de Cambridge, que teve de ser interrompido em 1941 quando foi chamado para a guerra, junto a Hobsbawm, primeiro como segundo tenente, comandante de tanque e, em 1944, como capitão. Em junho de 1942, durante uma pausa nos treinamentos, encontra-se com Joy em Salisbury onde contraem matrimônio, sem família, contando com o motorista de táxi como uma de suas testemunhas. Sua própria mãe não aprovava o casamento e o Partido Comunista à época que anunciava ficar noivo de Joy, foi buscar informações sobre a pretendente e recomendou a Raymond que não se casasse com ela por “não ser politicamente engajada”. Este fato fez com que Raymond Williams se afastasse das atividades do Partido, após dezoito meses de intensa produção (de dezembro de 1939 a junho de 1941), conforme lembra uma das amigas do casal.<sup>18</sup> Num primeiro momento lutou dentro da Inglaterra contendo a investida alemã e, no outro, na Normandia, passando pela Bélgica, Holanda e Alemanha até o fim da guerra.

Voltou para a faculdade para terminar a graduação e conheceu aquele que seria de grande influência para sua formação de teoria literária: Frank Raymond Leavis, ou simplesmente F. R. Leavis. Admitido como Professor de análise literária em 1927, Leavis trabalhou junto a Raymond Williams o que foi desenvolvido anos antes por Ivor Armstrong Richards, ou seja o “*close reading*”, que consistia na análise de uma obra pela seleção de passagens específicas (tidas como as mais representativas do texto) e pela leitura focada apenas nos elementos formais. Técnica que Williams utiliza em algumas de suas obras, principalmente na sua primeira obra publicada *Reading and Criticism* em 1950.<sup>19</sup>

Leavis também era o que poderíamos classificar como elitista, pois defendia a criação de uma elite intelectual que poderia definir quais são os cânones da literatura, ou seja, quais são as obras literárias realmente relevantes e o restante da sociedade poderia usufruir deste conhecimento direcionado. Repudiava qualquer

---

<sup>18</sup> INGLIS, Fred. *Raymond Williams*, p. 84

<sup>19</sup> CEVASCO, Maria Elisa. *Para Ler Raymond Williams*, p. 86

noção de cultura popular e qualquer inovação tecnológica no que diz respeito à narrativa, tais como o rádio ou a televisão.

Assim, Raymond Williams concluiu a universidade com um trabalho acerca do Drama analisando os trabalhos de Henrik Ibsen até seu contemporâneo Thomas Stearns Eliot, que mais tarde se tornaria um livro publicado. Recebeu convite para permanecer em Cambridge com bolsa de estudos, mas preferiu seguir para East Sussex, onde a *Workers Estudants Association* (WEA) de Oxford mantinha um programa de educação para adultos.<sup>20</sup> Fundada em 1908 por T. H. Green e R. H. Tawney, a WEA promovia um trabalho não apenas de alfabetização, mas de educação geral, donde Williams trabalhou suas técnicas de *close reading* com os alunos acerca de propagandas, jornais, literatura de onde tirava discussões sobre a cultura geral, num trabalho que se seguiu até o ano de 1961, com idas à Oxford para falar sobre literatura na Delegacia, onde conheceu Stuart Hall.

Durante este período, Williams ministrou cursos de Literatura, outro sobre Drama apenas, juntou as duas áreas num terceiro curso chamado “Cultura e Ambiente” e por último outro curso chamado Expressão Pública, no qual explorava a dimensão política do que era escrito em geral. Também fundou em 1947 o jornal *Politics and Letters*, que tinha entre seus colaboradores Jean-Paul Sartre, George Orwell, Christopher Hill e o próprio F. R. Leavis. Seu primeiro artigo de relevância chamou-se *Soviet Literary Controversy in Retrospect*, no qual criticava a acepção literária de Andrei Zhdanov (1896-1948) e o papel que este reservava para a literatura na sociedade. A principal preocupação de Williams em relação a estas conclusões seria a proximidade que a acepção de “Homem Soviético” tem em relação ao “Homem Médio” americano, ou o “Homem de Sucesso” do mundo da propaganda.

Este conflito entre as formulações do marxismo dos anos 30, a celeuma entre base e superestrutura, o stalinismo vigente, aliado às revelações do XX Congresso do PC soviético em 1956, a edição de obras até então desconhecidas de Marx e a ascensão da teoria estruturalista, fizeram com que os marxistas britânicos se unissem em torno do que foi chamado de *New Left*, a fim de fundar um novo movimento, prioritariamente britânico, de oposição ao capitalismo. Sua missão foi

---

<sup>20</sup> INGLIS, Fred. *Raymond Williams*, p. 110

sempre de lutar contra os valores do liberalismo que crescia na Inglaterra à custa da apropriação de valores coletivistas e denúncia dos movimentos de esquerda. Para o grupo da *New Left*, entender a cultura tomava dimensões de luta, engajamento e intervenção. Sobre o surgimento da *New Left*, Maria Elisa Cevasco nos dá detalhes:

Na tradição dos *Clubs* dos anos 30, impulsionados pelo Partido Comunista, proliferaram, em várias cidades inglesas, os *New Left Clubs* que atraíam um número expressivo de frequentadores. As reuniões não só discutiam política, mas também funcionavam como lugares de disseminação das artes: a literatura dos "*Angry Young Men*", o *Free Cinema* sendo desenvolvido por Lindsay Anderson, o *New Drama*, de um Arnold Wesker, e a música - o jazz foi introduzido na Grã-Bretanha em grande parte pelas mãos dos comunistas. Eric Hobsbawm participou ativamente do projeto dos historiadores de esquerda de reescreverem a história britânica, coordenou o projeto editorial da *História do marxismo* e também escreveu uma excelente *História social do jazz*. A educação para adultos foi parte importante da atuação institucional da *New Left*. Tanto Raymond Williams como E. P. Thompson foram membros ativos da WEA - *Workers' Students Association*, um projeto de instrução universitária para adultos. Esse tipo de trabalho representava, na avaliação de Williams, uma forma de atividade social e cultural que lhes possibilitava reunir o que, em suas vidas pessoais, tinha sido apartado: o valor de um conhecimento mais avançado e a privação contínua desse benefício em sua classe de origem ou afiliação.<sup>21</sup>

Escreveu e publicou suas primeiras obras, como *Reading and Criticism* (1950), *Drama in Performance* (1951), *Drama From Ibsen to Eliot* (1952), *Preface to Film* (1954), *Cultura e Sociedade* (1958) e *The Long Revolution* (1961). Podemos separar os quatro primeiros (como os livros de formação de sua teoria) destes dois últimos como livros já de maturidade e que deram a Williams o status de líder intelectual da esquerda e que fez até mesmo Edward P. Thompson declarar em sua resenha do livro *The Long Revolution* na *New Left Review* em 1961 que Williams

---

<sup>21</sup> CEVASCO, Maria Elisa. *Para Ler Raymond Williams*, p. 123

era, “entre nós o melhor homem”<sup>22</sup>, ou no dito de Edward Said, “Raymond Williams nunca foi um acadêmico na acepção estrita do termo, mas um completo intelectual secular”.<sup>23</sup>

Em 1959, as diretorias das duas maiores revistas de esquerda da Inglaterra: *New Reasoner*, capitaneada por Edward Thompson, e *Universities and New Left*, comandada por Stuart Hall decidem se fundir e lançar uma nova revista de diferente abordagem política junto a Raymond Williams, que já alcançava notoriedade com o recém-lançado *Cultura e Sociedade*, ao mesmo tempo em que militava na Campanha pelo Desarmamento Nuclear, e outros intelectuais de esquerda. Abrigaria os jovens comunistas, bem como os radicais do *Labour Party*. Nascia assim a *New Left Review* com o primeiro número lançado no começo de 1960.

Em 1961, o programa da WEA começava a sofrer alterações no foco de seus alunos, mudava-se então de estudantes trabalhadores para alunos da classe média. Desencorajado por esta mudança, Williams decide aceitar o convite de Cambridge para assumir o posto de professor de Drama naquela universidade, na qual ficará até se aposentar, primeiro como *Lecturer* depois em 1974 assume o posto de *Professor de Drama*.<sup>24</sup> Numa carta aberta aos tutores da WEA, Williams declara:

Nestes últimos anos eu discuti D. H. Lawrence com trabalhadores de minas, discuti métodos de argumentação com construtores civis, discuti os jornais com jovens sindicalistas, discuti televisão com aprendizes... Para mim, estas foram experiências formativas e eu aprendi o tanto quanto pude ensinar.<sup>25</sup>

Deste período até sua morte em 1988, Williams publica outras tantas obras das quais a seleção aqui destaca *Tragédia Moderna* em 1966; *O Romance Inglês de Dickens a Lawrence*, de 1970; *O Campo e a Cidade*, de 1973; *Palavras-Chave*, de 1976; que havia sido inicialmente planejado como posfácio de *Cultura e a Cidade*;

---

<sup>22</sup> THOMPSON, E. The Long Revolution Part I, *New Left Review*, Londres, vol. 9, p. 24, 1961.

<sup>23</sup> Apud HIGGINS, John. *Raymond Williams*, p. 3

<sup>24</sup> *Lecturer* seria uma espécie de palestrante. Não dá aulas numa disciplina, mas cursos específicos. O Professor aqui mencionado equivale a assumir a cadeira da disciplina na Universidade. Neste posto, o professor é desobrigado a dar aulas a graduandos.

<sup>25</sup> Apud INGLIS, Fred. *Raymond Williams*, p. 119

*Marxismo e Literatura*, de 1977; o livro de entrevistas *A Política e As Letras*, de 1979; *Cultura e Materialismo*, de 1980, *Cultura*, de 1981; *A Caminho do Ano 2000*, de 1983 e os livros póstumos *Recursos da Esperança*, de cunho mais político e a *Política do Modernismo*, ambos de 1989. Aposentou-se em 1983 e morreu em 1988 enquanto finalizava seu sétimo romance *People of the Black Mountains*, que versava sobre os habitantes do País de Gales. Durante toda a sua vida, seguiu comprometido com o lado perdedor da luta entre capital e trabalho, de acordo com suas mais profundas experiências de infância. Os valores pelos quais se balizava eram os mesmos dos trabalhadores: solidariedade, mutualidade, luta, oposição e distribuição igualitária. Sua missão sempre foi tornar estes “valores de perdedores” em “valores vencedores” no modo de vida total. No livro de entrevistas *A Política e as Letras*, Williams faz o seguinte resumo de suas convicções:

Se olharmos para as relações sugeridas em praticamente todos os livros que escrevi, tenho argumentado com o que considero ser a cultura inglesa oficial.<sup>26</sup>

Sua posição política sempre esteve próxima do *Labour Party*, pela sua capacidade de chegar mais próximo aos trabalhadores, apesar de estar sempre à esquerda deles e também próximo ao Partido Comunista, pelo seu engajamento e compromisso com o socialismo. Embora nunca tenha se filiado ao *Labour Party*, para Williams era inconcebível descartar o partido por conta de sua filosofia socialista de origem fabiana<sup>27</sup>, pois o partido possibilitava ações de politização constante da população, principalmente por meio da cultura e das artes, a fim de evitar o domínio destas áreas por instituições capitalistas ou governos totalitários de talhe fascista. Já quanto ao Partido Comunista, como já mencionado anteriormente, Williams não compactuava com o lugar que os marxistas dedicavam às artes em

---

<sup>26</sup> WILLIAMS, Raymond. *A Política e as Letras*, p. 319

<sup>27</sup> O *Labour Party* foi fundado em 1900 por sindicalistas e integrantes da chamada *Fabian Society*. Com membros como Bernard Shaw, H. G. Wells, Bertrand Russell e Virgínia Woolf, a Sociedade foi fundada em 1884 se declarando uma agremiação socialista não marxista e que repudiava os valores como luta de classes, dando prioridade à conciliação e avanço gradual de tomada dos meios de produção em direção à coletivização. Seu nome faz referência ao líder romano Quinto Fábio Máximo, que era conhecido como o *Cunctator* (o que adia, em latim) e adotou uma estratégia de espera e guerra de desgaste na Segunda Guerra Púnica. A sociedade continua ativa e mais informações podem ser encontradas em seu *site* oficial: [www.fabians.org.uk](http://www.fabians.org.uk).

geral, considerando-as como resultante da celeuma entre base e superestrutura, na qual esta seria determinada pela condição econômica da sociedade. Williams desenvolverá grande produção acerca deste tema, dedicando-se sempre a apontar o caráter produtivo da cultura e suas influências sobre o meio.

Todo o desenvolvimento do marxismo ao longo do século XX contribuiu para a formação de Williams com vistas à sua renovação e a própria construção de seu pensamento independente. A partir do conhecimento da obra de Lukács, Bertolt Brecht, Theodor Adorno, Walter Benjamin, Jean-Paul Sartre, os embates com o estruturalismo althusseriano e principalmente a obra de Antonio Gramsci, além das obras de Karl Marx divulgadas tardiamente, Williams reaproxima-se do marxismo e consegue construir verdadeira contribuição no campo da cultura resolvendo, em parte, as questões relativas à determinação (*bestimmen* no alemão) e à noção de totalidade social. O resultado da concatenação destas resoluções é o que acreditamos ter construído neste trabalho sob a insígnia de “Estruturas de Sentimento”.

## CAPÍTULO 2 - AS ESTRUTURAS DE SENTIMENTO POR RAYMOND WILLIAMS

### 2.1 - Primeiras obras e a gênese das Estruturas de Sentimento

Neste capítulo trabalharemos com a primeira parte de sua produção teórica, ainda restrita à análise literária e ao Drama como obras fundamentais para a gênese da noção em escopo, mas que, por parte de seus críticos e até mesmo estudiosos, são obras relegadas ao segundo plano, pois a primeira obra considerada de fôlego viria apenas em 1957 com a publicação de *Cultura e Sociedade*, na qual são feitos os primeiros apontamentos de natureza política com vistas a uma teoria geral da cultura. No entanto, antes de adentrar a produção teórica propriamente dita de Raymond Williams, fazem-se necessários alguns apontamentos sobre a relação de Williams com F. R. Leavis e também uma parcela do debate acerca da relação entre base e superestrutura.

Williams tomou contato primeiramente com F. R. Leavis em 1946, quando voltou da guerra para terminar sua graduação em Cambridge. Apesar de Leavis ser *Lecturer* em Cambridge desde 1927, somente em 1946 começava a ser reconhecido como um grande conhecedor dos *English Studies* e a ter seus próprios pupilos. Somente em 1948, aos 53 anos, é que adquire um posto permanente como professor em Cambridge. Suas grandes obras são: *New Bearings in English Poetry*, *For Continuity, Culture and the Environment*, *Education and the University* e *The Great Tradition*, além de ter fundado a revista *Scrutiny* em 1930 e editado até o fim em 1953. Em todas estas obras o que fica evidente é a teoria do elitismo que Leavis sempre defendeu. Como já apontado anteriormente, Leavis defendia a criação de uma elite intelectual que pudesse ditar os rumos da cultura do país, contra o que poderia ser chamado de hegemonia promovida pela cultura e pelos meios de comunicação de massa. Ele próprio num ensaio de 1930, nos explica melhor sua posição:

Em todos os períodos a apreciação discriminada da arte e da literatura depende de uma minoria muito restrita: apenas muito poucos são capazes de um julgamento espontâneo à primeira vista (exceto em se

tratando do muito simples ou do familiar). Uma minoria ainda restrita, apesar de um pouco mais numerosa, é capaz de endossar esses julgamentos originais através de uma resposta pessoal genuína. (...) A minoria capaz não somente de apreciar Dante, Shakespeare, Donne, Baudelaire, Hardy (para dar exemplo entre os maiores) mas também de reconhecer seus sucessores contemporâneos constitui a consciência da raça (ou parte dela) em um determinado momento (...) Nosso poder de aproveitar as experiências humanas mais significativas do passado depende dessa minoria, que mantém vivos os aspectos mais sutis e mais frágeis da tradição. Dela dependem os standards implícitos que ordenam as formas de vida mais refinadas de uma época, o sentido de que algo aqui é mais valioso que outra coisa acolá, que devemos ir nesta e não naquela direção. Cabe-lhe (...) preservar a linguagem, o idioma cambiante de que depende a melhor forma de vida, e sem o qual a distinção do espírito se apequena e perde a coerência. Para mim, dizer "cultura" é dizer o uso dessa linguagem.<sup>28</sup>

A análise de Williams sobre Leavis, se justiça pode ser feita, aponta para a visão de malefícios que Leavis tem da nova cultura de massa, e por esta razão, acredita que a cultura tradicional pudesse estar em risco de esquecimento em nome do lucro almejado pelas empresas capitalistas.

Mesmo que tenha desenvolvido junto a Leavis o método de *close reading*, que utilizará pelo resto de sua produção teórica, Williams contrapunha Marx à Leavis, muito por conta de sua progênie e identificação com a cultura popular, mas principalmente por pontuar os traços do capitalismo na crítica que Leavis fazia do consumismo, revelou as estruturas sociais por trás do que Leavis via apenas indivíduos e por fim, trouxe de volta a perspectiva do futuro em sua crítica, onde Leavis só conseguia projetar o passado. Pode-se perceber a resposta de Williams à Leavis no livro *The English Novel From Dickens to Lawrence*, publicado em 1970, contraposto ao *The Great Tradition*, pois tratam exatamente dos mesmos autores,

---

<sup>28</sup> LEAVIS, F. R. Apud CEVASCO, Maira Elisa. *Para Ler Raymond Williams*, p. 87

invertendo os pontos fortes, onde o elitismo e o culto ao indivíduo aparecia, além da revalorização de Charles Dickens, a quem Leavis pouco reconhecia.<sup>29</sup>

No agora traduzido ensaio *A Cultura É Algo Comum* de 1958, ou seja, um ano depois de ter publicado *Cultura e Sociedade*, Raymond Williams explica a ligação que faz entre o conservantismo de Leavis e a radicalidade do marxismo:

Leavis nunca gostou dos marxistas, o que de certo modo é uma pena, pois estes sabem muito mais do que ele sobre a sociedade inglesa e sobre sua história recente. Por outro lado, ele sabe muito mais do que qualquer marxista que conheço sobre as relações efetivas entre a arte e a experiência. Todos aprendemos isso com ele, e também aprendemos sua versão do que há de errado com a cultura inglesa.<sup>30</sup>

Aqui, Williams já aponta para a discussão antiga entre base e superestrutura, defendida pelos marxistas ingleses dos anos 30 e renovada pela corrente estruturalista a partir dos anos 60. A ênfase à experiência diz muito a respeito sobre a celeuma, na qual uma base econômica determinaria uma superestrutura.

Já absorto no caldo que tomou a Europa no pós-guerra, mormente na França, do estruturalismo, principalmente em Louis Althusser, Williams já percebera uma incompreensão destes frente a esta questão, quando Althusser afirmara que em Marx há mesmo uma cisão entre as “estruturas” materiais e supramateriais sendo estas simples e direto produto reflexivo daquelas. Debruçou-se sobre este certame e, com as próprias palavras de Marx foi buscar o veredicto, a citação é mais longa que o habitual, mas serve para melhor elucidar o objeto de contraste:

Na produção social da própria vida, os homens contraem relações determinadas, necessárias e independentes de sua vontade, relações de produção estas que correspondem a uma etapa determinada de desenvolvimento das suas forças produtivas materiais. A totalidade dessas relações de produção forma a estrutura econômica da

---

<sup>29</sup> INGLIS, Fred. *Raymond Williams*, p. 213

<sup>30</sup> WILLIAMS, Raymond. *Recursos da Esperança*, p. 13

sociedade, a base real sobre a qual se levanta uma superestrutura jurídica e política, e à qual correspondem formas sociais determinadas de consciência. O modo de produção da vida material condiciona o processo em geral de vida social, político e espiritual. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser, mas, ao contrário, é o seu ser social que determina sua consciência. Em certa etapa de seu desenvolvimento, as forças produtivas materiais da sociedade entram em contradição com as relações de produção existentes ou, o que nada mais é do que a sua expressão jurídica, com as relações de propriedade dentro das quais aquelas até então tinham se movido. De formas de desenvolvimento das forças produtivas essas relações se transformam em seus grilhões. Sobrevém então uma época de revolução social. Com a transformação da base econômica, toda a enorme superestrutura se transforma com a menor ou maior rapidez. Na consideração de tais transformações é necessário distinguir sempre entre a transformação material das condições econômicas de produção, que pode ser objeto de rigorosa verificação da ciência natural, e as formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas ou filosóficas, em resumo, as formas ideológicas pelas quais os homens tomam consciência deste conflito e o conduzem até o fim. Assim como não se julga o que um indivíduo é a partir do julgamento que ele se faz de si mesmo, da mesma maneira não se pode julgar uma época de transformação a partir de sua própria consciência; ao contrário, é preciso explicar esta consciência a partir das contradições da vida material, a partir do conflito existente entre as forças produtivas sociais e as relações de produção.<sup>31</sup>

Escrito em 1859, este texto mostra-nos como Marx articulava seu pensamento para transmitir como se dá a contradição entre a produção da vida material e sua organização expressa nas relações de produção num movimento, com o perdão do já coçado jargão, dialético. O próprio texto tem a resposta que Williams sempre apontou: o **ser social** que determina a consciência. Ora, o ser social aqui destacado refere-se ao conjunto das relações sociais, e não somente a produção econômica, ou seja, novas relações transformam a base econômica, que

---

<sup>31</sup> MARX, Karl. *Para a Crítica da Economia Política*. p. 25 e 26.

por sua vez transformam outras conexões. Ao tratar a cultura como todo um modo de vida, Williams aponta para a origem da determinação diretamente na atividade própria do homem, seja ela de base econômica ou superestrutural. André Glaser em sua tese de doutoramento, nos dá melhores pistas para o entendimento da questão:

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, retrabalhados pela grande mídia, seriam incorporados ao ritmo de nosso dia-a-dia.<sup>32</sup>

Marx nos mostra como o homem se organiza no tempo em que determinadas formas em determinada etapa entram em contradição com outras e como elas se resumem numa outra conformação em que ambas se modificam. Num conhecido ensaio de Raymond Williams, publicado pela primeira vez na *New Left Review* nº 82 de 1973, há a constatação de diferença entre a análise espacial (estruturalista) e temporal (marxiana):

Superestrutura (...) no uso comum, depois de Marx, adquiriu o sentido principal de uma “área” unitária na qual todas as atividades culturais e ideológicas poderiam ser situadas. Mas já em Marx, e nas correspondências tardias de Engels e em muitos pontos das tradição marxista subsequente, foram feitas restrições a respeito do caráter específico de certas atividades superestruturais. O primeiro tipo de restrição estava relacionado a diferenças temporais.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> GLASER, André. *Materialismo Cultural*, p. 97

<sup>33</sup> WILLIAMS Raymond. *Base e Superestrutura na Teoria Cultural Marxista*. p. 213.

Ao analisar a concepção temporal de contradição entre base e superestrutura, Raymond Williams ressalta o papel da mediação, termo que lhe vai ser muito útil nos estudos sobre comunicação, e o coloca ao lado da concepção moderna de “estruturas homólogas” como formas de entender as resoluções práticas que são tomadas frente a defasagens temporais e complicações técnicas entre a base econômica e atividades culturais.<sup>34</sup> Nos dois termos, mediação e estrutura homóloga, Williams contrapõe a teoria do reflexo ou reprodução direta tão apregoada durante o século XX.

Neste bojo, Raymond Williams reflete sobre esta constatação contra o vigente estruturalismo determinista e dá um passo adiante ao mostrar que a cultura também é produzida materialmente, portanto, também faz parte da produção material da vida além de fazer parte da chamada “superestrutura”, aliás, a questão da produção da cultura é uma questão recorrente na escrita de Williams.

Quanto ao termo “determinação”, Williams escreve em seu livro *Keywords*, que a palavra utilizada pode refletir diversos significados e, por esta razão, pode não ter sido a melhor tradução para o original em alemão *bestimmen*. A palavra *determine* foi introduzida na língua inglesa no século XIV advinda do francês *determiner*, que por sua vez veio do latim *determinare*, aplicação do prefixo *de* à palavra originária *terminare* que tem como significado “estabelecer limites a”, ou seja, a determinação neste caso dá mais uma ideia de finalização de um processo do que algo que já estivesse resolvido *a priori*. Daí a ênfase no uso da palavra hegemonia, que “estabelece limites e exerce pressões” ao contrário de ter um futuro escrito, pode-se ter um resultado completamente diferente. O sentido de determinação como algo imutável só surgiu no século XVII com o uso do termo na ciência, mais especificamente na física, para tratar de fenômenos naturais ou até mesmo para explicar o universo. Podemos dizer que o movimento do sistema solar e sua disposição é determinado, pois fora de eventos extraordinários, será sempre o mesmo. O determinismo econômico como tendência surgida no século XIX gerou toda a celeuma que vivenciamos até hoje dentro do marxismo. Quando se aplica um termo originário das ciências naturais para as ciências humanas, não há como ter

---

<sup>34</sup> *Idem*, p. 213

um resultado satisfatório. É o que acontece em parte com o estruturalismo, corrente de pensamento desenvolvida a partir dos anos 1960.

Com o estruturalismo vigente, tanto a cultura como a linguagem serão tratadas como pertencentes a uma superestrutura determinada, principalmente com os escritos de Saussure e a oposição entre individual e social. N’A *Ideologia Alemã*, Marx já apontava a linguagem como consciência prática:

(...) depois de já termos examinado quatro momentos, quatro aspectos das relações históricas originárias, descobrimos que o homem tem também “consciência”. Mas esta também não é, desde o início, consciência “pura”. O “espírito” sofre, desde o início, a maldição de estar “contaminado” pela matéria, que, aqui, se manifesta sob a forma de camadas de ar em movimento, de sons, em suma, sob a forma de linguagem. A linguagem é tão antiga quanto à consciência – a linguagem é a consciência real, prática, que existe para os outros homens e que, portanto, também existe para mim mesmo; e a linguagem nasce, tal como a consciência, do carecimento, da necessidade de intercâmbio com outros homens.<sup>35</sup>

Além disso, apesar de ter escrito nos anos de 1920, somente em 1975 chega à Inglaterra a tradução dos textos de Mikhail Bakhtin, resolvendo a questão da linguagem como atividade social.

Em seus escritos sobre comunicação é patente o privilégio de análise sobre o período da produção do meio de comunicação que se queira estudar. Williams percebe que em Marx a base, ou seja, a produção material da vida humana não é estática ou espacial. Está sujeita também a contradições que advém da temporalidade das relações sociais. Para este engodo, Williams dará privilégio ao surgimento da noção de totalidade social, advinda dos estudos de Lukács, onde “esse conceito de uma totalidade de práticas é comparável à noção da existência social determinando a consciência, mas não interpreta necessariamente esse processo em termos de base e superestrutura”<sup>36</sup>, mas faz ressalvas ao uso

---

<sup>35</sup> MARX, Karl e ENGELS Friedrich. *A Ideologia Alemã*, p. 35-5. Ver também p. 93-4.

<sup>36</sup> WILLIAMS Raymond. *Base e Superestrutura na Teoria Cultural Marxista*. p. 215.

indiscriminado do termo ao evitar seu esvaziamento descolando-o da intenção social, pois

Enquanto é verdadeiro que qualquer sociedade é um todo complexo de tais práticas, é também verdade que toda sociedade tem uma organização e uma estrutura específicas, e que os princípios de sua organização e estrutura podem ser vistos como diretamente relacionados a certas intenções sociais, intenções pelas quais nós definimos a sociedade, intenções que em toda a nossa experiência têm sido do domínio de uma determinada classe.<sup>37</sup>

Williams está apontando aqui novamente aos teóricos da divisão determinista entre base e superestrutura e para aqueles que justificam tudo através de uma totalidade harmoniosa, lembrando que a vida social é feita por homens e estes estão divididos em duas classes opostas e que a uma é dado o poder de decisão proveniente da posse material dos meios de produção. Para aliar o conceito lukacsiano sem correr o perigo de um esvaziamento indiscriminado, o autor em lide propõe o uso do termo gramsciano de “hegemonia” na qual a cultura dominante é de tal modo envolvida na vida geral em que a intenção social está incluída, que é também arraigada e absorvida pelo resto da população sem qualquer chance simplista de quebra e ruptura. A determinação, amparada pelo pensamento de Gramsci, poderia então exercer pressões e estabelecer limites, mas nunca controlar os resultados. Em outra passagem do mesmo texto, Williams intenta dar cabo das definições:

“A base” é um modo de produção num estágio particular de seu desenvolvimento. Nós elaboramos e repetimos proposições desse tipo, mas na prática elas são muito diferentes da ênfase que Marx dedica às atividades produtivas, em particular nas relações estruturais, que constituem o fundamento de todas as outras atividades. (...) Esta é, de fato, uma das proposições centrais do sentido da História para Marx: a de que existem contradições profundas nas relações de

---

<sup>37</sup> *Idem.* p. 215

produção e nas consequentes relações sociais. (...) Então temos de dizer que ao falarmos da “base” estamos falando de um processo e não de um estado. (...) Nós temos que reavaliar “determinação” como o estabelecimento de limites e o exercício de pressões, e não como a fixação de um conteúdo previsto, prefigurado e controlado. Nós temos que reavaliar “superestrutura” em relação a um determinado escopo de práticas culturais relacionadas, e não como um conteúdo refletido, reproduzido ou especificamente dependente. E, principalmente, nós temos de reavaliar “base” não como uma abstração econômica ou tecnológica fixa, mas como as atividades específicas de homens em relações sociais e econômicas reais, que contêm contradições e variações fundamentais, e por isso estão sempre em estado de processo dinâmico.<sup>38</sup>

Williams prefere o uso do termo hegemonia ao uso de totalidade justamente para não deixar margens de entendimento de algo como imutável e sim como integrante de um processo. Um processo que contém em sua constituição elementos residuais, emergentes e dominantes. Elementos dominantes são aqueles que estão vigentes no tempo vivido. No caso do capitalismo, a ordem vigente é a da mercadoria e da exploração do trabalho alheio para a riqueza de poucos. Elementos residuais são aqueles que permanecem desde uma ordem passada em exercício, ainda que não alcance relevância para ameaçar os elementos dominantes. Já os elementos emergentes são os lampejos de práticas novas que suplantam os elementos dominantes. Nestes casos em específico, Williams alerta para a reação da hegemonia frente a estas práticas, sejam elas alternativas ou de oposição:

Por “emergente” entendo, primeiro, que novos significados e valores, novas práticas, novas significações e experiências, são criadas continuamente. Mas a tentativa de incorporá-las é imediata, só porque são parte da prática contemporânea efetiva. (...) Mas só podemos entender tal fato se pudermos fazer distinções, que geralmente requerem análises muito precisas, entre o residual-incorporado e o residual não incorporado e entre o emergente-incorporado e o

---

<sup>38</sup> WILLIAMS Raymond. *Base e Superestrutura na Teoria Cultural Marxista*. P. 213-4

emergente não incorporado. (...) Desse modo, decidir se uma prática é alternativa ou de oposição, é algo que muitas vezes se faz em âmbito muito mais restrito. Há uma distinção teórica simples entre alternativo e de oposição, quer dizer, entre alguém que encontra um modo de vida diferente e não quer ser perturbado, ou alguém que encontra um modo de vida diferente e quer mudar a sociedade a partir de sua experiência. (...) Mas, na realidade, a linha entre alternativo e de oposição é geralmente muito tênue. Um significado ou prática pode ser tolerado como um desvio, e ainda assim ser visto somente como mais um modo de vida diferenciado. Mas, na medida em que a área necessária à dominância efetiva se amplia, os mesmos significados e práticas podem ser vistos pela cultura dominante não somente como algo que a despreza ou é indiferente a ela, mas como uma ameaça. (...) Nós temos, de fato, uma explicação para a origem de práticas emergentes no corpo central da teoria marxista. Temos a formação de uma nova classe, a tomada de consciência de uma nova classe. (...) a proposta de Gramsci fosse a de ver e criar, por meio da organização, uma hegemonia proletária que seria capaz de ameaçar a hegemonia burguesa.<sup>39</sup>

Ao tratar estas questões no campo da cultura, ou mais especificamente das artes, Williams aponta que as práticas literárias dificilmente advém dos elementos emergentes. Grande parte da literatura é residual e assim pode-se analisar a literatura inglesa do século XX, por exemplo. No entanto, tais práticas podem ser modificadas com o tempo, pois

na literatura (principalmente no drama), na música e numa área muito ampla das artes cênicas, o que nós vemos permanentemente não são objetos e sim notações. Essas notações têm então de ser interpretadas de modo ativo, de acordo com convenções específicas.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> WILLIAMS Raymond. *Base e Superestrutura na Teoria Cultural Marxista*. P. 219-20

<sup>40</sup> *Idem* p. 223

Dada a introdução ao tema que será trabalhado melhor no capítulo dedicado às ideias correlatas ao objeto desta pesquisa, passemos à análise das primeiras obras de Raymond Williams.

(i) *Reading and Criticism*

Neste momento de produção primeva, podemos concordar com o estudioso John Higgins que assertivamente classifica este período do autor como uma posição de “beco sem saída”<sup>41</sup>, expressão retirada da peça *When We Dead Awaken* de Henrik Ibsen. Por um lado, recusava o dogmatismo pelo qual passava o marxismo daquele tempo no que tocava a análise literária, mas mantinha perenemente sua posição de esquerda e seu compromisso com o socialismo, e por outro admirava e incorporava o *close reading* e a crítica prática herdada de Leavis, embora recusasse seu elitismo e repúdio à cultura popular. Em suma, aceitava a postura profissional do leavismo, não obstante recusava sua visão política, enquanto assumia a posição política do marxismo, porém recusava seu dogmatismo analítico. Sua convocação ao exército em 1941, foi de certa forma um alívio mental deste impasse que vivia.

Seu primeiro livro *Reading and Criticism* – que pode ser traduzido como “Leitura e Crítica”, pois nunca saiu em português – foi escrito em 1948 e publicado em 1950, e pode ser tomado como um manual didático e um resumo de todo o seu trabalho feito na WEA, pois, capítulo a capítulo, segue um roteiro de leitura crítica, de propaganda de chá a artigos de jornal, de análises de poesia a trechos comparados de romance, todos com exercícios sugeridos aos leitores. Fato é que muito deste método vem de sua formação com Leavis e o que este aplicava em sua revista *Scrutiny* e muito foi criticado por isto<sup>42</sup>, mas se o encararmos como produto de um período de formação intelectual, ao invés de um pensamento acabado, podemos entender como este é um ponto de partida para sua central e mais problemática noção que é a de Estruturas de Sentimento.

---

<sup>41</sup> No original “*tight place*” in HIGGINS, John. *Raymond Williams, Literature, Marxism and Cultural Materialism*. P. 5

<sup>42</sup> Um dos críticos, Jan Gorak, em seu livro *The Alien Mind of Raymond Williams* vê este livro como um ato de desonestidade intelectual, pois supostamente emprega um tipo de crítica literária que repudiaria intelectualmente.

Apesar de agradecer a vários críticos, inclusive a Leavis na introdução do livro, Williams deixa claro que nunca se viu como seguidor de algum método em específico e que o mais valioso que aprendeu com todos estes foi que o que se deve tomar como ponto de partida de qualquer crítica: o texto por ele mesmo.

Nos capítulos em que Williams avança na análise de dramas, já existe muito do que vai ser trabalhado em seus segundo e terceiro livros, ou seja, a crítica do que vem a ser uma tendência a acreditar que o naturalismo é o método permanente e universal do drama e que a literatura deve ser tomada sempre como um registro da experiência individual articulada e altamente consciente do autor. Como ferramentas, Williams traz as palavras de ordem da revista *Scrutiny*, quais sejam a Análise, a Comparação e os Padrões.

Além disto, *Reading and Criticism* traz o que poderia ser uma definição de crítica que seria:

A crítica é essencialmente uma atividade social. Ela começa com uma resposta e um julgamento individual (...) mas seu padrão de valoração, se deve fazer sentido, deve ser uma questão de um acordo entre muitas pessoas, (...) ou seja, valores que estão no instinto da cultura de uma sociedade. A doutrina da autossuficiência do gosto pessoal é hostil à crítica pelo mesmo motivo que a doutrina da autossuficiência individual é hostil à sociedade.<sup>43</sup>

Lembramos aqui da crítica de Marx aos liberais com referência ao romance de Daniel Defoe “Robinson Crusóé” e ao tal chamado “*selfmade man*”.<sup>44</sup>

Para os críticos que aproximam este período de Williams a Leavis, o autor nos lembra do esforço de Leavis em diferenciar o que seria uma hierarquia entre alta e baixa cultura, entre uma literatura de minoria e uma cultura de massa e daquela minoria capaz de apreciar Dante, Shakespeare, Baudelaire que comporia o espírito de uma sociedade em determinado tempo no panfleto publicado em 1933, chamado

---

<sup>43</sup> WILLIAMS, Raymond. *Reading and Criticism*. London: Frederick Muller LTD, 1950. p. 29

<sup>44</sup> MARX, K. *O Capital*, p. 151 e *Grundrisse*, p. 39. Marx utiliza o termo *robinsonada* para se referir a análise econômica feita por David Ricardo, Adam Smith e Rosseau acerca da produção material reduzindo esta ao indivíduo isolado, ignorando o caráter social da produção e reprodução global da vida.

de *For Continuity*, ou em português livre, “Para a Posteridade”. A resposta de Williams está no próprio termo que chama de *mature reading* ou “leitura madura”, termo que será mais bem trabalhado em obras como *Tragédia Moderna* e *O Campo e a Cidade*, lembrando que a crítica literária e suas habilidades devem ser adquiridas como tantas outras, através de muito trabalho e prática. Fazer uma leitura crítica de obras sérias como estas requer muito treino e qualquer um pode fazê-lo, como ele mesmo estava treinando e fazendo outras pessoas praticarem com seu trabalho na WEA. “Um leitor que nasce pronto, como queria Leavis, é tão fantasioso como um escritor que nasce pronto. Simplesmente não existem tais pessoas.”<sup>45</sup> Por outro lado, Williams cita uma passagem de *Education and Universities* escrito por Leavis que ilustra bem um procedimento de análise literária:

Análise (...) é o processo pelo qual procuramos atingir uma leitura completa do poema – uma leitura que se aproxime tanto quanto possível da leitura perfeita. Não há nisso nada da natureza de “matar para dissecar”, e as sugestões de que ela pode ser qualquer coisa da natureza de um método laboratorial deturpam-na inteiramente. Nós podemos ter o poema apenas por um tipo interno de posse: está “ali” apenas para a análise na medida em que estamos respondendo adequadamente às palavras na página.<sup>46</sup>

Na mesma esteira, rejeitando processos analíticos próximos às ciências naturais, Williams nos traz um excerto de um artigo escrito pelo romancista D. H. Lawrence para a revista de Leavis *Scrutiny*:

A crítica literária não pode ser mais que uma explicação arrazoada do sentimento que o livro que se está criticando produz ao próprio crítico. A crítica jamais pode ser uma ciência: em primeiro lugar porque é pessoal demais e, em segundo lugar, porque se desenvolve com valores que a ciência desconhece. O ponto de referência é a emoção e não a razão. Julgamos uma obra de arte pelo efeito que ela produz

---

<sup>45</sup> WILLIAMS, *Reading and Criticism*. p. 8.

<sup>46</sup> *Idem*, p. 31

em nossa mais sincera e vital emoção e por nada mais. Todas as besteiras críticas sobre estilo e forma, toda essa classificação e análise pseudocientífica dos livros, imitando a botânica, são pura insolência e, sobretudo, um jargão maçante.<sup>47</sup>

Voltando ao que pode ser chamado de palavras de ordem, temos a análise primária, a comparação e o estabelecimento de padrões, o que viria ser uma “Estrutura de Padrões”, aquilo que o crítico pode encontrar na experiência do autor com passagens que revelam este padrão fundamental articulado com a cultura e experiência do próprio tempo do escritor. A ênfase no papel da emoção no procedimento de análise, dá-nos o prenúncio ao que viria ser chamado “Estrutura de Sentimentos”.

O capítulo que trata das relações entre literatura e sociedade é o capítulo mais denso do livro e nos traz o procedimento de Williams ao tratar a literatura como evidência em si. Base sobre a qual se revela elementos da experiência individual no interior de determinada cultura da qual temos apenas registros numéricos, dados frios que tornam a análise apenas abstrata. Quando a literatura é lida pelo seu próprio valor interno, sem a imputação de elementos já dados na história social oficial é que pode se tornar uma ferramenta poderosa de revelação da cultura de determinado período. Williams lembra que a grande historiadora Beatrice Webb, uma das fundadoras da *Fabian Society* e da *London School of Economics*, ao investigar a história social do século XIX, só conseguiu obter a maior parte de evidências para seu trabalho através da literatura da era vitoriana (1837-1901), sobretudo aquelas relativas ao modo de vida dos indivíduos.

Evidentemente, há certa cilada neste procedimento. Uma vez que se utiliza a literatura para trabalhos científicos, faz-se necessário tomar a cautela de tratar a literatura por ela mesma. O maior equívoco que encontramos neste procedimento repousa no fato de que os historiadores se aproximam da literatura já com as conclusões formadas sobre o período estudado. Aproximar-se da literatura criativa com conceitos cristalizados sobre os aspectos econômicos e sociais da história, serve apenas para inflar o escrito com citações decorativas, pois

---

<sup>47</sup> WILLIAMS, Raymond. *Reading and Criticism*, p. 27-8

uma obra de literatura é uma organização precisa e consciente da experiência, e deve sempre ser primeiramente tratada como tal. Todas as críticas, todas as tentativas de correlação, deve começar a partir da própria obra.<sup>48</sup>

Além do erro de se utilizar a literatura para efeito decorativo, Williams também alerta para o fato errôneo de se instrumentalizar a literatura para benefícios próprios, como o primeiro período de tratamento das artes por parte da União Soviética, pois, travestida como elemento humanizador, a literatura servia "para ajudar na educação das pessoas, especialmente dos jovens, para responder às suas perguntas, inspirar as pessoas com coragem, fé na causa e determinação para superar todos os obstáculos (...) para refletir a imagem do homem soviético, criado pelo partido bolchevique, temperado no fogo da guerra patriótica (...) para representar os melhores aspectos e qualidades da humanidade Soviética". Com isso, muito da literatura ocidental foi descartado *a priori*, pois representavam a "introspecção mórbida; admiração doentia do sofrimento e da miséria; pessimismo e decadência, superficialidade e misticismo; gostos inclinados para alegoria (...) complexidade inflada (...) sentimentos pessoais mesquinhos; formigamentos em almas pequenas".<sup>49</sup> Os valores impressos nestas obras descartadas não deixam de ser humanos, mas não serviam aos "propósitos da revolução". Chegamos aqui a uma seleção arbitrária de obras que ocultam faces da cultura que deveriam ser trabalhadas e que permanecerão escondidas pela omissão. Esquece-se assim, o maior valor da literatura como Williams a trata: literatura como evidência. Também evidente que Williams não relega apenas à União Soviética o mau uso da literatura. No ocidente capitalista, a instrumentalização das artes se dá de forma até mais agressiva:

Na civilização ocidental, e em particular na Inglaterra e na América, toda a situação da literatura foi transformada pelas instituições de leitura em massa, e pelas práticas errôneas ou limitadas de avaliação

---

<sup>48</sup> WILLIAMS, Raymond. *Reading and Criticism*, p. 102-3

<sup>49</sup> *Idem*, p. 103

e juízo. A ficção se converteu num negócio, e sua distribuição é gerenciada da mesma forma mecânica como qualquer outro bens de consumo.<sup>50</sup>

Ainda no mesmo capítulo, e finalizando a contribuição deste livro para o trabalho presente, Williams aponta as referências com que a peça *Kongsemnerne* (*Os Pretendentes à Coroa*) de Ibsen é normalmente tratada pelos historiadores sociais. O autor realmente utiliza-se do cenário da história norueguesa medieval para o desenrolar das ações, e os historiadores estão acostumados à utilizar esta passagem para tratar do medievo norueguês. A questão aqui, ou evidência como Williams a chama, é que Ibsen está tratando de sua própria experiência de vocação na contemporaneidade, assim como em sua outra peça *Hedda Gabler*. Trata-se do vazio espiritual que acomete o indivíduo no *fin-de-siècle*. Neste sentido, o autor está utilizando o medievo norueguês apenas como cenário para expor a evidência de seu próprio tempo, assim como é desenvolvida a literatura normalmente denominada de *ficção científica* que utiliza do suposto futuro para tratar de questões puramente contemporâneas.

Pelo desenvolvimento das noções de *mature reading* e *structure of pattern*, o livro inicialmente didático não pode ser deixado em segundo plano, ou tratado por obra menor de Williams, visto que a leitura deste nos fornece elementos importantes para entender o funcionamento de sua construção teórica.

## (ii) *Drama From Ibsen to Eliot*

Já o livro *Drama from Ibsen to Eliot*, que havia sido iniciado em seu trabalho de conclusão da faculdade sobre o Drama de Ibsen, foi escrito entre setembro de 1947 e abril de 1948, mas somente publicado em novembro de 1952.

Este foco nos estudos sobre o drama de Raymond Williams vem muito do próprio espírito de sua época. A cena dramática britânica entre os anos 40 e 50 vinha em tremenda depressão com quase nenhuma peça sendo encenada até a

---

<sup>50</sup> *Idem*, p. 103-4

aclamada encenação de *Look Back in Anger* de John Osborne em 1956. Seu intento, então, era revitalizar a cena dramática na Grã-Bretanha, pois o que havia no país eram apenas “produções arqueológicas de farsas e melodramas do passado”, não havendo qualquer interesse dos autores de escrever novas peças para serem encenadas.<sup>51</sup> Existe aqui certa querela entre a performance das peças e seu valor literário. A crítica, neste momento – e creio que podemos arriscar dizer que ainda vigora – está totalmente voltada para a encenação das peças, deixando de lado a crítica do texto em si. As próprias pessoas interessadas em drama, Williams acusa, raramente leem peças, somente vão a performances.<sup>52</sup> Faz-se necessário apontar a observação do biógrafo Fred Inglis, ao lembrar que Williams raramente frequentava teatros, por considerar o *West End* um *playground* burguês.<sup>53</sup> Fato é que se torna impossível analisar o drama sem entender as modificações na técnica do teatro e, para isso, não se pode separar a encenação do texto. Há que se tratar como um todo só.

Ainda sobre a questão do valor literário do drama, Williams inicia aqui, ainda que timidamente, a discussão da influência do capitalismo sobre as artes transmutando tudo ao redor em mercadoria e invertendo a lógica de valores, pois

Considera-se (o drama) como um conjunto de eventos e personagens, que necessitam da *performance* para se completar. Frequentemente, de fato, a peça torna-se um mero "veículo" para um ator em particular. Isto levanta toda a questão do sistema de produção de "estrelas". Com a comercialização tanto do drama como da sociedade, os elementos mais vendáveis são naturalmente enfatizados. E o interesse popular é certamente muito mais focalizado em atores e na performance do que na literatura dramática. Não é somente fora do teatro que isso é evidente, nos cartazes onde os nomes dos atores principais são impressos em letras maiores do que o próprio nome da peça e com muito mais ênfase do que o nome do dramaturgo.<sup>54</sup>

---

<sup>51</sup> WILLIAMS, Raymond. *Drama From Ibsen to Eliot*, p. 13.

<sup>52</sup> *Idem*, p. 15

<sup>53</sup> INGLIS, Fred. *Raymond Williams*, p. 138

<sup>54</sup> WILLIAMS, Raymond. *Drama From Ibsen to Eliot*, p. 36-7

Drama, como toda forma literária, é definido por Williams pela comunicação de uma experiência imaginativa por meio da ordenação de palavras. No caso de uma peça, acrescenta-se o objetivo da montagem para performance verbal por um grupo de atores tendo a linguagem como meio central da comunicação.<sup>55</sup> Sua atenção, neste momento, estava voltada para o drama em prosa naturalista que estava sendo produzida no continente com peças de Ibsen, autor outrora de peças em verso, e Strindberg. Para Williams, o desenvolvimento da prosa naturalista no drama, em substituição ao verso rimado, constituiu-se numa resposta às mudanças na própria linguagem e nos sentimentos das pessoas.

Para ilustrar esta mudança do verso para a prosa naturalista, Williams busca uma passagem da vida de Ibsen, quando após sua última peça em verso ter sido publicada – *Peer Gynt* em 1868 – o dramaturgo muda-se para a Alemanha onde, de acordo com as cartas analisadas por Williams, vive em grande crise com sua própria vida, sua religião, sua filosofia política e sua técnica de dramaturgia. É identificado aqui muito mais do que uma crise pessoal ou uma questão de escolha técnica, senão uma mudança real dos hábitos humanos. Em carta a seu editor Edmund Grosse, Ibsen revela:

Minha peça não é nenhuma tragédia no sentido antigo. Minha intenção é retratar os seres humanos e, portanto, não posso fazê-los falar a língua dos deuses.<sup>56</sup>

Aqui está a revelação de que, para além de uma técnica, Ibsen desejava constituir com sua obra uma filosofia própria e, com isto, identificar a moral de seu tempo. E sobre a mudança de sentimentos, o autor resgata a reflexão de Yeats sobre os hábitos da modernidade de pouco falar ou nada dizer, “apenas olhar para fora da janela ou fitar a lareira da sala por longos períodos”.<sup>57</sup> Este é o contexto de sentimentos do método naturalista.

Para expor as dificuldades dos dramaturgos neste contexto, Williams utiliza as peças de Ibsen, Strindberg e Tchecov e destaca o artifício utilizado pelos três que

---

<sup>55</sup> *Idem*, p. 24 e 32.

<sup>56</sup> Ibsen *apud* WILLIAMS, Raymond. *Drama From Ibsen to Eliot*, p. 70

<sup>57</sup> *Idem*, p. 26

veio a ser conhecido como *simbolismo*. A falta de diálogos proporcionada pelos hábitos da vida moderna seria suplantada pelo uso de aspectos visuais que pudessem dar conta de transmitir a experiência. Daí o autor concordar com a escritora americana Jennette Lee de que “*Hedda Gabler é a pistola*”.<sup>58</sup>

O intento de Ibsen de reconhecer e plasmar em sua obra a moral de seu tempo atinge o ápice com a peça *Casa de Bonecas*, que se torna muito mais um fenômeno social do que literário. Aclamado pelo movimento pelos direitos das mulheres, Ibsen viaja à sua terra natal em palestra para a Sociedade Norueguesa para a Causa das Mulheres e pondera:

Agradeço-lhes por beber a minha saúde, mas tenho de rejeitar a honra de ter trabalhado conscientemente pela causa feminina. Eu não estou sequer ciente do que realmente seja esta causa. Para mim, sempre tem sido uma questão de humanidade.<sup>59</sup>

A falta de consciência dos resultados de sua obra, faz com que o objetivo de Ibsen tenha sido alcançado com êxito. Muito do que se tem escrito nestes livros sobre o drama contém influência do pensamento de T. S. Eliot, que marcaria a transição da tradição naturalista para o realismo no Drama. Para Williams, Eliot construía experimentos numa nova forma dramática com direção à descoberta de um método dramático que deveria ter o status de poesia. De certa forma, este livro dedica-se à análise profunda do naturalismo em si. Além disso, pode ser tomado como um exemplo completo do que Williams, Armstrong ou até mesmo Leavis chama de *crítica prática*, ou seja, o desenvolvimento direto do *close reading*.

O conjunto do drama – enredo, personagens e ideias – para Williams é uma forma de transmitir experiências. E isso se dá de duas formas. A primeira é descrita como uma forma de transmitir a experiência do próprio artista, aqui tomado como alguém com sensibilidade destacada da população, capaz de traduzir a sensibilidade comunal em forma de obra de arte. Na acepção de T. S. Eliot:

---

<sup>58</sup> *Idem*, p. 94

<sup>59</sup> *Idem*, p. 76

A única maneira de expressar emoções na forma de arte é encontrar um "correlato objetivo", em outras palavras, um conjunto de objetos, situações ou uma cadeia de eventos que seriam a fórmula dessa emoção em particular; de tal forma que quando os fatos externos, que devem terminar na experiência sensorial, forem dados, a emoção seja imediatamente evocada.<sup>60</sup>

A outra maneira é caracterizada pelo processo inverso, isto é, somente por meio do conjunto de ações que o artista articula e desencadeia é que é possível identificar determinada experiência e assim dar indícios da sensibilidade comunal.

A influência de Eliot em seu pensamento vem muito do ensaio do autor, de 1928, intitulado *A Dialogue on Dramatic Poetry* (Diálogo sobre a poesia dramática) no qual enfatiza três pontos: a importância da convenção no drama, as novas possibilidades e energias oferecidas pelo novo drama poético, lembrando aqui que T. S. Eliot resgata a tradição do drama em verso ou rimado, e em terceiro, a insistência de que um bom drama deve ser também boa literatura. O que mais chama a atenção de Williams em Eliot é sua ênfase em tratar a linguagem como um instrumento para expressar de modo fiel experiências e emoções.

No entanto, em 1961, E. P. Thompson chama a atenção de Williams em seu artigo para a *New Left Review*<sup>61</sup> sobre o livro *The Long Revolution*, pelo fato de dar créditos demais à Eliot. Suas teorias sobre cultura e tradição não teriam tanto valor e até mesmo lembra Williams de que sua definição de cultura como todo um modo de vida, viria da definição de Eliot para a religião. Nesta seara, a cultura poderia ser tanto técnicas de construção e domínio da natureza, como modos de lazer humano. Thompson argumenta que se pode ser tudo, como bolsa de valores e corrida de carros, deveria ser também a bomba de Hiroshima, as guerras imperialistas, etc. No intento de emendar a questão, Thompson insere Marx na discussão e lembra que se a cultura é todo um modo de vida, é também um modo de conflito. E, para Marx, se há conflito, há luta. A troca de informações e ideais dentro da *New Left Review* sempre foi muito intensa, acrescido do apreço que Williams devotava a seu amigo Thompson, uma nova edição vinha à luz em 1968 – que estende o período coberto e

---

<sup>60</sup> ELIOT, T. S. apud WILLIAMS, Raymond. *Drama From Ibsen to Eliot*, p. 19-20.

<sup>61</sup> THOMPSON, E. P. *The Long Revolution*, part 1 and 2. *New Left Review*: vol. 09 e 10.

muda o nome para *Drama From Ibsen to Brecht*, dado seu avanço na pesquisa sobre o drama – no qual Williams retira toda e qualquer menção positiva à T. S. Eliot.

Esta centralidade no uso da convenção do drama recai na penetração daquilo que ficou conhecido como a “verossimilhança superficial do naturalismo”, aqui vemos a proximidade da relação entre naturalismo e realismo de Williams com Georg Lukács, embora Williams venha a tomar conhecimento do filósofo húngaro somente na segunda metade dos anos cinquenta. Para Williams, o drama deveria produzir uma obra capaz de permanecer válida apesar de mudanças sociais, centrada na situação humana como um todo, sem depender de uma identificação automática da plateia.

Este modelo de expressão é trabalhado por Williams nestas três obras nas quais insiste na possibilidade do Drama, e também do filme, em se tornar uma forma de expressão total, ou seja, uma forma capaz de interpretar a totalidade social em um período histórico particular.

Daí a crítica que Williams faz a Henrik Ibsen e August Strindberg, por se manterem nas convenções do naturalismo no que diz respeito à linguagem representacional do naturalismo. Convém lembrar que uma das características deste naturalismo no Drama é a representação restrita a um local, na maioria das vezes dentro de um cômodo da casa, onde as verdadeiras ações, aquelas que tanto Williams como Lukács defendem com relação ao realismo, aqui acontecem fora do ato, sempre com alguém de fora que entra em cena e traz notícias do mundo lá fora. O Drama, desta maneira, restringe-se apenas à descrição dos acontecimentos, apesar do avanço de Strindberg em relação à descrição dos personagens que não se limitava a tipos físicos como o estúpido, o bruto, o invejoso ou o avarento. Para Strindberg era necessário investigar o complexo da alma humana e que a relação entre vício e virtude era muito mais próxima, do que simplesmente opostos.

Já quando a análise chega à peça *The Weavers* (Os Tecelões) de Gerhart Hauptmann, Williams defende a existência do puro realismo, estendendo-se à ação, aos personagens, ao próprio discurso e o elogio ao status de poesia que as peças de Eliot atinge. Enquanto Ibsen ou Strindberg restringiam suas peças ao núcleo familiar e às relações pessoais, Hauptmann conseguiu ir além do mundo burguês e

de um mero grupo de pessoas ao introduzir em sua peça uma comunidade e, mais ainda, uma classe inteira, ou melhor, a classe trabalhadora. Williams ainda levanta o fato de que já haviam peças que mencionavam antes a classe trabalhadora, mas nenhuma com esta ênfase de caráter específico. Não se trata de trazer apenas o enredo puro e simples, mas de colocar a centralidade na ação dos personagens.<sup>62</sup>

Também no livro *Drama From Ibsen to Eliot*, Williams aponta o fato da língua inglesa contemporânea não ser capaz de dar qualquer sentido profundo para as ações, em comparação ao inglês falado na “era elisabetana” (1558-1603), devido às mudanças trazidas pela Revolução Industrial (1760-1840). Muito mais do que a “era industrial”, já falamos aqui sobre o processo de anglicização passado pela Inglaterra sob comando do Rei Henrique VIII. Cada vez mais normatizada e homogênea, a língua inglesa foi perdendo profundidade com suas peculiaridades, vindas de diversas culturas, sendo escamoteadas e extintas do vocabulário. Ao citar a industrialização, Williams joga luz não só às mudanças da língua, mas também às mudanças do que ele chama de “sentimentos da população inglesa”, pois a existência de uma língua comum não necessariamente condiz com uma unidade moral ou política.

Ao passo que o drama poderia através da linguagem comum transmitir determinadas emoções que correspondessem convencionalmente entre autor e público. Sobre a diferença entre certa moral comum, ou visão política comum que pudesse ser capaz de estabelecer a comunicação, Williams aponta:

Argumentos muito poderosos podem ter avançado em direção à ideia de que um drama totalmente sério é impossível em uma sociedade onde não existe um sistema comum de crenças. Parece-me, no entanto, que a condição para um drama totalmente sério é menos a existência de uma fé comum do que a existência de uma língua comum. (Quero dizer, é claro, uma linguagem comum que inclui, e é organicamente relacionada com, a linguagem da literatura séria contemporânea.) Aqueles críticos que insistem na necessidade de uma fé comum estão, é claro, certos em insistir no elemento moral do drama sério, como em toda a literatura séria. E é claro que as

---

<sup>62</sup> WILLIAMS, R. *Drama From Ibsen to Eliot*, p. 193-197.

convenções morais essenciais do drama são mais acessíveis em uma época onde conclusões morais são partilhadas pela esmagadora maioria do público.<sup>63</sup>

Em troca de uma comunidade de crenças, Williams propõe uma comunidade de sensibilidade, que pudesse transmitir esta necessidade moral do drama. A dificuldade em estabelecer uma única visão política na sociedade para dar suporte às conclusões de determinado drama pode ser apontado para o fato de que o período analisado, final do século XIX, é marcado pelo desenvolvimento do individualismo, isto é, as visões políticas e crenças estão cada vez mais pulverizadas, dificultando assim chegar a convenções que pudesse dar conta de transmitir claramente ao público. Ao passo que através da sensibilidade, ou seja, o conjunto de experiências, modos de pensar e de sentir, pode-nos oferecer panoramas mais acurados do período analisado.

Esta visão do artista pode ser tomada como uma percepção individual de um padrão ou estrutura na experiência, ou seja, uma resposta para novos elementos que aparecem na vida em comum, daí a criação de novos padrões de validação criados, ou a reafirmação de antigos padrões. A força de Williams estava centrada na forma do drama e aqui entendemos forma como a combinação entre as convenções sociais com a tecnologia disponível no momento. Por este caminho, o cinema poderia ser o instrumento perfeito para levar a tradição do drama. No entanto, Williams ainda estava concentrado no peso das palavras, no poder que estas tinham para expressar a experiência, o uso da encenação em si e do cinema para este fim só viria nos dois livros seguintes fechando sua quadrilogia inicial: *Drama in Performance* e *Preface To Film*.

Sobre os efeitos do individualismo crescente, uma clara aceção de Williams diz

O artista já não é mais o porta-voz da sociedade e ele sofre por isso. Mas não é a falta de crenças comuns na sociedade que restringe a sua comunicação. Seria mais pela falta de certa qualidade de vida,

---

<sup>63</sup> WILLIAMS, R. *Drama From Ibsen to Eliot*, p. 30-1

certas capacidades de experiência (...) Mas a sua comunicação pode ser estendida, e sua escrita pode se tornar mais possível, se a evolução da sociedade (a soma dos desenvolvimentos individuais) puder tornar possível a recriação de certos modos de vida e de linguagem contra tais complexos que o industrialismo tem militado.<sup>64</sup>

Com este desenvolvimento de sua construção teórica, Williams acrescenta pela primeira vez, depois de finalizado o livro antes de ir para a impressão em 1952, a expressão “Estruturas de Sentimento” na parte dedicada à conclusão do livro. Sobre a capacidade do drama de captação da moral comunitária proporcionada pela prosa naturalista e depois pelo realismo, sem uma definição própria do termo, Williams conclui:

A verdadeira experiência social que estava surgindo era uma inquietação geral, desorganização e frustração, e a expressão desses humores era mais simples através da seleção de pessoas especialmente inquietas e desorganizadas. A influência americana aqui, como na ficção, é claramente marcada. As peças são um guia indiferente à generalidade da vida social inglesa, da qual são muitas vezes tomadas como uma expressão desta. Muito mais do que isso, as peças são a expressão de uma **estrutura de sentimento** que está neste momento amplamente em vigência. Isso explica por que estas peças são em grande parte encenadas para e acolhidos pelo público de jovens e da classe média minoritária, onde essa **estrutura de sentimento** é mais explícita. (...) Temos então a curiosa situação de um *revival* do drama naturalista o qual, quando sua **estrutura de sentimento** é analisada, é apenas intermitentemente compatível com o naturalismo. Estes novos trabalhos são menos aquele drama de descrição e probabilidade social do que o drama de um estado de espírito. O drama tem usado o naturalismo, consciente ou inconscientemente, principalmente como um meio de expressar esse estado de espírito.<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> WILLIAMS, Raymond. *Drama From Ibsen to Eliot*. p. 32

<sup>65</sup> *Idem*, p. 304-6 (grifo nosso).

Tendo então inaugurado o termo neste livro, Williams, segue cautelosamente o utilizando em seu próximo livro *Drama in Performance*, cuja edição utilizada aqui já é uma tradução brasileira editada em 2010 pela *Cosac Naify* da reedição revisada de 1968.

(iii) *Drama in Performance*

O livro *Drama in Performance*, publicado aqui no Brasil como *Drama em Cena*, foi escrito em 1953 e publicado em 1954; e nele o autor continua sua crítica ao Naturalismo e a defesa do drama como “Expressão Total”. Para tanto, Williams dedica-se neste livro à comparação entre o drama escrito e o espetáculo encenado a partir de exemplos históricos. Assim, Williams define o que chamará de “padrões dramáticos”, a definição de “convenção” e, com a evolução de seu cabedal teórico, utiliza deste expediente para esclarecer um pouco mais sobre a noção de estruturas de sentimento, termo estreado no livro anterior.

Infelizmente, a edição que pude ter acesso trata-se da segunda edição revisada por Williams, publicada em 1968 e traduzida para o português por Rogério Bettoni e publicado pela editora *Cosac Naify* em 2010.

Se *Drama From Ibsen to Eliot* foi escrito a partir de seu trabalho de conclusão da graduação em Cambridge, *Drama in Performance* seguiu a mesma trilha que seu primeiro livro publicado *Reading and Criticism*, isto é, idealizado e escrito com a finalidade de utilizá-lo como material para suas aulas no curso de educação para adultos na WEA (*Workers Estudants Association*).

A questão central do livro, o estudo entre o texto escrito e a encenação teatral, aparenta num primeiro momento como algo simples, mas que não se dá a devida atenção, pois como já abordado no livro anterior, não há qualquer minúcia na crítica de teatro que pondere esta relação, dando sempre ênfase ao ato teatral em si, deixando o texto dramático em segundo plano. Williams alerta que, com este procedimento, não se deve ter o texto dramático como algo separado da encenação.

A possibilidade de o drama ser tanto literatura como peça a ser encenada acontece não por sacrifício de uma das partes, mas uma por causa da outra.<sup>66</sup>

Isso também não significa que Williams dê primazia ao texto literário em detrimento da encenação, pelo contrário, por meio da investigação histórica das possibilidades de relação entre texto e peça é que Williams convida o teatro moderno a explorar um tema muito caro a Williams: o de **convenção**. Como um instrumento a ser utilizado pelos artistas, à convenção envolve **acordo tácito** e **aceitação de padrões** entre artista, encenador, dramaturgo e público, numa acepção mais simples, convenção é o que faz “todos falarem a mesma língua”. Na acepção de Williams,

Afinal, uma convenção não é somente um método, uma escolha técnica voluntária e arbitrária; ela traz consigo todas aquelas ênfases, omissões, avaliações, interesses e indiferenças que compõem um modo de ver a vida e o teatro como parte da vida. Sem dúvida, devemos insistir que o coro e os atores mascarados no Teatro de Dioniso, em Atenas, não eram menos reais do que os atores com roupas de época no cenário mobiliado de *Caste*, no *Prince of Wales Theatre*, em Londres. Mas também temos de reconhecer que a realidade, nos dois casos, depende de todo um conjunto de outros interesses, reações e suposições - na verdade, daquele conjunto de interesses e valores que chamamos de uma cultura específica.<sup>67</sup>

Por esta razão, as convenções são elementos vivos e mutáveis de acordo com o período histórico vivido. É o que permite a encenação de textos clássicos sem a necessidade de remontar as condições da época, mesmo por que, se tal procedimento fosse realizado, poderíamos não ter um acordo tácito entre peça e plateia, assim prejudicando a comunicação. A relação entre o texto dramático, a encenação e as convenções presentes são os elementos que podem revelar a estrutura de sentimento de determinada época. O foco de Williams, herdeiro da crítica prática, está sempre na obra em si para, através de suas contradições

---

<sup>66</sup> WILLIAMS, Raymond. *Drama em Cena*, p. 38

<sup>67</sup> *Idem*, p. 222

internas, enxergar as condições históricas que a constituíram, ao invés de fazer o caminho contrário.

Em sua definição de drama, Williams resgata o significado original do grego δρᾶμα [drama] como ação tanto do método de escrita literária como o processo de encenação. A partir desta definição, Williams aponta quatro tipos de ação dramática: (a) fala encenada, característica da Grécia Antiga e de alguns momentos do teatro elisabetano, na qual poesia e movimento, texto e encenação alcançam a unidade perfeita; (b) representação visual, que são os movimentos sem fala que podem transmitir uma mensagem ou um modo de sentir e aqui Williams aponta o balé como o drama representativo deste tipo; (c) atividade, quando a ação é autônoma intercalada com as falas dos personagens como em *A Festa em Solhaug* de Henrik Ibsen (1828-1906); e finalmente (d) comportamento, como em *A Gaivota* de Anton Tchekov (1860-1904), em que as palavras e os movimentos não têm relação nenhuma mas prevêm um “comportamento provável”, muito por conta das notações difusas de Tchekov e as formas de encenações feitas pela nova figura do “diretor”.<sup>68</sup>

Como primeiro exemplo a ser analisado, Williams traz *Antígona*, de Sófocles, como uma peça de total integração entre a escrita e a performance, de modo que o texto correspondia às convenções da performance da época revelando assim certa “estrutura de sentimentos” coincidente entre público e plateia. Williams não cita, muito porque ainda não havia lido, mas podemos lembrar aqui que se trata da Grécia Antiga, e Marx já nos havia alertado nos *Grundrisse* sobre a Grécia Antiga ser a infância normal da sociedade, onde indivíduo e comunidade eram indissociáveis.<sup>69</sup>

Ao passar para a análise do drama medieval inglês, com sua temática quase que exclusivamente bíblica, Williams aponta para a unidade entre a fala, a ação e a composição como uma coisa só. Uma convenção que não seria mais operativa nos dias atuais, pois a ação estava contida também na fala dos personagens alternado momentos de tranquilidade e intensidade.

A crítica de Williams ao naturalismo segue com uma comparação da peça de Anton Tchekov, *A Gaivota*, que teve sua estreia em 1895, pelo diretor E. P. Karpov

---

<sup>68</sup> WILLIAMS, Raymond. *Drama em Cena*, p. 218

<sup>69</sup> MARX, K. *Grundrisse*, p. 63-4.

em São Petersburgo com retumbante fracasso e já em 1898, sob direção de Constantin Stanilavsky e Nemiróvitch-Dântchenko realizou-se total sucesso. John Higgins retira uma citação de Williams da primeira edição de *Drama In Performance* de 1954 que ilustra bem a acepção:

muitos escritores não mais concebem seus temas a partir de uma forma naturalista. A ênfase mudou na mente, a partir da representação do comportamento aparente para um processo totalmente diferente: o processo de tentar descobrir um padrão, uma estrutura de sentimento, que fosse adequada para comunicar, não apenas o sabido e aparente, mas o todo e a vida unificada do homem. Pode-se ver, em certos romances contemporâneos e, em certas peças, que o cerne é, obviamente, deste tipo.<sup>70</sup>

Aqui vemos então a associação entre a “Estrutura de Sentimento” e a ideia de “totalidade” que vai permear toda a sua obra futura, inclusive depois de tomar contato com a categoria desenvolvida por Lukács. Esta totalidade seria invisível ao tato empírico, inacessível em primeira instância, logo a estrutura de sentimento captada pelo autor poderia expressar este indizível.

O espaço físico dos teatros também é objeto de escrutínio por parte de Williams em *Drama in Performance*. Desde o formato de arena na Grécia antiga, o formato de arena de três lados coberta do teatro elisabetano até o desenvolvimento do palco italiano em Veneza no século XVII ditam aspectos de mudanças nas estruturas de sentimento de cada época. No século XX, o surgimento das peças de Bertolt Brecht (1898-1956), considerado por Williams como ponto focal de mudança nas convenções, desfaz o principal atributo do naturalismo apregoado por Ibsen, ou seja, o teatro serviria para criar a “ilusão da realidade”. A quebra da “quarta parede” (diferencial do palco italiano que separava atores e plateia) não é necessariamente um método novo desenvolvido por Brecht. O teatro grego antigo já utilizava este recurso por meio do coro e do corifeu, ou até mesmo com o recurso do solilóquio,

---

<sup>70</sup> WILLIAMS, Raymond *apud* HIGGINS, John in *Raymond Williams, Literature, Marxism and Cultural Materialism*. Londres: Routledge, 1999.

mas em Brecht o recurso ganha novos contornos, tem novas implicações e efeitos muito diferentes. Williams atribui a diferença à nova estrutura de sentimento que Brecht está imerso. O envolvimento do público no sentido de deixar claro para todos que aquele espaço era um teatro e não a imersão no ambiente da peça, a inclusão da discussão crítica de montagem com a companhia inteira, ao invés de relegar ao encenador, todos estes aspectos abrem as possibilidades para o teatro contemporâneo e as novas discussões que serão postas com o desenvolvimento do século XX, como as peças do dramaturgo irlandês Samuel Beckett (1906-1989).

Em *Esperando Godot*, Beckett utiliza de convenções típicas do naturalismo para compor ações, mas longe da verossimilhança, a ação está localizada somente na fala dos personagens. A própria imobilidade dos atores são representações da estrutura de sentimento que vigora na humanidade, com referência ao “beco sem saída” de Ibsen. A herança com esta confusão entre experimentalismo e naturalismo é apontada por Williams:

Um pouco dessa dificuldade, reconhecamos, está na própria concepção dramática de Beckett. Ele, afinal, se utiliza determinadas convenções teatrais - ainda que o objetivo seja confundir e os propósitos estejam às avessas, se vistos pelo ângulo do teatro tradicional. Mas o notável sucesso da peça, como vívida invenção teatral, é maior do que geralmente parece quando, tal como grande parte do drama experimental, ela é representada em teatros e companhias (e com públicos, atores e diretores) que, não obstante toda a sua disposição para inovações, foram formados numa velha estrutura de sentimento.<sup>71</sup>

Para Williams, a manipulação do drama escrito e sua representação chegam ao ápice no cinema, chegando por vezes a superar o teatro. A possibilidade da montagem consciente, a divisão em sequências, a filmagem muitas vezes fora de ordem e a mágica do corte e edição, dão novas cores para uma produção artística e um novo salto no que se refere em unidade de texto e cena. O exemplo analisado

---

<sup>71</sup> WILLIAMS, Raymond. *Drama em Cena*, p. 200

por Williams é o filme *Morangos Silvestres* de 1957 do cineasta sueco Ingmar Bergman (1918-2007):

O que aconteceu no caso de Bergman, embora não seja uma regra para todos os filmes, é que o dramaturgo se tornou seu próprio diretor: a unidade entre texto e cena é alcançada, não de modo convencional, mas nas etapas do trabalho de um só intelecto.<sup>72</sup>

A análise da ação dramática trazida desde a Grécia Antiga, onde havia unidade entre texto e cena, passando pelo drama medieval, o teatro elisabetano, a crescente ruptura entre texto e cena, o surgimento da imprensa, o sistema de atores-estrela, o experimentalismo na tentativa de transmitir nova época e as saídas tecnológico-midiáticas como o cinema e a TV, ilustram bem o que Raymond Williams inicia a definir como “estruturas de sentimento”. E o autor aponta a principal relação entre o drama e a sociedade, quando assertivamente conclui: “Enquanto a sociedade for tratada genericamente, separada da vida do indivíduo, o drama perseguirá a realidade contemporânea não como uma necessidade humana, mas como um relato genérico, tal como na ascensão do documentário como um método”.<sup>73</sup>

#### (iv) *Preface to Film*

No livro *Preface to Film* que fecha esta quadrilogia de estreia de Williams, temos a mais acabada crítica ao Naturalismo, ao passo que vemos o voto do autor sobre o cinema ser capaz de criar esta nova convenção e captar esta nova “Estrutura de Sentimentos” que o drama e sua produção da época já não estava mais conseguindo, chegando a comparar o cinema com a introdução do corifeu dialogando com o Coro feita por Ésquilo na Grécia Antiga. Como exemplo, Williams trabalha com o Expressionismo alemão em filmes como o *Gabinete do Dr. Caligari* (1920).

---

<sup>72</sup> *Idem*, p. 203

<sup>73</sup> *Idem*, p. 228

Escrito em 1953 e publicado em 1954, o livro foi resultado de um acordo com seu colega de Cambridge, Michael Orrom, que havia convidado Williams a produzir um filme, ao passo que Williams respondeu que seria necessário os dois escreverem sobre a concepção de filme antes de embarcar numa empreitada como tal. O livro foi publicado, mas o filme jamais foi produzido.

Utilizando material já produzido em seus livros anteriores, Williams abre o ensaio afirmando a herança da tradição dramática no filme, alertando a negligência dos críticos de cinema em relação a este fato. Didaticamente então, o autor traça uma definição do drama, a natureza do que seria uma convenção, a crítica subsequente do naturalismo no drama e pela primeira vez, Williams dedica forças no intuito de definir o que seriam as “estruturas de sentimento”.

A definição de drama, Williams alerta, provém da mesma tentativa de definição de tragédia, isto é, deve-se buscar nas obras representativas desta natureza e nunca proceder a uma busca por certa essência. As diferenças entre certa definição de drama, filme, ópera ou balé de nada servem quando enxergadas com a lupa distanciada, recairíamos num cartesianismo arcaico que só prejudicaria o raciocínio. A partir do escrutínio de obras representativas pode-se reconhecer um traço comum em todas que seria

Qualquer obra literária escrita com a intenção de ser encenado em qualquer uma dessas maneiras (teatro, cinema, ópera ou balé) é facilmente identificável como drama.<sup>74</sup>

E por encenação (performance) Williams também tenta trazer uma definição que pudesse abarcar as obras, sem prejuízo no raciocínio. A lista de atividades constituintes da encenação é grande e pode ser uma delas ou a combinação de várias, em sua letra:

Por performance queremos dizer qualquer de uma série de atividades: diferentes modos de falar, de recitar e de cantar; modos de movimento, incluindo o movimento comum, gesto de vários tipos e de

---

<sup>74</sup> WILLIAMS, Raymond. *Preface to Film*, p. 7 parênteses meus.

diferentes graus de formalidade, dança formal, novamente também de diferentes tipos, e todos estes feitos, quer por indivíduos ou grupos, como também o falar, o recitar e o cantar; e, mais uma vez, os modos de incorporação visual no figurino dos artistas, na apresentação do cenário, no uso da luz ou em imagens visuais estáticas ou em movimento; e, finalmente, os modos de som, quer no sentido formal da trilha sonora ou de outras maneiras distintas do emprego da voz humana.<sup>75</sup>

Os fins de utilização do drama também são variados, para além do simples entretenimento. Em determinadas épocas o drama era voltado para o espetáculo civil, isto é, utilizado como marco de determinadas ações da comunidade; como celebrações religiosas no drama medieval principalmente; como propaganda ideológica e também como comércio de entretenimento. É por esta razão que Williams está olhando para as obras em si, ao invés de buscar uma definição de drama estática que pudesse dar conta do todo. Novamente, a análise aqui é muito mais temporal do que espacial.

Se alguma atenção deve ser dada na tentativa de diferenciar o cinema do drama, esta seria a participação do público. No drama o público está diretamente ligado à performance acontecendo ao vivo e diversos recursos de interação são utilizados. No caso do cinema, esta interação não é possível, uma vez que o público só tem acesso à obra quando esta já está finalizada sendo projetada numa tela sem a presença física dos artistas, mas a “criação” da obra tanto no drama como no cinema é anterior ao público e isso é o mais importante na relação entre estes diversos nomes.

Quanto à convenção, Williams segue com a mesma definição que já havia utilizado em *Drama in Performance*, ou seja, convenção envolve **acordo tácito** e **padrões aceitos** por ambas as partes, sendo as convenções o veículo adequado de transmitir as estruturas de sentimento de determinada época. Se as estruturas de sentimento são modificadas, determinadas convenções podem já não ser de utilidade para a efetiva comunicação entre obra e plateia. Como exemplo de convenções primárias, Williams descreve:

---

<sup>75</sup> WILLIAMS, Raymond. *Preface to Film*, p. 6-7

Uma batalha de dois dias entre exércitos consideráveis podem ser representadas pela passagem de alguns soldados em poucas cenas breves, durando talvez não mais do que cinco minutos. (...) Um homem pode andar em um palco vazio, decorado apenas por cortinas, e pelo que ele diz concordaremos que ele está em Gloucestershire, ou Ilíria, ou em uma ilha mítica. (...) Ele pode colocar uma capa cinza, e nós concordaremos que ele é invisível, embora continuemos a vê-lo. (...) Com a menor das indicações, vamos aceitar que os acontecimentos que assistimos estão ocorrendo quatro mil anos antes de Cristo, ou na Idade Média, ou em um apartamento em Paris na mesma noite em que estamos em um teatro em Manchester. (...) Nós aceitamos; nós concordamos; estas são as convenções.<sup>76</sup>

O dramaturgo deve então utilizar-se das convenções na medida em que consegue efetivar a comunicação com o público e este, por sua vez, conseguir captar a sequência de acontecimentos em sua totalidade. Só assim é possível revelar as estruturas de sentimento daquele momento em específico. Uma mudança de técnica deve estar essencialmente ligada às mudanças nas estruturas de sentimento de determinada cultura. Assim o procedimento deixa de ser apenas um instrumento e passa a ser uma convenção.

Ao analisar o drama moderno e o realismo a que está ligado, Williams faz uma diferenciação muito importante no que se refere às técnicas utilizadas no intuito de alcançar a convenção. A diferenciação está entre o realismo e o espetacular. O espetacular, com a máscara do realismo, realiza ações que são próximas do real no palco, como o uso de canhões com cheiro de pólvora, ou leões verdadeiros subindo ao palco, explosões pirotécnicas etc. Isso, para Williams, normalmente são técnicas utilizadas para mascarar alguma deficiência da própria concepção dramática, distraindo o público. Ao passo que uma peça realista como *Hamlet* de Shakespeare pode ser encenada em verso, diferentemente da comunicação usual no dia-a-dia, ou até mesmo a presença de um fantasma entre o elenco, não faz da peça menos realista. O realismo aqui está na ação dramática e no adequado uso da convenção,

---

<sup>76</sup> WILLIAMS, Raymond. *Preface to Film*, p. 17-8

não necessariamente no recurso da verossimilhança, onde os objetos podem ser reais, mas os atores não conseguem transmitir seu real caráter humano.

A grande parte dos críticos de Williams, quando citam as “Estruturas de Sentimento”, colocam o surgimento desta noção no final dos anos cinquenta, sempre ignorando esta gênese em seus primeiros livros. O crítico que chegou mais perto da localização do termo, Peter Middleton em seu ensaio *Why Structure of Feeling*, localiza-o pela primeira vez no livro *Preface to Film*, ignorando o amplo uso que Williams já havia feito em livros anteriores como *Drama From Ibsen to Eliot* e em *Drama in Performance*. A citação à Middleton foi feita por Maria Elisa Cevasco em seu livro *Para ler Raymond Williams* e ela própria corrobora com esta localização, o que auxilia a afirmação de que os leitores de Raymond Williams não consideram seus primeiros livros<sup>77</sup>. Ainda associam a noção como uma resposta ao conceito mal entendido de Marx entre “base” e “superestrutura”, que Williams realmente utiliza, mas somente nestas obras posteriores, a partir de *Cultura e Sociedade* e mais especificamente em *The Long Revolution*. O trabalho aqui em curso segue no intento de especificar e delinear a gênese desta noção, bem como suas mutações ao longo da obra de Williams, com um segundo momento em *Cultura e Sociedade* e, ainda um terceiro momento, em *Marxismo e Literatura*.

As “Estruturas de Sentimento” surgem nestes livros então como um procedimento analítico para obras escritas a partir do escrutínio de formas e convenções nelas contidas, mas ultrapassa-se o limite da crítica literária quando se trata de noções como “totalidade”, por exemplo. Como Williams deixa claro em *Preface to Film*:

Em princípio, parece claro que as convenções dramáticas de um determinado período estão fundamentalmente relacionadas com a estrutura de sentimento desse período. Vou usar a expressão estrutura de sentimento, pois me parece mais precisa, neste contexto, que ideias ou vida comum. Todos os produtos de uma comunidade em um determinado período são, acreditamos agora comumente, essencialmente relacionados, embora na prática e em detalhe nem sempre é fácil de perceber. Quando estudamos um período histórico,

---

<sup>77</sup> CEVASCO, Maria Elisa. *Para Ler Raymond Williams*, p. 151-2.

somos capazes de reconstituir, com mais ou menos precisão, a vida material, a organização social, e, em grande medida, as ideias dominantes. Não é necessário discutirmos aqui qual destes aspectos pode ser, em todo o complexo, determinante; uma instituição importante como o drama irá expressar estes aspectos em variados graus. (...) Relacionar uma obra de arte a qualquer parte da **totalidade** observada pode ser, em graus diversos, útil; mas é uma experiência comum perceber na análise que, quando mensuramos uma obra a partir de suas partes separadas, sempre restam ainda elementos para o qual não existe qualquer contrapartida externa. Este elemento, creio eu, é o que tenho chamado de **estruturas de sentimento** de um período, que é apenas perceptível pela própria experiência da obra de arte, como um todo.<sup>78</sup> (grifo nosso)

Por fim, Williams define que as estruturas de sentimento estão profundamente enraizadas em nossas vidas. Não há como extraí-las e resumi-las num procedimento cirúrgico. Para Williams, talvez seja apenas por meio da arte que as estruturas de sentimento possam ser percebidas e comunicadas como uma experiência completa. Aí está a importância da arte para a vida.<sup>79</sup>

Para Williams, o surgimento do cinema estava inserido num momento de crise das convenções com o declínio do naturalismo no drama. Por esta razão e pelas novas tecnologias disponíveis, o filme tinha condições de criar novas convenções e ser capaz de captar a nova estrutura de sentimento vigente.

---

<sup>78</sup> WILLIAMS Raymond. *Preface to Film*. Londres. Film Drama Ltd, 1954. pp. 21-22.

<sup>79</sup> WILLIAMS, Raymond. *Preface to Film*, p. 54.

## 2.2 - A Cultura como modo de vida e a expansão do objeto

A partir de 1958 uma nova fase atinge a carreira de Raymond Williams. Neste ano é publicado o livro que o lançou à comunidade internacional do pensamento: *Cultura e Sociedade - 1780-1950*. Após ater-se à análise do drama e do cinema em seus quatro livros anteriores, Williams partiu para novos ares aliados à tradição da crítica literária. A noção de estruturas de sentimento, que já havia tomado forma, criava novas necessidades para sua validação. Assim, Williams seguiu para o estudo e a definição de cultura e suas relações com a sociedade no livro de 1958 ao que se segue nas aplicações políticas de *The Long Revolution*, de 1961, ano em que finaliza seu trabalho como educador de adultos e volta para Cambridge, como professor. Neste ambiente, Williams encontrou um cenário dominado pelas teorias de George Steiner e seu livro lançado no ano seguinte *The Death of Tragedy*, em que sustenta que seria impossível ter uma tragédia hoje em dia, pois as inúmeras mortes pelo mundo haviam se tornado um fato cotidiano, além da crescente desigualdade social. Williams decide escrever ele próprio um livro sobre tragédia na intenção de refutar essas ideias e, em 1966, vinha a público o livro seminal *Tragédia Moderna*, no qual encontramos novos desdobramentos da noção de “estruturas de sentimento”. O trabalho aqui segue neste item com a análise destes três livros.

### (i) *Cultura e Sociedade – 1780-1950*

Entre 1946 e 1948, Williams editou junto a seus colegas de Cambridge Clifford Collins e Wolf Mankowitz a revista *Politics and Letters* em que tratava basicamente de crítica literária e a relação desta com a cultura em geral, de onde se tem o embrião do livro *Cultura e Sociedade*, publicado em 1957 e aqui a partir deste momento analisado.

De acordo com sua experiência em educação para a adultos na WEA (*Workers Estudants Association*), Williams havia percebido a dificuldade de linguagem que os estudantes tinham em entender a palavra cultura, como já aludido sobre as reformas da língua inglesa a partir da leis de Henrique VIII e também as

modificações de significado que a palavra sofrera a partir da Revolução Industrial. Num primeiro momento, então, Williams delineia a origem e histórico do conceito a partir de cinco palavras-chave que se modificam com tamanha transformação da sociedade: Indústria, Democracia, Classe, Arte e finalmente Cultura.

O mais interessante deste livro, é que até então Williams fazia jus à alcunha de esteta dada por seus colegas de Partido Comunista em Cambridge, pois seus livros tratavam apenas de escritores no campo do drama e da literatura e em Cultura e Sociedade, Williams dá um passo à frente por tratar da cultura em si analisando autores que são conhecidos por tratar basicamente de política e economia como o filósofo e político irlandês Edmund Burke (1729-1797); o jornalista e político britânico William Cobbett (1763-1835); o historiador inglês Robert Southey (1774-1843); o empresário e socialista utópico galês Robert Owen (1771-1858); o filósofo e economista inglês John Stuart Mill (1806-1873); o filósofo utilitarista e jurista inglês Jeremy Bentham (1748-1832); o historiador escocês Thomas Carlyle (1795-1881); o cardeal inglês, hoje canonizado John Henry Newman (1801-1890); o arquiteto inglês Augustus Welby Pugin (1812-1852) e o historiador econômico de origem indiana Richard Henry Tawney (1880-1962), além de romancistas e poetas do período pretendido (1780-1950). A responsável por apresentar todos estes autores à Williams é ninguém menos que sua própria esposa Joy Williams, que havia estudado na *London School of Economics*, e por esta razão poderia até mesmo ser creditada como coautora deste livro. A tese central repousa na ideia de estabelecer, como já vinha destacando, a cultura como um modo de vida total.

Seguimos então com a definição das suas primeiras palavras-chave iniciando com indústria que no período anterior à Revolução Industrial, significava certa habilidade humana em particular de criar ou transformar determinadas coisas que, com o surgimento das fábricas, modifica-se o significado e passa a se tornar sinônimo de empresa deste tipo. O adjetivo industrioso que era plenamente relativo a indivíduos com esta característica dá lugar a industrial para designar o novo processo fabril, juntamente com o surgimento da palavra industrialismo e o uso da expressão Revolução Industrial na década de 1820, inicialmente por franceses e

acolhida por ingleses em referência ao processo de revolução que transformara a França em 1789 e este, em específico, viria a transformar a Inglaterra.<sup>80</sup>

Democracia, já conhecida do grego “governo do povo”, só foi introduzida no inglês comum a partir das revoluções francesas e americana e por esta razão aparece com sentido negativo por estar associada “ao odiado jacobinismo ou aos conhecidos impulsos desordenados da plebe”<sup>81</sup> Já classe adquire seu significado moderno a partir de 1772, primeiramente com classes inferiores, depois classes superiores, classe trabalhadora surge em 1815 a que se seguem os termos preconceito de classe, consciência de classe e luta de classes durante o século XIX. A palavra arte segue o mesmo caminho de indústria, pois, aquilo que era de exclusividade do artesão relativo ao trabalho manual de diversas origens e finalidades, com o surgimento das indústrias a arte passa a designar somente as atividades de criação imaginativa. E por fim o termo cultura que seguirá sob juízo por todo o livro, conforme seguimos a análise.

Williams inicia com o filósofo e político Edmund Burke, opositor ferrenho da democracia por considerar que o plano da política trata de conveniência prática e não de ideias teóricas. Burke defende que o homem isolado, defendido pelos filósofos do individualismo do século XIX, tende a ser mau, daí a necessidade do governo e da sociedade para “frear suas paixões”. A ideia de sociedade para Burke era uma construção entre os que estão vivos, a manutenção daquilo que herdamos dos que estão mortos e a preparação para aqueles que estão por vir. Este conjunto viria a dar vida para o que chamou de comunidade histórica, ou seja, aquilo que carrega valores a determinada “sociedade orgânica”. Todo este cabedal inaugurado por Burke vai dar lugar no fim do século XIX ao complexo descrito como “espírito da nação” ao que se segue a chamada “cultura nacional”.<sup>82</sup>

Por outro lado, um dos primeiros socialistas britânicos, o jornalista e político William Cobbett defendia prioritariamente a educação popular, afirmando que a classe trabalhadora deveria se encarregar do próprio movimento de sua educação, do contrário corria o risco de perpetuar a condição do “manter-se quieto”. Tal

---

<sup>80</sup> WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Sociedade*, p. 15-6

<sup>81</sup> *Idem*, p. 16

<sup>82</sup> *Idem*, p. 32-4

educação deveria ser uma união indissociável entre o saber e o fazer, em crítica à divisão social do trabalho crescente na sociedade industrial.<sup>83</sup>

Para o historiador Robert Southey o papel do estado é semelhante ao defendido por Edmund Burke, com o acréscimo de que o governo deveria ser responsável pelo aperfeiçoamento moral do povo, pois com o crescimento da vida material, a filosofia crescente do liberalismo, havia a necessidade de termos um estado forte para difundir *cultura* e preservar os cidadãos da autodestruição. Apesar de ter aqui um direcionamento de cuidado essencial à cultura, Southey está muito mais associado ao conservantismo, assim como Burke, do que o empresário e socialista utópico Robert Owen, para quem a sociedade deveria se organizar a partir do cooperativismo com vistas à chegada do socialismo. Como empresário, ao invés de seguir a esteira de seus contemporâneos em busca da produção e do lucro, Owen idealizava uma Inglaterra que pudesse explorar os sentimentos e, assim, chegar à felicidade.<sup>84</sup>

Mal imaginava Owen os processos que se seguiam na relação produção – lucro – sentimentos. A partir do século XIX em suas primeiras décadas, a relação entre produção literária e público leitor entra em franca mecanização. Por um lado uma classe média ávida por leituras mais rápidas e, de outro, escritores em busca do ofício que pudesse sustentar suas vidas, ou seja, aceleração do processo de escrita. Outra parcela desta sociedade enxergava este processo com indiferença. A escritora Mary Shelley (1797-1851) certa vez diz: "Não aceito a advertência dos espíritos simples, o tempo altera o juízo da multidão despreparada. A crítica de nossos dias não passa da soma das loucuras com que o gênio deve enfrentar-se".<sup>85</sup> Ou a observação do escritor e bibliógrafo inglês Sir Samuel Egerton Brydges:

Mal lamentável é que a literatura se haja transformado, por toda a Europa, em simples comércio. Nada conseguiu ir tão longe no alimentar gostos corrompidos e no favorecer o domínio do intelectual pelo não intelectual. O mérito é, hoje, universalmente apreciado em função do número de leitores que o escritor consegue atrair. (...) Será

---

<sup>83</sup> WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Sociedade*, p. 40-2

<sup>84</sup> *Idem*, p. 46-50.

<sup>85</sup> *Idem*, p. 56

a mente não cultivada capaz de apreciar aquilo que delicia o espírito cultivado?<sup>86</sup>

Destas posições entre escritores e públicos, elitistas e populares, surge a nova abstração para o termo cultura: população culta X multidão inculta. Cultura agora era a arte de cultivar o espírito de matiz elitista com verniz de antítese do mercado. Williams identifica aqui uma alteração de convenção, isto é, uma transformação radical na estrutura de sentir. É o nascituro da disciplina estética que estuda a arte como espírito cultivado em contraposição ao gosto popular, a arte deixando de significar habilidade comum para ser um ato de criação imaginativa. Em contraposição a esta nova estrutura de sentimentos, Williams refuta a ideia de cultura como arte e reafirma a cultura como sistema geral de vida. Um melhor desenvolvimento sobre o crescimento da literatura popular vem a seguir quando trataremos do livro *The Long Revolution*.

Na esteira deixada por Edmund Burke, no que se refere ao papel do estado de regular os sentimentos da nação e assim definir sua cultura, o escritor Coleridge influencia John Stuart Mill na defesa da criação de uma elite intelectual para auxiliar neste papel do estado, esta classe seria chamada, segundo Coleridge de clerezia ou Igreja Nacional, a qual

em sua concepção original e primeira intenção abrangeria eruditos de todas as classes, sábios e professores de (...) todas as chamadas artes liberais e ciências.<sup>87</sup>

Com atenção especial ao complexo de sentimentos humanos, Mill acrescenta à visão de Coleridge em sua autobiografia:

(os poemas de Wordsworth) pareceram-me ser a verdadeira cultura dos sentimentos, que vinha eu procurando. Neles parecia-me haver encontrado uma fonte de alegria íntima, de prazer comunicante e

---

<sup>86</sup> *Idem*, p. 58

<sup>87</sup> COLERIDGE *apud* WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Sociedade*, p. 83

imaginativo, suscetível de ser partilhado com todos os seres humanos e que não tinha qualquer ligação com a imperfeição ou com a luta mas se faria ainda mais forte a cada aperfeiçoamento trazido à condição material ou social da humanidade. Neles, parecia-me ter a revelação de quais seriam as fontes perenes da felicidade, quando os maiores males da vida tivessem sido eliminados.<sup>88</sup>

Defensor da economia utilitarista, Mill observava que os sentimentos deveriam também ter a atenção devida, sob o risco de colapso da mente humana e a poesia e a arte eram este instrumental necessário a esta tarefa capaz do “alargamento do espírito”.

Esta posição de Mill também pode ter eco nas ideias do historiador escocês Thomas Carlyle (1795-1881); responsável por cunhar o termo industrialismo, Carlyle preocupava-se com os rumos que as novas tecnologias davam à comunidade, aos tipos de relações que ali se estabeleciam e recusava-se a aceitar uma sociedade baseada em relações econômicas. Saiu em defesa do “herói homem de letras”, ou “gênio” que poderia dar rumos ao espírito humano para além do “nexo do pagamento em dinheiro”. Para Carlyle, o tratamento que uma sociedade dá a um artista é o traço mais marcante de sua própria posição geral, por isso o artista deveria ser considerado a figura moderna mais importante da comunidade.

A resposta e definição desta nova estrutura de sentimentos é ilustrada por Williams através dos chamados romances industriais sendo *Mary Barton* e *North and South*, de Elizabeth Gaskell (1810-1865), *Hard Times*, de Charles Dickens (1812-1870), *Sybil*, de Benjamin Disraeli (1804-1881), *Alton Locke*, de Charles Kingsley (1819-1875), e *Felix Holt*, de George Eliot (1819-1880). Todos estes romances tem por ponto em comum captar as estruturas de sentimento em resposta ao período de revolução industrial. Foram capazes de detalhar com minúcias os sentimentos dos lares operários, a pauperização crescente da população e a ameaça iminente de revolta e o medo das classes superiores. Por meio destes romances, Williams defende ser capaz de captar o real espírito do processo conhecido como Revolução Industrial.

---

<sup>88</sup> MILL, J. S. *apud* WILLIAMS, Raymond, *idem*, p. 85-6

Ainda na esteira da resposta ao industrialismo e a gana por riqueza, o cardeal John Henry Newman (1801-1890); e o poeta e crítico Matthew Arnold defendem a ideia da perfeição humana. Em paralelo à saúde como perfeição do corpo, os autores buscam palavra correlata para o cultivo da mente não encontrando outra que coubesse que não fosse “cultura”. Através da cultura é que se podia elevar o espírito da população contra a ignorância causada pela busca desenfreada pelo dinheiro. A definição de cultura não poderia vir em melhor reflexão:

Nove ingleses, em dez, acreditam, hoje em dia, que nossa grandeza e bem-estar são consequência do fato de sermos muito ricos. (...) Os que nisso acreditam são os "Filisteus" (...) Consideremos essas pessoas, seu sistema de vida, seus hábitos, costumes, o tom de suas vozes; examinemo-las com atenção; observemos o que leem, o que lhes dá prazer, o que dizem e o que pensam - valeria a pena sermos ricos com a condição de nos tornarmos como essas pessoas?<sup>89</sup>

Até o momento percebemos como Williams aproxima pensadores conservadores e socialistas em torno das mesmas ideias tendo como inimigo comum o liberalismo e sua ideia de riqueza material individual. Quando verificamos as posições destes autores, percebemos a crítica mordaz ao industrialismo e a mecanização da vida, ao passo que deixamos de lado o cultivo do espírito. Do escritor conservador John Ruskin (1819-1900), temos a inferência:

Nestes últimos tempos, muito tem sido estudada e aperfeiçoada a grande invenção humana que é a divisão do trabalho; ocorre apenas que lhe demos nome errado. Para dizer a verdade, não é o trabalho que se divide, são os homens: - Partidos em meros segmentos de homens - quebrados em fragmentos e migalhas de vida. (...) Neste assunto, a escolha a fazer é dura e inflexível. Da criatura se pode fazer um instrumento ou um homem. Mas não as duas coisas. (...) É exatamente essa degradação do operário em máquina, mais do que qualquer outro mal de nossos tempos, que, em toda parte, está

---

<sup>89</sup> ARNOLD, M. *apud* WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Sociedade*, p. 132

levando o conjunto das nações a uma vã, incoerente e destruidora luta por uma liberdade, cuja natureza são incapazes de explicar a si próprias. O grito universal que se levanta contra a riqueza e contra a diferença social não brota de uma pressão da fome ou da dor de um orgulho ferido: Uma coisa e outra tiveram e continuaram tendo importância ao longo dos tempos; mas os alicerces da sociedade jamais estiveram tão abalados como estão hoje em dia. Não se dá que os homens estejam mal alimentados; dá-se que não encontram prazer no trabalho que lhes assegura o ganha-pão e, assim, buscam a riqueza como única maneira de encontrar o prazer. Não se dá que os homens se sintam atingidos pelo escárnio das classes superiores; dá-se que não suportam seu próprio escárnio, pois sentem que a espécie de trabalho a que estão condenados é degradante e os transforma em algo inferior ao homem.<sup>90</sup>

E, por sua vez, do socialista William Morris:

Se for necessário e razoável que o trabalho seja mecânico, devo buscar o auxílio da máquina, não por desprezo a meu trabalho, mas para economizar o máximo de tempo (...) Sei que algumas pessoas cultas, de espírito artístico, têm as máquinas como particularmente desagradáveis (...) (mas) permitir que elas sejam nossos donos e não nossos servos é o que destrói, hoje em dia, a beleza da vida. Em outras palavras, o sinal do terrível crime que cometemos ao usar o controle das forças da Natureza para escravizar pessoas é a pouca importância que atribuímos ao fato de privar de felicidade suas vidas.<sup>91</sup>

Ou as opiniões de um dos fundadores do socialismo Fabiano, Bernard Shaw (1856-1950):

Devemos confessá-lo: a humanidade capitalista, tomada em seu todo, é detestável. (...) Tanto os ricos como os pobres são odiosos, em si

---

<sup>90</sup> RUSKIN, J. apud WILLIAMS, idem, p. 155-6

<sup>91</sup> MORRIS, W. apud WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Sociedade*, p. 166

mesmos. No que me diz respeito, odeio os pobres e não vejo o momento de exterminá-los. Tenho certa pena dos ricos, embora esteja igualmente propenso a exterminá-los. As classes obreiras, as classes de negociantes, as classes profissionais, as classes de proprietários, as classes dirigentes, todas elas são cada qual mais odiosa do que a outra: não têm direito de viver; eu ficaria desesperado se não soubesse que dentro de pouco vão desaparecer e que não há necessidade alguma na terra por que sejam substituídas por outras do mesmo gênero. (...) Não obstante, estou longe de ser um misantropo. Sou uma pessoa de afeições normais.<sup>92</sup>

O caminho é o mesmo dos conservadores Ruskin e Carlyle, o da criação de uma elite para ditar os rumos da cultura. A dificuldade em enxergar no seio da própria sociedade as soluções para o impasse vem da própria profundidade da divisão social do trabalho a que tinha atingido com o industrialismo. O escritor D. H. Lawrence consegue dar alguns passos à frente ao discutir a natureza da propriedade. Segundo ele a própria idealização da propriedade já é uma traição, seja individual ou estatal. A propriedade deve existir para ser utilizada e não para ser possuída. Somente quando não houver mais a obsessão pela posse ou pelo impedimento de que outras pessoas a possuam é que podemos pensar no conceito de uma propriedade estatal, do contrário seria apenas uma troca de palavras e não um modo de ser. Diante da celeuma entre riqueza material e cultivo do espírito, Lawrence infere, segundo Williams, uma das melhores definições de igualdade:

Sociedade quer dizer gente vivendo junto. As pessoas precisam viver juntas. Para viverem juntas, necessitam de algum Padrão, algum Padrão Material. É aqui que entra a Média. E onde entram Socialismo e Democracia Moderna. Pois Democracia e Socialismo baseiam-se na Igualdade do Homem, a qual é a da Média. Isso é razoável, na medida em que a Média representa as reais necessidades básicas, de ordem material, da humanidade: necessidades básicas materiais - insistimos e tornamos a insistir. Pois a Sociedade, a Democracia, ou qualquer Estado Político, ou Comunidade, não existem para o bem do indivíduo,

---

<sup>92</sup> SHAW, B. *apud* WILLIAMS, *idem*, p. 192

nem podem, jamais, existir para o bem individual, mas para estipular o que é a Média, a fim de tornar possível a vida em comum: isto é, para criar as facilidades básicas que permitam a cada homem que se vista, more, coma, trabalhe, durma, reproduza-se, divirta-se, segundo suas necessidades, na qualidade de unidade comum, de média. Tudo que ultrapassar essa necessidade comum depende somente dele próprio.<sup>93</sup>

O acerto de Lawrence está na sua atenção ao foco nos sentimentos, mas também é a origem de sua falha. Segundo Williams, Lawrence deixa a desejar ao separar a vida material das questões dos sentimentos, sendo que são questões intimamente ligadas. Reacender o velho debate do que determina a vida primária seria um desperdício de energia. Da mesma maneira, identificar a cultura como todo um modo de vida não pode se limitar a descrição dos elementos conscientes da cultura, isto é, uma religião, um código moral, um sistema de leis, o conjunto das obras de arte etc. Insistir nesta tese é afirmar que a cultura pertence a uma classe estratificada, pois tem origem privilegiada. Grande parte da cultura como modo de vida engloba também elementos inconscientes e estes só podem ser identificados através das obras de arte próprias. Ao passo que aspectos negativos também são constituídos e constituintes da cultura como modo de vida, como a guerra, o crime etc. Assim, somente com a expansão da transmissão da cultura como experiência, esta pode ser modificada.

Ao analisar as relações entre cultura e marxismo, Williams descreve aquilo pelo qual já havia lutado contra anteriormente em seus livros que trata sobre o drama e a ortodoxia de talhe estruturalista que vinha sendo desenvolvido em Cambridge. Lembra que Marx nunca chegou a desenvolver uma teoria da cultura e que suas aproximações da literatura se devia muito mais a sua inteligência do que aquilo que entendemos por crítica literária marxista. Lembramos novamente que livros importantes de Marx como os *Manuscritos Econômicos-Filósoficos* e os *Grundrisse* só foram publicados na Inglaterra na segunda metade dos anos sessenta.

---

<sup>93</sup> LAWRENCE, D. H. *apud* WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Sociedade*, p. 223

Retornando à questão da base e superestrutura, em caráter de ilustração, Williams cita a carta de Engels à J. Bloch de 1890 em que afirma:

Segundo a concepção materialista da história, o elemento determinante da história, em última instância é, na vida real, a produção. Nem Marx nem eu afirmamos mais do que isso. Se, pois, alguém, torcendo nossas palavras, disser que o elemento econômico é o único elemento determinante, esse alguém estará transformando nossa afirmação em frase destituída de significado, abstrata e absurda: A situação econômica é a base, mas os vários elementos da superestrutura - as formas políticas da luta de classes e suas consequências; as constituições implantadas pela classe vitoriosa depois de uma batalha ganha, etc., - as formas das leis e até as repercussões e reflexos de tais lutas nos cérebros dos combatentes: as teorias políticas, legais e filosóficas, as ideias religiosas e suas modificações no sentido de formação de sistemas dogmáticos - também exercem sua influência sobre o curso das lutas históricas, e, em muitos casos, preponderam na determinação da forma que assumem estas lutas.<sup>94</sup>

Como já discutido anteriormente neste trabalho, não vamos entrar em maiores detalhes sobre a discussão entre base e superestrutura, mas convém salientar uma passagem de Williams em *Cultura e Sociedade* que alinha o pensamento acerca da via de mão-dupla e do papel de modo de vida global que a cultura exerce:

As sociedades francesa e inglesa estão hoje em certos estágios do capitalismo, mas as suas culturas, por sólidas razões de ordem histórica, são nitidamente diferentes. O fato de que ambas são capitalistas pode ser determinante e pode ditar os rumos para a ação política e social; mas para compreender as culturas é preciso levar em conta o modo de viver, globalmente considerado.<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> ENGELS, Friedrich *apud* WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Sociedade*, p. 278

<sup>95</sup> WILLIAMS, Raymond. *Idem*, p. 289-90

O ser social que determina a existência para Marx, não são os elementos puramente econômicos, senão a cultura como um modo de vida total assim como assinala Williams. Por último temos um capítulo conclusivo que pode ser o refinamento da produção intelectual de Raymond Williams. Além de se posicionar no campo da cultura como um processo e não um conceito conclusivo proveniente da resposta às transformações proporcionadas pela indústria e pela democracia nascente, Williams traz uma última reflexão sobre comunicação que será bem mais trabalhada em seus livros futuros dedicados ao tema, mas é dotada de grande valia e, por isso, considerada aqui.

A questão central que advém dos teóricos da chamada minoria ilustrada, já mencionados aqui, Coleridge, Ruskin, Eliot, Leavis etc.; é o que se tornará com o surgimento dos meios de comunicação um conceito de “massa” para se direcionar a população geral desprovida, ou seja, a classe trabalhadora. Ao rejeitar a teoria da massa, dizendo que não existe massa sem uma intencionalidade de domínio por parte de quem profere, Williams afirma que a ideia de “comunicação de massa” depende muito mais da intenção do emitente do que da técnica empregada. Não é a mera existência dos meios de produção comunicativa que ameaçam a democracia, senão a intencionalidade do uso destes meios.

O conteúdo da dita “comunicação de massa” normalmente é associado à cultura popular e não poderia incorrer em maior erro por simplesmente ignorar que existe toda uma experiência vivida pela classe trabalhadora que não está presente nos meios de comunicação. Ao passo que o produto resultante dos meios de comunicação de massa é feito intencionalmente com o intuito de penetrar em mentes de menor educação e ali produzir impacto. Tais instituições não foram criadas pela classe trabalhadora. Foram criadas por outras pessoas com a intencionalidade de adquirir vantagem política ou econômica sobre os trabalhadores.

Ao analisar a cultura popular, é fácil incorrer em erro tendo a referência da chamada “alta cultura letrada”, pois

O erro se assemelha ao do reformador pouco lúcido que supõe que os trabalhadores do campo e os artífices das cidades não tinham

educação só porque não sabiam ler. Em verdade, muitas pessoas altamente educadas dão-se de tal modo à leitura que se tornam incapazes de admitir haja outras formas de atividade qualificada inteligente e criadora: não apenas as atividades do gênero de teatro, concerto, galeria de pintura, mas toda uma gama de atividades de ordem geral que vão da jardinagem, do trabalho em metais, da carpintaria até a política ativa. O desprezo por muitas dessas atividades - desprezo sempre latente no altamente letrado - é um sinal das limitações do observador e não das limitações das atividades em si mesmas.<sup>96</sup>

Erro comum também é avaliar a distinção do modo de vida total a partir de aspectos como a forma de morar, o jeito de vestir ou de formas de lazer, pois a produção industrial tende a uniformizar estes aspectos. O padrão de vida material deve ser igual a todos os seres e se trata aqui do mínimo aceitável, como defendeu Lawrence. Por fim, Williams defende a cultura comum. Longe de ser uma cultura igual, a cultura comum visa o acesso irrestrito às oportunidades de desenvolvimento e à herança comum da espécie humana, a partir de uma organização complexa que exigirá contínuo ajuste tendo como alicerce o sentimento de solidariedade que, para se fazer efetivo, é necessário que seja constantemente redefinido.

## (ii) *The Long Revolution*

Publicado três anos depois de *Cultura e Sociedade*, o livro *The Long Revolution* é tratado como uma continuação do anterior e também um fechamento de contas no que tange à definição de cultura. Acresce-se aqui a experiência como fator central da cultura, a partir da interação entre o desenvolvimento permanente da mente humana e a cultura herdada através dos tempos. Outro aprofundamento ímpar desenvolvido neste livro diz respeito ao tratamento da obra de arte como também um agente de comunicação, dada a negligência deste aspecto por parte da teoria estética em geral, Williams chama atenção para os três pilares da

---

<sup>96</sup> WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Sociedade*, p. 318

comunicação que estão presentes em qualquer obra de arte, qual seja, a transmissão, a recepção e a resposta. Aqui também veremos o início da análise que Williams faz, muito por conta já do seu desencantamento com os caminhos tomados pelo *Labour Party*, das diferenças entre a democracia participativa e a democracia representativa, bem como dos limites desta última.

A noção de estruturas de sentimento aqui recebe a contribuição de todo este desenvolvimento teórico do próprio Williams. Se em *Cultura e Sociedade* Williams havia conseguido traçar toda a definição de cultura como modo de vida e a partir desta é que se pode identificar as estruturas de sentimento presentes nas obras de arte, em *The Long Revolution* a teoria avança quando é estabelecida de forma sistemática as relações entre indivíduo e sociedade por meio dos aspectos acima descritos. Como o biógrafo Fred Inglis aponta:

Ao longo das extensas duas primeiras partes do livro, Williams pretende, casualmente por nuances finas e abstratas, capturar e estabelecer o modo como às pessoas moldam seus significados e valores dominantes em uma forma, e como esta forma, em seguida, transformam-se em suas vidas. (...) em romances, jornais, dramas, na fala cotidiana. (...) tentou então capturar o momento em que algo novo muda a construção do real; e finalmente, esperava que o novo sentimento se consubstanciasse em uma nova forma capaz de criar uma sociedade melhor.<sup>97</sup>

A noção de “Estruturas de Sentimento”, então, foi criada para captar o ponto de intersecção entre a arte e a experiência histórica tanto individual como coletiva ou social, isto é, transformar a história cultural em experiência vivida, interpretando os movimentos de mudança na sociedade através das lentes da arte, a que pese a consciência ou não de seus criadores acerca destas mudanças.

A “longa revolução” cujo título faz referência é um complemento de Williams às revoluções política (França, 1789) e industrial (Inglaterra, séc. XVIII), sobre as quais se faz necessária uma terceira revolução – a cultural – que poderia fornecer

---

<sup>97</sup> INGLIS, Fred. *Raymond Williams*, p. 168

subsídios pra a superação do modo de produção capitalista. É uma longa revolução porque deve ser construída dia após dia sem cessar, apreendendo as características únicas da cultura como modo de vida global. Williams nunca foi contra a revolução curta através de uma mudança brusca do modo de vida protagonizada pelos trabalhadores. No entanto, ao ser questionado sobre esta questão pelos entrevistadores do livro *Politics and Letters*, Williams deixa claro que é necessário ter organização para o pós-revolução. O questionamento estava centrado no risco que correríamos de reproduzir o mesmo modo de vida sob o capitalismo depois de uma ruptura com o sistema. É necessário então, saber o que produzir depois da mudança do sistema de classes.<sup>98</sup>

Neste sentido, Williams responde às duas forças socialistas presentes no momento de escrita: o Fabianismo e o Stalinismo. O erro destas duas formas para Williams estava em concentrar forças na construção de uma nova ordem política e econômica apenas, em detrimento de uma ordem humana geral.

Partindo da proposição primária de que o povo deve governar a si mesmo, Williams aponta que os primeiros sessenta anos do século XX geraram transformações políticas sem precedentes no mundo, seja pelas revoluções populares, pelos movimentos de liberação colonial ou pela própria ampliação do sufrágio parlamentar, e mesmo assim a demanda primária permanece, pois apesar de todas estas transformações, a revolução democrática encontra-se num estágio ainda muito elementar. A causa de toda esta mudança sem trazer benefícios reais para a humanidade está localizada na própria natureza das revoluções democráticas, ou seja, a partir da revolução industrial. Por tão rápida, a produção material se desenvolveu a passos tão largos quanto antes nunca se tinha percebido, através desta, novas formas de controle foram sendo desenvolvidas a partir da política, seja pela violência, seja por meio da fraude. É esta interação complexa entre a revolução industrial e democrática que permanece no foco de Williams, com vistas à terceira parte da revolução de cunho cultural.

Um dos aspectos centrais que a revolução industrial trouxe à tona foi a necessidade de alfabetização da população. Por um lado a crescente demanda por mão de obra alfabetizada capaz de operar novas máquinas e, por outro, a revolução

---

<sup>98</sup> WILLIAMS, Raymond. *Politics and Letters*, p. 420-4.

que a imprensa mecanizada causou nos meios de comunicação. Comunicação aqui, além dos veículos de imprensa tradicionais, é entendida por Williams por todo um complexo de interação humana que envolve também os aspectos culturais de convivência, além das artes, como já apontado anteriormente em *Cultura e Sociedade*.

A atividade artística é tratada por Williams como “criação” e para chegar nesta conclusão, o autor traça o tratamento que esta atividade recebeu ao longo da história. Para Aristóteles e Platão, a arte não era criação e sim “imitação”, cada qual com sua diferente abordagem. Para Aristóteles, em sua *Arte Poética*, a atividade artística é uma imitação da realidade, pois imitar é o primeiro desenvolvimento do gênero humano. Ao imitar, o indivíduo se apropria da coisa. A arte então serve de intermediário entre o mundo e o indivíduo que o capta através da imitação. Já Platão, n’*A República*, considera a arte como imitação que distorce a realidade, trata-se apenas da representação aparente da realidade. O poeta, apesar de divinamente inspirado, ao imitar elimina a parte racional da alma e exerce sua parte mais fraca. Ao contrário de Aristóteles que, ao conceituar a imitação como parte do processo normal de aprendizagem do humano, introduz as noções de singular e universal, sendo a História detentora de aspectos singulares do mundo e a poesia capaz de revelar o universal, ou seja, aquilo que une o entendimento do mundo e por esta razão estaria mais próxima da filosofia.

No Renascimento, quatro doutrinas da arte emergem. A primeira, ligada aos pensadores cristãos, considera a arte como a imitação da realidade oculta, neste sentido poderia então realizar revelações em alegoria à mente de deus se expressando por meio do poeta. A segunda, ainda como imitação, trata a arte como a eterna busca pela definição da ideia do belo. A terceira, mais próxima da definição de Aristóteles, trata a arte como imitação da natureza, não como ela é, mas como deveria ser. E a quarta, defendida pelo poeta italiano Torquato Tasso (1544-1595), traz pela primeira vez a arte como criação, sendo a natureza uma criação de Deus e a arte uma criação humana, numa escala horizontal, Tasso equipara o homem a Deus e exemplifica todo o movimento renascentista em busca do protagonismo humano frente ao mundo.<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> WILLIAMS, Raymond. *The Long Revolution*, p. 4-6.

Williams chama a atenção, a partir de contribuições de pensadores ingleses Mary Shelley e Coleridge, além de Sigmund Freud (1856-1939) e Carl Gustav Jung (1875-1961), para o fato de que a criatividade tem origem por meio de dois fatores: a evolução do cérebro humano pelo viés científico e a tradição herdada por cada geração de suas culturas antepassadas. São estes dois fatores que conformam a interação do ser humano com o ambiente que o cerca. Desta maneira é que o ambiente pode ser visto ou dominado, a partir da própria evolução biológica e da cultura como modo de vida herdado.

Por mais que tentemos trazer pela tradição do pensamento, seja pelo lado platônico, aristotélico ou renascentista, as diferenças entre imitação e criação para definir o ato artístico sempre será levado para a separação entre dois campos supostamente separados: a realidade e a arte. Esse aspecto pode ser observado pelos próprios movimentos artísticos recentes, como o naturalismo que se limita a ser uma descrição ou reprodução da realidade; o romantismo que era esta mesma representação da realidade modificada pelo subjetivo emocional do artista; e finalmente a arte abstrata não se dedicava nem à reprodução da realidade, nem à expressão subjetiva do artista. Privilegiava a pura experiência estética, a representação do artista direta da arte, sem a intermediação da realidade. Todos estes movimentos ainda obedecem a dualidade entre arte e realidade. Williams defende o pensamento da ação artística, assim como qualquer experiência humana tanto objetiva como subjetiva em um processo único de organização e humanidade.

Definida a arte então como produto da atividade criativa do homem em um processo objetivo e subjetivo ao mesmo tempo, Williams passa a analisar a arte como linguagem e, principalmente a arte como constitutiva e constituinte da comunicação, isto é, a arte é um tipo de linguagem que comunica através de meios materiais (a dança pelo gesto, a poesia pela declamação, a música pelos instrumentos, a pintura pela tela e tintas etc.) uma experiência vivida objetiva e subjetiva.<sup>100</sup> Lembramos aqui a reflexão sobre a comunicação que Williams trata em seu livro *Cultura e Sociedade*, onde a comunicação pressupõe a emissão, a recepção e a resposta. Este ciclo só será possível se obra, artista e público estiverem dentro de convenções pré-definidas. Com o ciclo completo poderia então retirar daí a estrutura de sentimento vigente em determinada situação. Comunicação

---

<sup>100</sup> *Idem*, p. 24-5.

aqui é o processo ativo de transformar uma experiência vivida individualmente em uma experiência comum a todos.

Ao tratar novamente da definição de cultura como todo um modo de vida, Williams não descarta outras definições que são igualmente válidas: a cultura como ideal, ou seja, um estado ou processo de busca pela perfeição segundo valores absolutos ou universais e a cultura como documentário, isto é, como todo um corpo de trabalho imaginativo ou intelectual que carregam o pensamento e experiência humanos de diversas formas herdadas e preservados. A teoria da cultura dedica-se ao estudo da relação destes elementos com todo o complexo do modo de vida total. E, para tanto, uma nova palavra-chave surge: o padrão, assim como a antropóloga americana Ruth Benedict (1887-1948) estabelece com o *padrão de cultura* quando os aspectos de determinada comunidade são analisados não pelas diferenças entre os indivíduos, mas pelo que os une em torno desta comunidade;<sup>101</sup> ou como o psicanalista alemão Erich Fromm (1900-1980) coloca como o *caráter social*, o modo como o indivíduo é construído pela sociedade por meio do sistema conjunto de comportamentos e atitudes. O exemplo que Fromm cita é inseparabilidade entre indivíduo e sociedade na Idade Média, isto é, o indivíduo era exatamente a mesma coisa que seu papel na sociedade, um artesão, um camponês ou um cavaleiro, ao invés de alguém único que decidiu ter determinada ocupação. Somente quando a mobilidade social começa a se desenvolver durante o Renascimento é que a relação entre indivíduo e sociedade começa a se esvaír em outros padrões.

A análise destes padrões, a permanência ou descontinuidade destes é que fornece elementos para mais uma definição do que Williams chama de “estruturas de sentimento”. Em sua própria pena,

Em certo sentido, estrutura de sentimento é a cultura de um período: é o resultado da vida particular de todos os elementos em uma organização geral. E é neste contexto que as artes de um período, por combinar estes elementos e inserir abordagens e tons característicos no tema, são de grande importância. Somente na arte as características destes elementos são suscetíveis de serem expressas; embora muitas vezes não conscientemente, mas pelo fato da arte ser

---

<sup>101</sup> Apud WILLIAMS, R. *The Long Revolution*, p. 81.

naturalmente acionada pela análise, pois por meio desta temos os únicos exemplos de comunicação registrada que sobrevive a seus portadores, a real sensação de vida, a comunidade profunda que torna a comunicação possível. (...) Uma geração pode preparar sua sucessora, com razoável sucesso, no caráter social, ou através do padrão cultural geral, mas a nova geração terá sua própria estrutura de sentimento, que não parece ter “surgido do nada”.<sup>102</sup>

Williams assinala com esta definição a interação entre três níveis de cultura geral. Sendo a primeira chamada de “cultura vivida”: aquela que é acessível àqueles que estão vivendo naquele específico espaço e tempo; a “cultura registrada”: aquela que temos em registro do passado de vários aspectos da vida, desde as artes até os mais simples costumes; e a “cultura da tradição seletiva”: a intersecção entre a cultura vivida e a cultura registrada. O pesquisador, em posse destes aspectos, pode perceber que a seleção tradicional da cultura, aquela que decide o que legaremos às novas gerações, além de uma seleção é uma interpretação de determinada cultura de acordo com determinados interesses. Ao estudar e definir certa estrutura de sentimento de um período, o pesquisador deve sempre levar em conta estes três níveis de cultura.

Como uma das consequências da industrialização, a necessidade de alfabetização geral e irrestrita fez com que a classe trabalhadora pudesse ser qualificada para as novas formas de trabalho, mas também permitiu que esta se informasse cada vez mais de seus direitos e contradições do sistema. Ao analisar a literatura e a própria sociedade dos anos de 1840, Williams identifica novas formas de controle da população por parte da classe dominante, como o surgimento da literatura barata em 1841, representada, mormente pelas *penny dreadful*<sup>103</sup>; o desenvolvimento de teatros menores em 1843 e o surgimento das casas de shows em 1849 completavam o nascimento da indústria do entretenimento, oferecendo desta forma um lazer barato para a classe trabalhadora em contraponto à crescente politização da população. A substituição da imprensa popular por revistas familiares

---

<sup>102</sup> WILLIAMS, Raymond. *The Long Revolution*, p. 48-9

<sup>103</sup> As *Penny Dreadful* eram revistas com contos fantásticos de talhe macabro e narrativa de tipo policial vendidas a um penny (centavo de libra) cada destinadas à classe trabalhadora. Seus principais pontos de venda eram as estações de trem.

(correspondentes às atuais revistas femininas) centrava esforços no conteúdo moralizante e doméstico ditado pela classe dominante.

Todos os aspectos da sociedade neste período, as leis do milho e o tratado de livre comércio de 1846, o ressurgimento do partido *Tory*, o movimento cartista, as *Poor Law*<sup>104</sup>, o reenvolvimento da igreja nos conflitos sociais e a expansão da indústria e do capital financeiro, estão presentes de forma admirável na literatura do período, das irmãs Brontë a Charles Dickens, de Disraeli aos *penny dreadful*. Neste sentido, a conexão entre a estrutura de sentimento popular e a literatura deve ser um instrumento indispensável na análise cultural, eliminando o risco de negligenciar determinados sentimentos ao selecionar a tradição somente pela alta literatura. A relação deve ser sempre contemporizada pelos seus vários aspectos:

Não comparamos a arte com a sociedade; comparamos ambos com todo o complexo de ações e sentimentos humanos. Encontramos um pouco da arte que expressa sentimentos que a sociedade, no seu caráter geral, não poderia expressar. Estas podem ser as respostas criativas que trazem novos sentimentos à luz. Podem ser também o simples registro das omissões: a alimentação ou tentativa de nutrição das necessidades humanas insatisfeitas.<sup>105</sup>

Outro aspecto caro para Williams é a relação entre indivíduo e sociedade e, para tanto, localiza a origem do termo indivíduo na Inglaterra em fins do século XVI e começo do século XVII. Importante lembrar que todo o resgate de termos que Williams faz ao longo de sua carreira, não significa que poderíamos identificar um primado da linguagem em seu pensamento e sim a significação do surgimento de novos termos para designar novas relações já existentes na sociedade.

As principais teorias deste período prezam pela concepção do indivíduo isolado da sociedade. Thomas Hobbes (1588-1679) definia a má natureza do

---

<sup>104</sup> Existentes em código desde 1587, mas estruturada em reforma e aqui referenciada desde 1834, a *Poor Law* foi um sistema de auxílio do governo para a camada mais pobre da sociedade. Foi extinta no pós-segunda guerra com o surgimento do estado de bem-estar social. Oferecia auxílio financeiro e recolocação de mão de obra na indústria e, aqueles que não se dispunham a trabalhar nas indústrias eram direcionados às famigeradas *workhouses*, uma espécie de hospício forçado.

<sup>105</sup> WILLIAMS, Raymond. *The Long Revolution*, p. 69-70.

indivíduo até que o estado fosse criado para conter seus instintos, o mesmo acontece com John Locke (1632-1704) com o contrato entre indivíduos isolados criando a sociedade para garantir seus direitos individuais. Do mesmo modo Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e Georg Hegel (1770-1831) viam na civilização a verdadeira realização do indivíduo isolado. Erich Fromm, como já mencionado anteriormente, se vale da mediação que chama de “caráter social”, isto é, o conjunto de atitudes e comportamentos presente na sociedade de uma época é reproduzido no indivíduo por meio de seu instrumento principal: a família. De modo que a construção desta individualidade de acordo com o caráter social vigente faz com que não somente o indivíduo seja moldado de acordo com a vontade da família, mas também que este se sinta feliz por cada atitude que esteja dentro deste sistema. Com esta concepção, Fromm se afasta da teoria de existência de uma natureza humana e põe na conta da construção social do período, o modo como os indivíduos agem. Da mesma maneira, escreve Williams com o acréscimo do alerta ao perigo de se isolar categorias. Se isolarmos o indivíduo, podemos separá-lo em diversas categorias como corpo, mente e alma; vontade e pensamento; consciente e inconsciente; *ego*, *superego* e *id*; ao passo que não é possível estudar cada uma destas categorias sem relacioná-las umas com as outras e da mesma maneira, pode-se compartimentar a sociedade em grupos, classes ou associações, mas nenhuma análise será relevante se não relacioná-las entre si. Diz Williams:

Se o velho individualismo isolou artificialmente o “ser humano puro”, há igual perigo em certas tendências da nova sociologia em isolar grupos, a sociedade ou a cultura como um ponto de referência absoluto. (...) Não devemos pensar apenas na sociedade ou no grupo que atua sobre o indivíduo isolado, mas também em múltiplos indivíduos isolados, através de um processo de comunicação, criando e quando necessário estendendo a organização pela qual estes indivíduos continuarão sendo moldados. (...) Este reconhecimento da singularidade individual, e da relação entre a sua criatividade com os padrões humanos em geral, é naturalmente, a base permanente da democracia como um sistema de governo. (...) Quando começarmos a perceber que a individuação é, de fato, o processo geral de nossa humanidade, e que é através da individuação e comunicação que

temos aprendido e estamos aprendendo a viver, devemos reconhecer e respeitar a verdadeira escala e complexidade do processo, o que nenhum de nós, e nenhum grupo, está em posição de compreender, muito menos controlar. Se o homem é essencialmente um ser que aprende, cria e se comunica, a única organização social adequada à sua natureza é uma democracia participativa, em que todos nós, como indivíduos únicos, podemos aprender, comunicar e controlar.<sup>106</sup>

Através da breve análise do estado, neste ponto temos um dos poucos momentos em que Williams se posiciona politicamente em sua obra. Para Williams, toda forma de estado pré-capitalista também era baseada em suas relações de produção e comércio; toda a organização da comunidade era voltada para essas relações. Mas, somente sob o capitalismo em seu estágio corporativo, a sociedade não é somente algo baseado em relações de produção e comércio, ela é o próprio mercado. Verbos inerentes à prática de mercado aplicam-se aos indivíduos trabalhadores com a ideia de “vender-se”, “estar na vitrine”, “estudar o mercado” ou até mesmo em nível nacional como considerar países como empresas e ver outras nações como concorrentes.

O foco individualista do capitalismo corporativo, em estágio elevado, enfatiza o fator negativo da liberdade: a liberdade do indivíduo estar sozinho, como herança do pensamento político em que relaciona o conjunto de boas atividades dos indivíduos com o conjunto de más qualidades da sociedade.

Diferentemente deste desenvolvimento, a única organização que tinha como norte a fraternidade entre indivíduos só esteve no interior do movimento operário e no pensamento em direção ao socialismo. Esta alternativa também é a única que pode propor uma mudança real na ordem, ao invés de agir somente em movimentos defensivos da ordem estabelecida. Mas para tal mudança, geral e irrestrita, são necessárias rupturas reais. Enquanto o norte das ações está em torno da fraternidade, as ações de curto prazo são baseadas em extremos conflitos. Ao passo que a história tem nos mostrado que a experiência dos partidos socialistas, comprometidos na construção da nova ordem socialista, deixa evidências de uma prática de construção em que lança mão de conflito, restrição e repressão. O próprio

---

<sup>106</sup> WILLIAMS, Raymond. *The Long Revolution*, p. 99-100

processo de construção de cada sociedade socialista obscureceu nestas experiências o objetivo final da fraternidade, o que tem sido objeto de bastante trabalho teórico.

A contribuição de Williams a esta tarefa aponta para a limitação do pensamento socialista vigente em cada uma destas experiências no século XX em que a sociedade era definida somente pelo seu sistema de decisão (ordem política) e seu sistema de manutenção (ordem econômica), ao invés de propor uma ordem humana ao deixar de lado esferas importantes como o sistema de aprendizagem e comunicação e o complexo do cultivo do espírito, cujo universo é também composto pela arte ou faz parte da cultura comum.

A primeira vista, bastaria promover uma mudança simultânea nestas quatro esferas – decisão (política), manutenção (econômica), aprendizagem (educação) e espírito (cultura) – que poderíamos obter uma nova ordem social, mas isso seria ingenuidade, segundo Williams. Um novo homem e uma nova ordem humana com vistas a uma sociedade de matriz socialista necessitam ser gestados para além destas divisões e isso é o que Williams chama de Longa Revolução.

De volta à questão da educação, um padrão de ensino é apregoado até hoje não como uma doutrinação e sim como uma forma de oferecer aos indivíduos o melhor possível dividindo-o em três partes: primeiramente os costumes e valores da sociedade enquanto criança. Depois, o conhecimento geral das disciplinas escolares e a etiqueta apropriada para um cidadão e; por fim, uma habilidade específica que fará seu sustento e sua contribuição à sociedade. A curva começa a estratificar a sociedade no período entre 1751 e 1871 em que a população britânica quase triplica de sete a vinte e seis milhões de habitantes. Soma-se a isso o advento da revolução industrial e a crescente concentração dos habitantes em zona urbana em detrimento da zona rural, novas formas de educação foram necessárias por parte das instituições dominantes em face da crescente população pobre nas cidades.

Aquela população pobre que vivia em zona rural e não tinha acesso a qualquer tipo de educação, agora vivia na cidade e fazia parte da classe produtora. A fim de maximizar a extração produtiva destes indivíduos, o estado como representante da classe dominante determinou a inevitabilidade de um pacto de alfabetização desta população. Por questões morais e operativas, era dado aos mais

pobres o “dom” da leitura, principalmente da Bíblia; já o ensino de aritmética, sem mencionar outras áreas da ciência eram menos necessárias, quiçá perigosas.<sup>107</sup>

A comissão Tauton de 1867 estabeleceu, com verniz de “igualdade de oportunidades” em detrimento da igualdade social, três graus de escola secundária – equivalente ao Ensino Fundamental II e Ensino Médio brasileiros – em que a população era dividida em (i) classe alta, no qual o indivíduo era mantido na escola até os dezoito anos tendo acesso a uma educação liberal preparatória para a universidade e para as profissões antigas; (ii) a classe média em que os jovens eram mantidos na escola até os dezesseis anos preparando-os para o exército, para as novas profissões e para uma gama de serviços públicos e; (iii) as classes mais baixas em que os jovens ficavam na escola somente até os catorze anos adequando suas vidas para serem pequenos agricultores e comerciantes, além do artesanato manual fino. Ainda assim esta educação era disponibilizada para apenas dez em cada mil indivíduos, dos quais somente oito seguiam em nível universitário.

A ainda hoje debatida e afirmada existência da “igualdade de oportunidades” pelos liberais não consegue explicar o porquê da disponibilização da educação para aquelas pessoas que tiveram menos educação ter no mínimo sete anos a menos do que aqueles que tiveram educação completa desde a infância. O projeto de poder da classe dominante proclama as virtudes de uma democracia participativa; a comunicação humana adequada à indústria e aos serviços e; a alta cultura como bem comum mantendo as instituições exatamente como estão. Assim cimenta-se os valores que não podem ser desafiados, tampouco serão modificados, segundo a vontade da classe dominante.

A prova deste diametral conflito entre a classe dominante e a classe trabalhadora reside no crescimento do público leitor e o nascituro da imprensa popular. Se por um lado o público leitor tinha chegado à maioria com o resultado da venda de jornais e livros, por outro as companhias provedoras deste tipo de leitura caminhava a passos largos em direção ao capital monopolista. Localizando sua análise no pós-segunda grande guerra, Williams identifica um grupo de quatro empresas que detém 77% da circulação de jornais, além de terem braços na

---

<sup>107</sup> WILLIAMS, Raymond. *The Long Revolution*. p. 136.

crescente televisão comercial. Fenômeno britânico que pode ser transplantado sem prejuízos à realidade brasileira hodierna.

O controle dos meios de comunicação somado ao que Williams chama de “Inglês Padrão” ou *standard english* reafirma a intencionalidade da classe dominante de manter-se separada da classe trabalhadora. Como já apontado anteriormente, a partir da invasão normanda, o idioma inglês recebeu influência direta do francês e de suas raízes latinas. Uma nova versão do inglês era formatada e restrita aos letrados, enquanto uma Inglaterra em vias de unificação ainda mantinha seus respectivos dialetos ao lado do inglês arcaico. Somente no século XIX, segundo Williams,<sup>108</sup> pela primeira vez que se tem registro da expressão “inglês padrão” é referindo-se tanto ao inglês falado como escrito, concentrado em Londres e nas universidades de Oxford e Cambridge.

Por todo o histórico desenvolvimento da língua inglesa, Williams também se volta, além dos meios de comunicação, para a literatura produzida na Inglaterra e seus diferentes períodos, principalmente para a origem social dos escritores: a literatura Tudor de 1480 a 1530; a literatura Elizabetana de 1530 a 1580; os dramaturgos Jacobinos (relativo ao reino de James I) de 1580 a 1630; os escritores da Restauração de 1630 a 1680; os romancistas augustinos de 1680 a 1730, a primeira e segunda geração dos românticos entre 1730 a 1830 e de 1830 aos dias atuais, Williams analisa o surgimento do naturalismo no drama em paralelo ao realismo na literatura, não somente como arte social, mas como a principal medida de mudança e criação de consciência plasmadas em obra de arte. Novamente aqui, Williams aponta a arte escrita como veículo privilegiado de identificação das estruturas de sentimento de determinada época.

Relembrando, como já citado anteriormente, a definição de Strindberg do naturalismo no drama e a definição de realismo como desenvolvido na União Soviética e mais tarde teorizado por Lukács, Williams já tem, neste momento, conhecimento da carta<sup>109</sup> que Engels enviara à escritora Margaret Harkness (1854-1923) em 1888 acerca do romance que esta havia escrito e enviado ao filósofo a fim de obter apontamentos. Engels dispara a essência do realismo como “a reprodução

---

<sup>108</sup> WILLIAMS, Raymond. *The Long Revolution*, p. 220

<sup>109</sup> ENGELS, Friedrich. *Carta a Margareth Harkness*, 1888, in MARX, Karl. ENGELS, Friderich. *Sobre Literatura e Arte*, p. 70-2.

verdadeira de personagens típicos em circunstâncias típicas”. Para Williams este pensamento está no centro da teoria marxista sobre o realismo e este pode ser transplantado até mesmo para os romances de ficção científica em que os personagens típicos em situações típicas estão agindo em outro lugar no tempo, como “Admirável Mundo Novo”, de Aldous Huxley (1894-1963), “1984” de George Orwell (1903-1950) ou “Fahrenheit 451”, de Ray Bradbury (1920-2012). Na junção de sua explicação, Williams nos dá o resumo:

Tentamos aqui desenvolver métodos de análise que, em uma escala da literatura às instituições sociais, possamos articular as reais estruturas de sentimento - os significados e valores que são vividos em obras e relações - e esclarecer os processos de desenvolvimento histórico através dos quais estas estruturas se formam e se transformam (...) e que possa oferecer um relato da linguagem essencial - os significados criados e criativos - que nossa realidade herdada ensina e através da qual uma nova realidade se forme e seja negociada. O contexto que ofereço a esta descrição particular é o processo histórico que chamo de longa revolução.<sup>110</sup>

E é com esta definição que Williams passa a fazer a análise da Inglaterra nos anos de 1960 e a tentativa de extrair as estruturas de sentimento vigentes neste período. A continuação da revolução industrial e cultural não consegue trazer para o mesmo nível de desenvolvimento a transformação democrática, pois a Inglaterra se encontra em uma posição defensiva frente aos movimentos de emancipação das colônias. Pelo viés econômico, vemos o asseveramento do consumo como valor universal representado pelas pesquisas de mercado e as técnicas de propaganda e o crescimento da criação de falsas necessidades à sociedade por parte da indústria. O sistema de educação já aludido anteriormente segue voltado para a disciplina e lealdade, em detrimento da formação de líderes, o que enfraquece qualquer valor democrático, perpetuando a classe dominante no poder. O crescimento pelo consumo de mercadorias nada mais realiza do que achatam a classe média em direção às classes mais baixas, por mais que as aparências e o próprio imaginário

---

<sup>110</sup> WILLIAMS, Raymond. *The Long Revolution*, p. 293

indiquem o contrário. A diferença entre os trabalhadores que recebem salário e a pequena burguesia que recebe renda é apenas uma questão nominal. Na pena de Williams,

Quantas pessoas supostamente de classe média realmente possuem suas casas, seus móveis ou seus carros? A maioria deles é tão radicalmente desprotegida quanto à classe operária tradicional, que agora está cada vez mais envolvida no mesmo processo de usura. (...) a conversa comum da classe média sobre a propriedade e a independência que os tornam cidadãos substanciais é uma ilusão cada vez mais patética.<sup>111</sup>

Conforme as condições de consumo da classe trabalhadora melhora, mais se cria a ilusão de mobilidade social, isto é, que a classe trabalhadora está se tornando classe média, quando a verdade é exatamente o contrário: cada vez mais a classe média se iguala às precárias condições de relação da classe trabalhadora. O problema fica cada vez mais grave quando em 1959, o único partido que supostamente poderia fazer a diferença, o *Labour Party*, sofre a terceira derrota parlamentar. Williams analisa a grande vitória do partido em 1945 por conta de sua agenda de não trazer a Inglaterra de volta às condições do pré-guerra. Condições estas que a classe dominante estava inclinada a manter. O desafio agora reside no trabalho de trazer de volta o sentimento social de coletividade em detrimento de valores individuais. Se já existe a rejeição aos especuladores do partido conservador, tampouco as experiências socialistas estão inspirando mudança pela crescente burocratização. Enquanto a teoria de massificação é posta em prática nos Estados Unidos por meio do consumo e da espetacularização dos meios culturais, é preciso afastar o sentimento de massa e a rejeição a pertencer à classe trabalhadora que a população acaba incorporando por meio principalmente da televisão. Se pertencer à classe trabalhadora significa ser pobre, este é um lugar que ninguém quer estar. Todo o potencial produtivo de classe está difuso e se faz necessário resgatar o quanto antes. É preciso recuperar o acesso à educação de

---

<sup>111</sup> WILLIAMS, Raymond. *The Long Revolution*, p. 324.

antanho negada aos jovens entre quinze e vinte e um anos. O trabalho de tomada de consciência da própria condição é primordial nesta “Longa Revolução”.

### (iii) *Tragédia Moderna*

Após a publicação do livro *The Long Revolution* em 1961, Raymond Williams resolve aceitar o convite para retornar a Universidade de Cambridge, como já aludido anteriormente, pois já não sentia que seu trabalho como educador de adultos estivesse sendo efetivo. Percebeu a crescente mudança do público frequentador de seus cursos passando de adultos trabalhadores para jovens abastados e aposentados da classe médio-alta em busca de ocupação.

Suas primeiras palestras de volta a Cambridge ficaram centradas em seu longo trabalho sobre o drama, desde a conclusão da graduação até seus primeiros livros lançados. Ao surgir os primeiros questionamentos de seus alunos, Williams percebeu que a tragédia como forma dramática estava sendo tratada na faculdade de maneira diferente de quando ainda era um estudante. O livro de maior influência que circulava então era *The Death of Tragedy* de George Steiner<sup>112</sup> (1929 – ) no qual afirmava a impossibilidade da Tragédia no século XX, devido aos diversos genocídios ocorridos na vida real recentemente (principalmente o Holocausto) e ao suposto crescente nivelamento das hierarquias sociais. Com isso, Steiner desejava limitar a tragédia às grandes figuras históricas, heróis, indivíduos da realeza e assim por diante. Williams, já desenvolvendo sua recusa à teoria de massa, privilegiando a identificação de padrões e convenções na vida do homem comum, escreve o livro *Tragédia Moderna* com o intuito primevo de refutação à teoria de Steiner, com o que acaba se desenvolvendo numa teoria geral da tragédia como veremos a seguir. Williams se utiliza de sua noção de estruturas de sentimento para demonstrar que a leitura que se faz de determinados fatos históricos, a literatura da época e as

---

<sup>112</sup> Descendente de família judia da Áustria, George Steiner nasceu em 1929 em Paris. Sempre em fuga do ascendente nazismo, sua família mudou-se para os Estados Unidos em 1940, onde Steiner concluiu o bacharelado em literatura na Universidade de Chicago e o mestrado em Harvard. Adquiriu uma bolsa *Rhodes* para estudar em Oxford na Inglaterra e lá defendeu o doutorado com o título *The Death of Tragedy* (A Morte da Tragédia) primeiramente recusada em 1952, mas aceita em 1955 e publicada como livro em 1961 quando também se estabeleceu como professor em Cambridge, onde ficou até 1974 quando se mudou para Genebra. Também é conhecido por escrever contos e romances.

convenções vigentes na sociedade podem ser consideradas trágicas com o mesmo vigor, embora com características diferentes, que a tragédia passada. Logo no início do livro, Williams estabelece o tom da explanação:

Numa vida comum, transcorrida em meados do século XX, conheci o que acredito ser a tragédia em muitas formas. Ela não se revelou na morte de príncipes. A tragédia ocorreu de forma a um só tempo mais pessoal e geral. Fui impelido a tentar entender essa experiência e recuei, desconcertado em relação à distância que se interpunha entre a minha própria noção de tragédia e as convenções da época. (...) A partir daí, tomei conhecimento dessa tragédia de forma mais ampla. Vi a perda de conexão que se erguia entre a comissão de operários e a cidade, e homens e mulheres esmagados tanto pela pressão de aceitar essa perda como normal quanto pelo adiamento e corrosão da esperança e do desejo. Foi-me dado ver, também, assim como a toda uma civilização, uma ação trágica emoldurando esses mundos e no entanto também, paradoxal e tragicamente, irrompendo com violência em meio a eles. Uma ação que envolve guerra e revolução social numa escala tão grande que é contínua e compreensivelmente reduzida às abstrações da história política; uma ação que não pode, no entanto, de maneira definitiva, ser mantida à distância por aqueles que a conheceram como a história de homens e mulheres reais, e por aqueles que sabem, de um modo bastante pessoal, que a ação ainda não está acabada.<sup>113</sup>

O fato que mais chamou a atenção de Williams em uma de suas aulas diz respeito aos alunos o questionarem se um acidente seria uma tragédia ou não. E o princípio motivador de Williams para seguir nesta discussão veio em forma de um artigo publicado na *New Left Review* em 1962: *A Dialogue on Tragedy* (Um Diálogo Sobre a Tragédia)<sup>114</sup>. Ao melhor estilo de Diderot em *O Sobrinho de Rameau* e outros, Williams organiza um diálogo entre seis personagens em que um conhecido em comum sofre um acidente de moto e morre. Assim a discussão segue se o

---

<sup>113</sup> WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*, p. 29-30.

<sup>114</sup> WILLIAMS, Raymond. *A Dialogue on Tragedy*. *New Left Review*, Londres, vol. 13-14, 1962.

ocorrido pode ser ou não considerado uma tragédia. Primeiramente, há uma tentativa entre os interlocutores em considerar a tragédia própria apenas das formas literárias, sendo a vida ordinária pertencente à outra esfera. Contra o positivismo separador de esferas, corroborante com a visão de Williams da cultura como todo um modo de vida, o personagem *Holt* inicia a reflexão:

Quando a arte é separada da vida ordinária, pode alguém ter certeza do que é a própria vida ordinária? Se você separar a arte, você também separa o pensamento? Se você separar o pensamento, você também separa a consciência? Se você separar a consciência, você também separa a atividade? Se você separar a atividade, você também separa o trabalho? Eu me pergunto o que restará para definir o que é a vida ordinária.<sup>115</sup>

Enquanto os personagens *Clark*, *Singer* e *Reeve* são os defensores de uma arte transcendente, para além da vida cotidiana, Williams personifica suas próprias convicções nos personagens restantes, *Ridyear*, *Holt* e *Bird*. Seus opositores tentam explicar os elementos próprios da tragédia, ou seja, aquilo que define o trágico como uma forma literária que causa piedade e terror ao mesmo tempo, com uma conclusão irreparável e a destruição do herói. Williams vaticina esta posição como ahistórica, pois não considera a transformação da tragédia através do tempo. Se a tragédia era de determinada maneira na Grécia Antiga, já era outra no período elizabetano. Da mesma forma, a tragédia no século XIX pode revelar as estruturas de sentimento em transformação àquela altura, pois, se na Grécia Antiga temos o herói sacrificado representando a comunidade em desintegração, no período elizabetano o herói representava o indivíduo em seu nascituro, já a tragédia do período moderno se torna privada, de acordo com a própria privatização da vida e a dissolução dos laços comunitários. A tragédia, a partir deste momento, representa o sofrimento do homem privado, e por esta mesma razão, representa o sofrimento de todos os homens.

---

<sup>115</sup> WILLIAMS, Raymond. *A Dialogue on Tragedy*, p. 22

Este diálogo, que pode ser tomado como o início da resposta de Williams à Steiner acerca do caráter trágico que podemos encontrar ainda nos dias de hoje, serviu como eixo norteador para o projeto maior chamado *Tragédia Moderna*. Lançado em 1966, o livro é dividido em duas partes, sendo a primeira como a resposta teórica à definição de tragédia, relacionando-a a diversos temas como Experiência, Tradição, Ideias Contemporâneas e à Revolução. Não contente, Williams segue na segunda parte com a análise de dramaturgos modernos e suas relações com a tragédia.

É certo que muitos autores analisados neste livro já estavam presentes em seu livro anterior *Drama From Ibsen to Eliot*, mas se nesse anterior, Williams se ateve às questões técnicas do drama, as convenções e suas relações com o público e a encenação, em *Tragédia Moderna*, Williams ajusta o foco às questões ideológicas de cada autor para com a tragédia, como bem captura Iná Camargo Costa em seu prefácio à edição brasileira, utilizada para este trabalho.<sup>116</sup>

A primeira parte dá conta de exaltar a tragédia grega pela conexão existente entre a encenação e as convenções existentes na época, pois tinha no coro a perfeita representação do espírito comunitário através da tensão e resolução do drama. Todos estes aspectos se perdem na passagem do mundo antigo para o medieval, pois se antes tínhamos a ação trágica no centro do drama, o teatro medieval insere um novo elemento que retira toda ação trágica de suas peças: a fortuna. Tudo o que acontece quando um personagem ou grupo entra na roda da fortuna, é determinado pelos caprichos de uma ordem divina e não pela ação dos personagens, restando a estes somente a escolha prévia de entrar ou não em tal roda, isto é, seguir ou não os caminhos de deus e da salvação. Esta é a estrutura de sentimento presente no mundo medieval.

Já no Renascimento, temos uma mudança do próprio mundo divino ao secular<sup>117</sup>. O surgimento do indivíduo como centro da ação e a grande carga moral de seus atos. É o erro moral do indivíduo que o leva ao sofrimento com vistas à redenção. O elemento trágico está neste sofrimento tendo como contrapartida a virtude como geradora de felicidade. Neste sentido, apesar de manter uma consciência cristã pela ênfase no castigo, a ação e reação é produto secular e

---

<sup>116</sup> COSTA, Iná Camargo. Prefácio. in WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*, p. 14

<sup>117</sup> WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*, p. 52-3

apenas secular. Desta maneira a tragédia se desenvolve até o século XVIII e XIX quando a relação com o indivíduo se intensifica e sua forma se torna eminentemente privada, ou seja, os temas deixam de ser universais do drama humano e dá lugar às questões puramente pessoais.

A secularização da tragédia, a eliminação do supramundo e a erradicação da fortuna como agentes transformadores no drama são temas que se ocupam Schopenhauer e Nietzsche. Em *A Origem da Tragédia*<sup>118</sup>, Nietzsche atribui ao surgimento da filosofia de Sócrates a causa para o fim do mito e por isso o fim da tragédia. Para Nietzsche, a filosofia socrática depositava no conhecimento a panaceia para o mundo e considerava o erro como mal a ser dizimado. Desta forma, a tragédia só poderia voltar a ser produzida quando a ciência pudesse ser levada a seu limite, reconhecer estes mesmos limites e com isso renunciar a seu status de validade universal<sup>119</sup>.

Pois é a posição nietzscheana que está presente em todo livro *The Death of Tragedy*, de George Steiner, contra quem Williams escreve seu *Tragédia Moderna*. Se a apologia de Steiner opera em favor da tragédia grega antiga, faz sentido não considerar um acidente comum como trágico. Na tragédia grega antiga, a morte de um nobre pode ser trágica assim como definitivamente a morte de um escravo não o era. Para Williams, Steiner esquece-se de que cada momento histórico possui sua própria estrutura de sentimentos, e numa era burguesa, a qual vivemos até hoje, a distinção entre príncipes e súditos se evanesceu, podendo assim chamar qualquer morte de trágica, pois os cidadãos são iguais perante a lei desde a revolução democrática de 1789<sup>120</sup>. Se na Grécia Antiga, os cidadãos não podiam relacionar a tragédia à própria dissolução em curso da civilização grega, hoje não conseguimos associar a crise social como trágica. E isto revela precisamente a estrutura de sentimentos vigente em cada época.

Voltando ao tema da privatização da tragédia, Williams aponta os movimentos do naturalismo e do romantismo como desdobramentos do iluminismo. Na literatura naturalista, em contraponto ao realismo, o homem sucumbiu ao subjetivismo – apenas um produto mecânico da natureza – e com isso se tornara um sujeito

---

<sup>118</sup> NIETZSCHE, F. *A Origem da Tragédia*. Lisboa: Guimarães Editores, 2002.

<sup>119</sup> WILLIAMS, R. *Tragédia Moderna*, p. 64.

<sup>120</sup> *Idem*, p. 70-4.

destinado a apenas suportar o mundo como exatamente era e nunca poder modificá-lo. Em direção oposta, o romantismo criticava o movimento racional do subjetivismo e a própria posição passiva do indivíduo na tragédia naturalista. Em sua própria pena,

O que os românticos criticavam como razão não era a atividade racional, mas a abstração e por fim alienação dessa atividade, naquilo que foi chamado de sistema racional, mas que era, na verdade, um sistema mecânico. Tal crítica, e notadamente a crítica do romantismo inglês ao utilitarismo, não era apenas humanista; tomava também o partido do homem como um ser criativo e operante. A derrocada posterior em direção ao irracionalismo pode ser entendida apenas em termos da anterior derrocada em direção ao racionalismo. A alienação da razão, no que diz respeito a todas as outras atividades do homem, transformou a razão de uma atividade em um mecanismo, e a sociedade, de um processo humano em uma máquina.<sup>121</sup>

A partir deste ponto, com os itens que tratam da relação entre tragédia, revolução e socialismo, temos o início de um posicionamento seguro do pensamento político de Williams e a resposta parcial à crítica que sofrera por conta da teoria levantada em *The Long Revolution*. Identificando no romantismo o nascituro do pensamento libertador do homem, Williams discute o elemento trágico que existe tanto na situação que propicia a revolução, ou seja, a miséria latente em qualquer sociedade em extrema desigualdade de riquezas como na própria revolução enquanto tomada súbita de poder. Williams não nega a necessidade da quebra súbita da ordem capitalista, mas defende que a verdadeira revolução está na completa transformação das mais profundas estruturas de relações e sentimentos.<sup>122</sup>

Neste próprio momento de sua vida, Williams é um militante pela causa do desarmamento nuclear e, exatamente por esta razão, questiona se a revolução deve

---

<sup>121</sup> WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*, p. 101.

<sup>122</sup> *Idem*, p. 106

ser pacífica e lenta já que o mundo está imerso em alianças com enorme potencial bélico e nuclear. Em sua arguta análise,

Coréia, Suez, Congo, Cuba, Vietnã são nomes da nossa própria crise. (...) Há aqui uma estranha contradição. As duas grandes guerras pelas quais passamos, na Europa, e a consciência extremamente difundida, ainda que de modo limitado, da natureza da guerra nuclear produziram uma espécie de pacifismo inerte que é, muito frequentemente, autorreferente e perigoso. Afirmamos, compreensivelmente, que a guerra deve ser evitada a todo custo, mas o que comumente se está dizendo é que evitaremos a guerra a qualquer custo (desde que o nosso "custo" esteja excluído). Gozando de uma relativa tranquilidade no espaço que habitamos, interpretamos um distúrbio em alguma outra parte como uma ameaça à paz, procurando então ou subjugar-lo (a "ação policial", que tem o intuito de preservar o que chamamos de ordem e de lei; os bombeiros, para apagar o "levante incendiário"), ou abafa-lo, com dinheiro e manobras políticas. Tão profunda é essa contradição que enxergamos tais atividades, e mesmo a verdadeira repressão, como moralmente virtuosas; chamamos a esses atos até mesmo de promoção da paz.<sup>123</sup>

Se a guerra e a própria revolução é trágica, também o é a desordem que mantemos inertes em nome de uma suposta paz. Aqui, voltamos ao tema da tragédia enquanto forma privada. Na segunda parte do livro, onde Williams analisa autores do século XIX e XX, podemos perceber a estrutura de sentimentos dominante, focada no indivíduo que, embora decadente, ainda entoa ecos até os nossos dias. Em Ibsen, mormente em peças como *Pilares da Sociedade* (1877), *Casa de Bonecas* (1879), *Inimigo do Povo* (1882) e *Peer Gynt* (1867) temos um indivíduo envolto em questões meramente pessoais. Se no início do liberalismo tínhamos um indivíduo libertador das amarras da nobreza, neste momento este mesmo liberalismo gera a transformação deste sujeito num homem culpabilizado pela própria existência, limitado ao "eu contra o eu". Em Ibsen, o indivíduo já nasce

---

<sup>123</sup> WILLIAMS, R. Tragédia Moderna, p. 110.

culpado pela própria existência além de ter de lidar com a inevitabilidade e limitação de seu próprio parentesco. Não temos mais a possibilidade de realização do homem a não ser o isolamento e a destruição de si mesmo.<sup>124</sup>

Por outro lado, temos em autores como Tolstoi, Lawrence e Tchekov, a mesma tragédia pessoal, mas em concatenação com a ação coletiva, trazendo uma relação causal neste interação entre indivíduos, o que poderia ser classificado como uma abordagem de certa totalidade social. Apesar de hostil, esta visão da sociedade como um todo é resultado das ações entre os homens, o que desemboca na amoralidade como virtude de Pirandello, como exemplo em *Seis Personagens a Procura de um Autor* de 1921. A realidade como fato, dá lugar ao homem consciente de sua própria irrealidade que pode ser ilustrada pela incapacidade de comunicação entre os personagens. Seja em Eliot de *The Cocktail Party* (1949) ou nas peças de Albert Camus (1913-1960), ou até mesmo *Esperando Godot* (1953) de Beckett, o que impera é justamente a incomunicabilidade dos personagens como uma condição universal da sociedade.

Pondo termo à celeuma da impossibilidade trágica no século XX pelas suposições filosóficas antitrágicas vigentes nesta época, Williams vaticina com a acepção das próprias estruturas de sentimento de cada época. O humanismo presente no Renascimento não pode ser confundido com o humanismo da era iluminista, tampouco é o mesmo de nosso tempo. Ademais, as acepções filosóficas que estão presentes, seja marxista, freudista ou existencialista, tem em seu âmago o elemento trágico, pois em uma condição social em que o absurdo é a regra, podemos apenas atingir vida plena através de violento conflito.<sup>125</sup>

---

<sup>124</sup> WILLIAMS, R. *Tragédia Moderna*, p. 136-7

<sup>125</sup> Idem, p. 245.

## 2.3 Maturidade e a política como centro

Entramos na parte final do capítulo e o que encontraremos nesta fase do autor, de acordo com os três livros selecionados para a presente empreitada, é um Williams já em sua plenitude de trabalho. Além dos escritos sobre comunicação que não entram em nosso escopo, podemos perceber muito mais segurança em sua escrita. A noção de estruturas de sentimento começa a dar esboços de maturidade, isto é, Williams já utiliza a noção como ferramenta de análise, sem a necessidade de explicar sua existência, muito menos seu significado. No conjunto de leituras em que o autor se volta aos romances, num primeiro momento em *The English Novel From Dickens To Lawrence* de 1970, Williams explora as mudanças ocorridas na sociedade em correlação ao já anunciado ou explícito nos romances de época, tal como em Charles Dickens (1812-1870) ou Thomas Hardy (1840-1928). Depois em *O Campo e a Cidade* de 1973, temos a arguta correlação entre o rural e o urbano por meio de poemas e da literatura. Por fim, apresentamos *Marxismo e Literatura* de 1977, um dos livros mais conhecidos de Williams, no qual encontramos o que poderia ser chamado de “acerto de contas” com o marxismo. Importante frisar ainda que o marxismo aqui destacado é a tradição dos autores que se advogam esta relação, principalmente os russos sob a batuta de Stalin e os franceses adeptos da estranha fusão entre estruturalismo e os escritos de Marx.

### (i) *The English Novel From Dickens to Lawrence*

O que faz Williams voltar aos estudos e escritos sobre romances é a mesma reflexão já lançada anteriormente em *The Long Revolution*: o crescimento da produção de romances no século XIX, principalmente entre 1820 e 1860 quando o número de novos livros a cada ano salta de 580 para 2.600<sup>126</sup>, o crescimento do público leitor, principalmente pelas mudanças drásticas pelas quais o mundo atravessa: revolução industrial, revolução democrática etc; e mais especificamente os anos de 1847-48 quando são lançados os romances *Dombey and Son*, de

---

<sup>126</sup> WILLIAMS, R. *The English Novel From Dickens to Lawrence*, p. 10

Charles Dickens (1812-1860); *Wuthering Heights* de Emily Brontë (1818-1848); *Vanity Fair* de William Makepeace Thackeray (1811-1863); *Jane Eyre* de Charlotte Brontë (1816-1855); *Mary Barton* de Elizabeth Gaskell (1810-1865); *Tancred* de Benjamin Disraeli (1804-1881) e *The Tenant of Wildfell Hall* de Anne Brontë (1820-1849). Para Williams, o conjunto de romances lançados neste espaço de vinte meses inaugura, por parte dos autores, um novo tipo de consciência que permitiria ao próprio Williams lançar um novo termo também como ferramenta de análise e diretamente entrelaçado à noção de estruturas de sentimento: *knowable community* ou **comunidade cognoscível** como ficou conhecida a tradução no Brasil posteriormente com a publicação de *O Campo e A Cidade* (*The Country and The City* – 1973).

Uma comunidade cognoscível é o conjunto de relações presentes no romance que pode fornecer elementos de identificação da sociedade em lide contemplando seus aspectos mais profundos por meio dos encontros casuais entre os personagens e que poderiam ser reconhecidos por qualquer outra comunidade. Se em *O Campo e a Cidade* Williams desenvolve melhor a noção, é aqui em *The English Novel From Dickens to Lawrence* que ele inaugura sua definição:

Uma comunidade cognoscível, em outras palavras, é tanto uma questão de consciência como de um fato evidente. Na verdade, é apenas a este problema de conhecer uma comunidade - de encontrar uma posição, uma posição vivenciada de forma convincente, a partir da qual a comunidade pode começar a ser conhecida - que uma das principais fases do desenvolvimento do romance deve estar relacionada. Frequentemente é tido como certo que uma comunidade rural, mais tipicamente uma aldeia, é um epítome de relações diretas: de contatos face a face, dentro das quais o romancista encontra a substância de uma ficção de relações pessoais. (...) Dickens (...) se concentra apenas na cidade - e não apenas uma cidade, mas uma metrópole – (e por esta razão) tem de encontrar força e base numa tradição alternativa: na cultura popular da sociedade industrial urbana.<sup>127</sup>

---

<sup>127</sup> WILLIAMS, R. *The English Novel From Dickens to Lawrence*, p. 17

Por esta descrição, podemos aferir que o objetivo de um grande autor, ao realizar uma ficção que trate de relações pessoais, é atingir o estágio da comunidade cognoscível, isto é, dar ao leitor a chance de adentrar a comunidade não apenas por seus aspectos descritivos, geográficos, ou demográficos que seja, mas colocar indivíduos em ação entre si que possam apresentar também seus aspectos morais, éticos e emocionais. Enfim, uma comunidade cognoscível só é possível ser atingida quando o autor capta a estrutura de sentimentos de determinada sociedade.

Desde a crítica de E. P. Thompson a seu *The Long Revolution*,<sup>128</sup> em que à noção de cultura como um modo de vida faltava o elemento da luta de classes, Williams não se furtou a acrescentar este esclarecimento em seus escritos e, no livro em lide, não poderia faltar. Se em Dickens são as camadas baixas da população que são retratadas em conflito com a burguesia, em Jane Austen temos uma comunidade cognoscível totalmente diferente. Ambientado sempre em comunidades rurais, as relações face a face de Jane Austen não acontecem necessariamente entre vizinhos, mas entre pessoas que moram longe uma da outra e que se identificam com a classe proprietária. O camponês, propriamente dito, é invisível nos romances de Jane Austen, limitados então à estrutura de sentimentos da burguesia.

Em Dickens, ao contrário, temos um conflito entre a chamada “cultura educada” e a “cultura popular” sempre como formas de relacionamento e não como formas de distinção ou separação. A recusa à utilização do termo “*folk*” para designar a cultura popular revela a mobilidade que Dickens fornece a seus personagens, seja do trabalhador em relação à burguesia, seja das relações no campo e na cidade. Ainda assim, Williams aponta o problema central de Dickens: seus personagens não são pessoas em desenvolvimento, mas estáticas. E por isso, a mobilidade dos personagens é limitada a estas relações. O conflito aparece, mas não aponta para sua resolução. Dickens fornece-nos o panorama de uma condição humana geral, e isso é próximo à Marx. Resgatando um artigo escrito para o jornal *Vowärts* em 1844, que Williams já havia citado em *Tragédia Moderna*, temos a definição de Marx para a condição humana:

---

<sup>128</sup> THOMPSON, E. P. *The Long Revolution*, *New Left Review*: Londres, vol. 9, 1961.

A vida social, da qual o trabalhador está excluído... é a vida ela mesma, a vida física e cultural, a moralidade humana, a humana atividade, o humano regozijo, a real existência humana ... Assim como a irremediável exclusão dessa vida é muito mais completa, mais insuportável, terrível e contraditória do que a exclusão da vida política, assim também é o término dessa exclusão, e mesmo uma reação limitada, uma revolta contra essa exclusão é mais importante, pois o homem é mais importante do que o cidadão, e a vida humana, mais do que a vida política.<sup>129</sup>

Mas as semelhanças com Marx param por aí. Se em Marx temos a revolução como norte de resolução do conflito, em Dickens vemos apenas a possibilidade de redenção através da inocência e do amor. Com seus pontos fortes e suas fraquezas, Dickens ainda é capaz de nos apresentar as estruturas de sentimento contidas na cultura popular de seu tempo.

Captar as estruturas de sentimento de determinado período requer por parte do autor de romances, segundo Williams, representar por meio dos indivíduos em ação toda a sorte de elementos morais, éticos e filosóficos através dos quais o leitor possa se reconhecer em sua atualidade ou obter conhecimento da experiência de vida na época retratada. É o que acontece ao menos em parte com George Eliot (1819-1880). Pseudônimo masculino de Mary Ann Evans, oriunda da classe operária, Eliot consegue expor com bastante acurácia as relações entre indivíduos proprietários de terra e burgueses, mas quando se trata de camponeses e trabalhadores, Eliot peca a sempre retratá-los de forma coletiva<sup>130</sup>. Os discursos da classe trabalhadora, apesar de conterem os elementos de figura de linguagem próprios, são sempre em direção de um objetivo comum com vistas à mudança social e não propriamente as angústias individuais que pudessem – vistas no conjunto – trazer a tona os conflitos existentes entre as classes.

Em Thomas Hardy (1840-1928) encontramos uma estrutura de sentimentos voltada à vida rural, tal como o é em sua vida pessoal. Ao contrário de escrever *para*

---

<sup>129</sup> MARX, K. apud WILLIAMS, R. *The English Novel From Dickens to Lawrence*, p. 49-50.

<sup>130</sup> WILLIAMS, R. *op. cit.*, p. 77

o camponês, Hardy escreve *sobre* o camponês, o que lhe dá grande crédito como observador. Por ser um sujeito de fronteira, assim como Williams, cresceu numa área rural mas teve durante a vida mobilidade para conhecer e vivenciar também a metrópole. Por esta razão, a experiência retratada em seus romances é de natureza passada, antiga, que sofre a pressão e os limites da nova sociabilidade industrial. Temas como alienação, frustração, separação e isolamento são cláusulas pétreas em seus romances e, para Williams, não basta observar apenas estes aspectos em sua obra. Hardy não celebra o isolamento ou a separação, pelo contrário, lamenta a existência destes fenômenos modernos e sua força está em caminhar de frente a estes sentimentos.<sup>131</sup> Se a perda presente em sua obra é real e dolorosa, é porque o desejo de vida também é real, assim como o trabalho. Desejo e trabalho inevitavelmente conectados em seu universo.

O mesmo sentimento de isolamento e conflito pode ser encontrado nos romances de Joseph Conrad (1857-1924) onde a metáfora da comunidade trabalhadora como um “barco em marcha” pode ser interpretado como um chamado à eterna vigilância da realidade e do dever na direção da mudança do estado de coisas. No destaque de Williams,

O barco em Conrad tem essa qualidade especial, que já não estava mais disponível para a maioria dos romancistas. É uma comunidade cognoscível de um tipo transparente. O barco tem, em grande parte, um propósito social compartilhado claro e uma moralidade costumeira, essencialmente não questionada, expressa no sentimento de companheirismo e na lei.<sup>132</sup>

Este predomínio do ambiente rural nos romances da segunda metade do século XIX, enquanto toda a experiência inglesa já estava se tornando urbana é explicada por Williams como os efeitos da experiência negativa da revolução industrial. É significativo que depois de Dickens ter inaugurando o romance urbano com foco na cultura popular da cidade, o desenvolvimento da criatividade estava nas mãos de Eliot ou Hardy com temática predominantemente rural. Williams identifica a

---

<sup>131</sup> WILLIAMS, R. *The English Novel From Dickens to Lawrence*, p. 117.

<sup>132</sup> *Idem*, p. 141

falsa consciência crescendo e, exatamente deste distúrbio que o romance urbano retoma sua produção em outro caráter já mais social do que individual, como em *Ulisses* de James Joyce (1882-1941).

Diferentemente de George Eliot ou Hardy, Lawrence revoluciona o romance rural pela própria linguagem que utiliza. Se George Eliot pertencia à classe rural e conseguia representar os indivíduos de sua classe somente como fala coletiva, ou Hardy que escrevia *sobre* a comunidade rural ao invés de *para* a comunidade, D. H. Lawrence escreve *com* a comunidade rural. A linguagem utilizada para narrar é a mesma que Lawrence coloca nas vozes de seus personagens.<sup>133</sup> O que Williams já havia colocado anteriormente sobre as convenções, coloca Lawrence em outro patamar de sintonia com a comunidade retratada, elevando o conceito de comunidade cognoscível a seu nível de unidade.

Destas análises de romances e autores e suas respectivas estruturas de sentimento, Williams ressalta o importante papel da obra de arte como óculos que se coloca para de fato descobrir um determinado período. Em sua pena:

(...) descobrimos nossa época, como Balzac ou Dickens ou George Eliot a descobriram, não pelas generalidades do período, mas por aqueles pontos, vidas e experiências, nas quais a estrutura de nossas dificuldades mais significativas parece começar a tomar forma. Nunca como modelos, é claro. A própria consciência de continuidade torna qualquer conceito de modelo irrelevante. É uma história ativa e não uma série de precedentes. Mas continuamos com atenção para onde a experiência nos levou antes de pensar sobre a história. E, no meu caso, continuo com a ênfase sobre o problema da comunidade cognoscível. Um problema que não é apenas a comunidade como uma palavra isolada, mas que envolve, como já discutimos, questões básicas de relacionamento, de conhecer a nós mesmos e aos outros, a nós mesmos com os outros, sob pressões contínuas muito específicas e ativas.<sup>134</sup>

---

<sup>133</sup> WILLIAMS, R. *The English Novel From Dickens to Lawrence*, p. 173.

<sup>134</sup> *Idem*, p. 186-7.

Longe de dispensar as ciências humanas como a sociologia, economia ou filosofia, Williams destaca a obra de arte como complementar a estas ciências para fatos e aspectos que ficam invisíveis ao estudo de uma época. Contra a mera noção do reflexo, em que a sociedade e sua estrutura simplesmente produz estes romances, Williams se lembra do caminho de duas mãos em que, nas mudanças sociais, os romances sempre estiveram no cerne do agente ativo, ao lado de toda e qualquer experiência.

## (ii) *O Campo e a Cidade na História e na Literatura*

Como resultado de artigos de jornais, prefácios às compilações de romancistas e das leituras que resultaram no livro anterior *The English Novel From Dickens to Lawrence*, Williams empreende forças naquela que se tornaria sua obra mais madura: *O Campo e a Cidade na História e na Literatura*. A História contida no subtítulo é sintomática, pois pela primeira vez, Williams escreve sobre a história da Inglaterra de maneira livre, em contraposição aos poemas e romances analisados e não a partir deles.

Seguindo uma linha histórica, indo do campo para a cidade, logo no começo do livro, Williams nos dá pista de como a fundação da comunidade se dá no campo, ilustrando a origem da palavra que pode significar tanto um país, uma nação, como somente sua parte rural. Com o surgimento das primeiras aglomerações urbanas, o campo passou a ser associado a uma forma natural de vida, onde a paz, a inocência e a virtude prevaleciam, enquanto a cidade acumulou a ideia de progresso, onde imperava a realização, o saber e as comunicações, ao lado de impressões também negativas para ambos os lados, sendo o campo lugar do atraso, da ignorância e da limitação e a cidade o lugar do barulho, das coisas mundanas e da ambição predadora.

A influência autobiográfica da obra se dá por dois prismas. Por um lado, Williams conheceu a faceta predatória do capitalismo ao conhecer a história do próprio avô, trabalhador agrário até a meia-idade que perdeu o emprego e a casa com o surgimento dos grandes proprietários de terra e se viu obrigado a trabalhar na estrada para as Midlands "cortando galhos e limpando a pista". Já por meio de seu

pai, conheceu o meio urbano nascente, trabalhador da ferrovia, membro ativo do sindicato dos ferroviários e entusiasta do Partido Trabalhista Inglês.

Crescido no meio rural, ao seguir para a faculdade aos 17 anos, se deparou com o meio burguês e urbano de Cambridge e curiosamente, somente na biblioteca da faculdade é que pode encontrar material completo de estudos do meio rural, suas referências e principalmente a literatura ambientada no campo.

A primeira obra que lhe chama atenção, e a que faz referência neste livro, é a de G. Ewart Evans quando lhe estranha a afirmação de que o meio rural, tal como lhe havia chegado desde os tempos de Virgílio, começava a se extinguir.<sup>135</sup> Ao perceber a incongruência da afirmação, Williams inicia o que chama de "escada rolante", buscando obras com a mesma referência de extinção de certo modo da vida rural, mas à períodos diferentes. Assim acontece com Sturt, que relega a destruição a partir do cercamento das propriedades rurais entre 1861 e 1900, posteriormente com as obras de Thomas Hardy que por sua vez indica o período iniciado em 1830, época de produção de Cobbet que localiza a última década feliz do meio rural entre 1780 e 1790 e assim por diante até chegar em Thomas More com a *Utopia* de 1516 em que o narrador conclui:

"De fato, a todos os pontos do reino, onde se recolhe a lã mais fina e mais preciosa, acorrem, em disputa do terreno, os nobres, os ricos e até santos abades. Essa pobre gente não se satisfaz com as rendas, benefícios e rendimentos de suas terras; não está satisfeita de viver no meio da ociosidade e dos prazeres, às expensas do público e sem proveito para o Estado. Eles subtraem vastos tratos de terra da agricultura e os convertem em pastagens; abatem as casas, as aldeias, deixando apenas o templo para servir de estábulo para os carneiros. Transformam em desertos os lugares mais povoados e mais cultivados. Temem, sem dúvida, que não haja bastantes parques e bosques e que o solo venha a faltar para os animais selvagens."<sup>136</sup>

---

<sup>135</sup> WILLIAMS, Raymond. *O Campo e a Cidade Na História e Na Literatura*. São Paulo, Companhia das Letras: 2011. p. 22.

<sup>136</sup> MORE, Thomas. *Utopia*. São Paulo: Abril Cultural, 1972. pp. 176-177.

E a "escada rolante" segue ainda pela Idade Média e chega à época de Virgílio com sua *Bucólica*, que por sua vez, também está reclamando uma época anterior, a de Hesíodo com *O Trabalho e os Dias* em que se verifica os aspectos da agricultura nascente.

Williams chama a atenção aqui não para os  *fatos* históricos narrados, mas para a  *perspectiva* histórica de cada autor analisado, muito mais do que um padrão de utilizar o passado com "os bons tempos de antigamente", o autor analisa as "estruturas de sentimento" a partir das formas literárias e no campo rural da forma  *bucólica*.

Ao trazer a escada rolante de volta, Williams com lente aguda percebe que se num primeiro momento reclama-se da atual configuração do campo como degenerada, por conta do estabelecimento da agricultura, cercamento de grandes propriedades e o estabelecimento do capitalismo agrário, dando início à chamada revolução industrial, vê-se também a existência do bucolismo de alegoria, apregoadado pelos aristocratas, exaltando as maravilhas do campo. Nestes poetas, pode-se verificar a fina ironia ao relatar a mágica com que os alimentos campestres simplesmente surgem em suas mesas por obra da divina natureza. Escondida aqui, está a classe trabalhadora que tem toda a labuta de colher aos frutos e verduras, além de domesticar, criar e mandar para o abate os animais, formando assim o banquete dos ricos. É latente nos poemas analisados chamar o proprietário das terras e deus pelo mesmo nome: Nosso Senhor.<sup>137</sup>

O bucolismo escrutinado por Williams, em sua grande maioria, busca uma ordem anterior ao vivido, isto é, estamos falando aqui do nascimento do modo de produção capitalista. Desta forma, os poemas bucólicos tecem loas à ordem feudal estática e expressam sentimentos contrários à nova ordem fundamentada no dinheiro. Williams direciona sua análise no sentido de que é preciso fazer a crítica ao presente optando pelo passado ou pelo futuro. Se os poemas bucólicos ressaltam a ordem passada, Williams lembra também da crítica positiva aos avanços gerados pela ordem capitalista operada principalmente pelos socialistas, a partir da citação de Marx e Engels em o Manifesto Comunista:

---

<sup>137</sup> WILLIAMS, R. *O Campo e a Cidade Na História e Na Literatura*, p. 59.

A burguesia submeteu o campo à cidade. Criou grandes centros urbanos; aumentou prodigiosamente a população das cidades em relação à dos campos e, com isso, arrancou uma grande parte da população do embrutecimento da vida rural. Do mesmo modo que subordinou o campo à cidade, os países bárbaros ou semibárbaros aos países civilizados, subordinou os povos camponeses aos povos burgueses, o Oriente ao Ocidente.<sup>138</sup>

A resistência de Williams com esta crítica positiva ao capitalismo é com o termo que Marx e Engels utilizaram: “**embrutecimento** da vida rural”. No original em alemão, eles utilizam “*Idiotismus*”, o que levou Williams a concluir que Marx e Engels consideravam a vida rural como atrasada. Desenvolveremos melhor esta celeuma um pouco adiante, quando Williams menciona os acontecimentos do século XX nos capítulos seguintes, mas já adiantamos que a sua posição favorece a vida no campo pela sua progênie e, principalmente, pela análise que faz do surgimento do capitalismo em primeira instância no campo pelo processo de cercamento, em detrimento da cidade. O capitalismo na cidade é um desdobramento do dinheiro acumulado no campo. Não é demais lembrar que o surgimento do capitalismo no campo foi anteriormente analisado por Marx em *O Capital*, mais especificamente no capítulo dedicado à “*Assim chamada acumulação primitiva*”,<sup>139</sup> mas a luta de Williams sempre foi contra a má interpretação dos escritos do filósofo alemão pelos arautos daquilo que se conheceu por marxismo vulgar nos anos 1930 em diante.

A constituição do capitalismo no campo e a subsequente derrocada do feudalismo como modo de produção se deu gradualmente com a retirada dos meios de produção das mãos dos trabalhadores e a transformação destes em “trabalhadores livres” no duplo sentido, assim como Marx coloca:

Trabalhadores livres no duplo sentido de que nem integram diretamente os meios de produção, como os escravos, servos etc., nem lhes pertencem os meios de produção, como no caso, por

---

<sup>138</sup> MARX, K e ENGELS, F. *Manifesto Comunista*. p. 44.

<sup>139</sup> MARX, K. *O Capital*, pp. 785-833.

exemplo, do camponês que trabalha por sua própria conta etc., mas estão, antes, livres e desvinculados desses meios de produção. Com essa polarização do mercado estão dadas as condições fundamentais da produção capitalista.<sup>140</sup>

Daí a criação da lei dos “*enclosures*” ou “cercamentos”, que se designam por grandes propriedades rurais gradualmente transformadas em pastos para a criação de ovelhas e carneiros para extração de lã, e a subsequente expulsão dos camponeses de suas terras, empregando-os de volta como trabalhadores assalariados. Assim, os antigos castelos davam lugar às chamadas mansões senhoriais que abrigavam estes novos latifundiários. A concentração de terras em torno de famílias aristocráticas foi tamanha que no século XVIII, entre uma população de oito milhões de pessoas, apenas quatrocentas famílias eram donas de um quarto da terra cultivada na Inglaterra. Williams identifica a predileção dos escritores desta época pelos novos grandes proprietários, até o século XVIII com exceção de Thomas More (1478-1535), que critica os latifundiários surgidos desta nova condição. Em *Utopia* (1516), More defende os pequenos proprietários e trabalhadores em contraposição a este novo uso da terra. Karl Marx já havia se utilizado da mesma citação da *Utopia* para ilustrar o surgimento destas propriedades n’O Capital. Por meio de nota de rodapé, Marx faz a citação mais longa que Williams, e por isso explica melhor a situação de um trabalhador que é alijado de seu trabalho e é obrigado a roubar para sobreviver:

E é assim que um glutão voraz e insaciável, verdadeira peste de sua terra natal, pode apossar-se e cercar com uma paliçada ou uma cerca milhares de acres de terras, ou, por meio de violência e fraude, acossar de tal modo seus proprietários que estes se veem obrigados a vender a propriedade inteira. Por um meio ou por outro, por bem ou por mal, eles são obrigados a partir – pobres almas, simples e miseráveis! (...) E tendo vagabundeadado até consumir o último tostão, que outra coisa restaria a fazer, além de roubar, e então, ó Deus!, serem enforcados com todas as formalidades da lei ou passar a

---

<sup>140</sup> MARX, K. *O Capital*, p. 786.

esmolar? Mas também desse modo acabam jogados na prisão, como vagabundos, porque vagueiam de um lado para o outro e não trabalham; eles, a quem ninguém dá trabalho, por mais ardentemente que se ofereçam.<sup>141</sup>

Por meio de estatuto em 1572, dentro das chamadas *Poor Law*, a Rainha Elizabeth havia ordenado açoitar severamente mendigos sem licença acima de 14 anos e marcar-lhes a orelha esquerda a ferro quente. Se fosse reincidente e maior de 18 anos e se ninguém quisesse empregá-lo como assalariado, deveria ser executado sem misericórdia como traidor do estado. O objetivo desta legislação, por fim, sempre foi obrigar as pessoas que foram despossuídas de suas terras a aceitarem o trabalho assalariado, alienado de seu produto. A ideia do lugar fixo, onde as pessoas crescem e cuidam de suas famílias, dava lugar à nova realidade de mobilidade, dos trabalhadores livres. Por fim, o que encontramos na ilha de Utopia, e que seria a posição política de Thomas More, são pequenas propriedades em que seus donos próprios é que trabalham a terra, não sendo permitido praticar o aluguel ou o arrendamento destas terras.

No entanto, ao decorrer do desenvolvimento do capitalismo nos séculos XVI e XVII, toda estrutura de sentimentos em relação ao campo muda de figura. Da nostalgia por um modo de produção passado, o que Williams encontra na produção deste período é a idealização do campo como refúgio em contraposição a uma cidade populosa, suja e barulhenta. Não é mais a agricultura que atrai, mas a casa de campo como lugar seguro e longe da corrupção interna da cidade onde reina a “a ascensão do advogado, do comerciante, do general, do cáften e do proxeneta; o fedor do *status* e do lucro; o barulho e os perigos de viver numa aglomeração”.<sup>142</sup>

Williams argumenta que este contraste entre o campo e a cidade é falso e não existe motivo para continuar perpetuando-o. Se o mal estar causado pela cidade crescente fazia com que a população idealizasse uma volta ao campo, é devido lembrar que toda a corrupção existente na cidade foi gerada em atenção às necessidades dos grandes proprietários rurais. O pequeno agricultor, dependente da terra, ficou no campo como assalariado. Quem migrava para a cidade era “o

---

<sup>141</sup> *Idem*, p. 807.

<sup>142</sup> WILLIAMS, R. *O Campo e a Cidade*, p. 83.

proprietário e seu filho já possuidor de renda própria, a esposa do proprietário e sua filha casadoura, que vinham com um objetivo definido.”<sup>143</sup> Assim a literatura do período revelava uma estrutura de sentimentos muito mais favorável aos grandes proprietários de terra do que ao cidadão comum, por perpetuar este falso contraste entre campo e cidade.

Esta estrutura só será transformada com o decorrer do século XVIII, quando o campo deixa de ser o refúgio da balbúrdia urbana e se torna o local de uma relação cada vez mais monetária. O que Williams encontra em registros históricos e na literatura setecentista é uma propriedade rural não mais utilizada para gerar renda, mas um grande ponto de investimento por pessoas estranhas ao campo. A literatura expõe, desta forma, uma consciência melancólica de mudanças e perdas acontecidas no campo.

Daniel Defoe (1660-1731) publica em 1719 o romance *Robinson Crusóé*, cujo protagonista, um indivíduo isolado, aplica melhoramentos em uma terra “encontrada” através do uso de outras pessoas, habitantes da ilha, de forma transitória e instrumental. Em 1749, é a vez de Henry Fielding (1707-1754) publicar o romance *Tom Jones*, cujo mote é um casamento arranjado de filha e filho entre dois pais para anexar terras em uma grande propriedade. Apesar de Fielding valorizar sentimentos e levar o romance com bastante humor, o espírito comercial da época é plasmado no caráter de Blifil, um dos pretendentes que não está interessado no amor de Sophia, mas

(Blifil) agradava-se, de fato, plenamente, da perspectiva do seu bom êxito; pois, no concernente à posse inteira e absoluta do coração de sua amada, que exigem os apaixonados românticos, a ideia nem sequer lhe passara pela cabeça. A fortuna e a pessoa dela eram os únicos objetos dos seus desejos, e não duvidava de que delas obteria prontamente a posse absoluta.<sup>144</sup>

---

<sup>143</sup> *Idem*, p. 93.

<sup>144</sup> FIELDING, H. *Tom Jones*, p. 236.

Williams, pela primeira vez, sente-se a vontade para contrapor fatos históricos aos relatos romanceados, de maneira que neste momento, pode expor a real natureza do capitalismo:

Neste sentido, o capitalismo sempre foi um processo ambíguo: promove um aumento real da riqueza mas a distribui de modo desigual; permite o surgimento e a sobrevivência de populações maiores, porém dentro delas encara os homens apenas como produtores e consumidores, como seres que nada podem pedir à sociedade senão dentro desses papéis abstratos. Assim, havia sempre um contraste entre o extraordinário melhoramento da terra e as consequências sociais desse processo, representadas pela presença dos expropriados e vagabundos, velhos, doentes, incapacitados, mães com filhos pequenos, crianças que, incapazes de trabalhar nesse contexto, eram encaradas apenas de um ângulo negativo, como fardos indesejáveis.<sup>145</sup>

O bucólico neste momento aparece na poesia revestida numa nova estrutura de sentimentos: o antibucólico. A paisagem que antes fornecia nostalgia, ou um lugar de refúgio, agora gera espanto e repulsa. Os cercamentos e a instituição do trabalho assalariado forneciam uma nova paisagem aos poetas. Trabalhadores arando a terra de sol a sol, com a frente desprotegida, aspecto doente e expressão de descontentamento com a situação. Podemos apontar o problema com esta estrutura de sentimentos no foco ao prejuízo que o industrialismo urbano estava fornecendo. A questão principal sempre foi localizada nos cercamentos e no eterno retorno à idealização de uma sociedade orgânica. Esta estrutura de sentimentos não conseguiu apontar para o capitalismo como a verdadeira causa de tamanhas transformações. Muito em parte por conta da história oficial ser contada pelos proprietários rurais e fazendeiros, nunca pelos trabalhadores. Entre os poetas, a nova convenção nascia em relação aos cercamentos: a insensibilidade estética. Somente um campo desprovido de bosque, isto é, dedicado ao cultivo do trigo ou ao pasto era considerada uma terra rica. Quanto mais rica a terra mais pobre o trabalhador, observa Cobbett.

---

<sup>145</sup> WILLIAMS, R. *O Campo e a Cidade*, p. 141

Com o desenvolvimento da Revolução Industrial, a relação entre campo e cidade se transformou de maneira peremptória. O crescimento da população urbana, e a riqueza sendo concentrada na Indústria – Williams aponta que a atividade agrícola era responsável por 40% da riqueza da Inglaterra no início do século XIX. Na metade do século, a parcela cai a 20% e o final a 10%<sup>146</sup> - temos a explosão de bicos, cortiços e favelas por toda Londres, Manchester, Leeds, Birmingham e Liverpool e a relação com a cidade muda a estrutura de sentimentos dos romances que agora concentravam o urbano como cenário.

Thomas Hardy, Coleridge e Southey, já mencionados anteriormente, veem a revolução industrial e urbana como instrumento de atomização social. É o surgimento do indivíduo isolado em meio a multidão. Para esta nova estrutura de sentimentos, Williams cita a solução de Wordsworth num mundo estranho, superpopuloso e ainda assim solitário:

quando nos sentimos inseguros num mundo de pessoas aparentemente estranhas, mas que exercem um efeito comum decisivo sobre nós, e quando a nosso redor circulam forças que irão alterar nossas vidas de modos aparentemente externos e irreconhecíveis, podemos buscar segurança recuando para uma subjetividade profunda, ou então podemos procurar no mundo que nos cerca imagens sociais, signos sociais, mensagens sociais, com as quais possamos nos identificar enquanto indivíduos, mas de modo a descobrir, de alguma forma, um senso comunitário.<sup>147</sup>

O final do século XIX como ápice da sociedade industrial e a nova colonização por parte da Inglaterra e seu domínio na navegação, faz com que a cidade de Londres seja reconstruída. Os trabalhadores pobres, migrantes do meio rural e sem emprego na cidade mudam-se para as colônias. A chamada *City*, urbanisticamente planejada, se torna o centro financeiro da Grã-Bretanha. As colônias, além de abrigar a produção agrícola inglesa, causando impacto sem

---

<sup>146</sup> WILLIAMS, R. *O Campo e a Cidade*, p. 309.

<sup>147</sup> *Idem*, p. 481.

precedentes no meio rural local, também recebiam o escoo da produção industrial em massa que agora era possível.

Este novo cenário, além de gerar toda uma literatura urbana tendo o indivíduo isolado como protagonista e o surgimento da literatura policial com a crescente necessidade de identificação dos moradores da cidade, é também o celeiro da chamada ficção científica, objeto caro à Williams, onde uma cidade idílica, tecnológica e supervigiada fornece material a autores como H. G Wells (1866-1946), Aldous Huxley (1894-1963), e George Orwell (1903-1950).

A supremacia da cidade num capitalismo gestado no campo é objeto de escrutínio por parte de Williams em reflexão que deixamos aberta anteriormente. Trata-se da tradição marxista e a ambiguidade que Marx deixou para as gerações futuras quanto ao chamado “embrutecimento da vida rural”. De uma posição privilegiada, pois Williams está escrevendo este livro em 1973, ele aponta que Trotsky havia escrito que a história do capitalismo é a história da subordinação do campo à cidade, mas seu plano pós-revolução de outubro, aplicada brutalmente por Stalin mais tarde também destituía as forças do campo. Ele nos lembra de que as Revoluções Chinesa e Cubana ganharam forças no campo para poderem tomar a cidade. A questão principal para Williams continua sendo a superação do capitalismo. A necessidade de derrotar o capitalismo ao mesmo passo que ultrapassá-lo. Para tanto, aponta

A consciência social diferente dos trabalhadores espoliados e dos trabalhadores urbanos, fruto do protesto e do desespero, tem de se manifestar de novas formas, como uma sociedade coletivamente responsável. Nem a cidade irá salvar o campo, nem o campo, a cidade. Em vez disso, a velha luta travada em ambos se tornará um conflito generalizado, o que num certo sentido ela sempre foi.<sup>148</sup>

A única força capaz de se tornar uma defesa humana é a luta de resistência ao capitalismo. Levar estas ideias e sentimentos até as últimas consequências é a saída possível para uma nova estrutura de sentimentos.

---

<sup>148</sup> WILLIAMS, R. *O Campo e a Cidade*, p. 490.

### (iii) *Marxismo e Literatura*

Chegamos à última etapa do presente trabalho com o acompanhamento do livro *Marxismo e Literatura*. Publicado em 1977, o livro expõe as principais categorias trabalhadas por Williams, como linguagem, literatura, ideologia, hegemonia e o desenvolvimento de nosso objeto em lide: estruturas de sentimento. Se em *O Campo e a Cidade* Williams se sente à vontade para trabalhar com poemas e história ao mesmo tempo em que utiliza suas próprias categorias de análise, neste livro o autor trabalha exclusivamente com teoria tendo em mente dois objetivos claros: delinear quais são as bases de seu pensamento e acertar as contas com o chamado marxismo que conheceu na universidade a partir de 1939 e o desenvolvimento deste na França com o estruturalismo.

Logo na Introdução de *Marxismo e Literatura*, Williams dá pistas do porquê de somente neste momento resolver estas questões. É sabido que Williams sempre esteve às voltas com seus companheiros de universidade. Durante seu tempo em Cambridge, apesar de participar do Clube Socialista, afiliar-se ao Partido Comunista e sempre deixar claro sua posição à esquerda, Williams também via a negatividade do dogmatismo presente no marxismo vigente àquela época. A má leitura da questão da base e superestrutura feita pelos soviéticos e exportada para a Europa e o pouco caso que se fazia da cultura como questão secundária a ser levada em conta, fizeram com que Williams, ao terminar o curso depois da segunda grande guerra, se recolhesse ao gabinete de estudos, limitando-se à atividade pública do ensino de adultos pela universidade de Oxford.

Pois, os anos de 1950 fizeram com que Williams tomasse contato com autores da tradição marxista que não conhecia: György Lukács (1885-1971); Antônio Gramsci (1891-1937),. A chamada escola de Frankfurt e Lucien Goldmann (1913-1970), além de novas traduções de Karl Marx, principalmente dos *Grundrisse* levou-o a fazer as pazes com esta tradição e só a partir dali, conhecendo o que poderia ser o outro lado da moeda do dogmatismo, se sentia a vontade para declarar-se marxista. É desta reflexão agora plasmada em livro que Williams utiliza-se do termo

“materialismo cultural”<sup>149</sup> pela primeira e única vez em seus escritos. De um lado, era preciso marcar posição sobre aquilo que defendia ser a teoria central do marxismo e por outro havia também a necessidade de diferenciar-se do marxismo vulgar até então dominante.

Afora sua definição de cultura, já escrutinada anteriormente neste trabalho, Williams segue com um capítulo dedicado à linguagem – objeto de eterna controvérsia entre materialistas e idealistas. Dentre toda a tradição, Williams fica com o desenvolvimento de Marx e Engels n’A Ideologia Alemã:

Somente agora, depois de já termos examinado quatro momentos, quatro aspectos das relações históricas originárias, descobrimos que o homem tem também “consciência”. Mas esta também não é, desde o início, consciência “pura”. O “espírito” sofre, desde o início, a maldição de estar “contaminado” pela matéria, que, aqui, se manifesta sob a forma de camadas de ar em movimento, de sons, em suma, sob a forma de linguagem. A linguagem é tão antiga quanto à consciência – a linguagem é a consciência real, prática, que existe para os outros homens e que, portanto, também existe para mim mesmo; e a linguagem nasce, tal como a consciência, do carecimento, da necessidade de intercâmbio com outros homens.<sup>150</sup>

O que interessa a Williams neste trecho é a constatação de simultaneidade e totalidade contidas nas ações humanas. A tríade simultânea: necessidade – satisfação da necessidade e conseqüente criação de novas demandas – reprodução humana constitui uma gama de ações que são inerentes à sociabilidade humana. É constatar que a linguagem em si não faz parte da superestrutura como queriam os marxistas vulgares e adeptos do estruturalismo. A linguagem não se constitui como apenas um meio, mas como uma atividade prática sensível constitutiva do ser social.

A tradição marxista soviética que Williams considera válida, mas ignorada por seus pares à época, é constituída por Lev Vygotsky (1896-1934); Valentin Voloshinov (1895-1936) e Mikhail Bakhtin (1895-1975). Estas três pessoas puderam

---

<sup>149</sup> WILLIAMS, R. *Marxismo e Literatura*, p. 12.

<sup>150</sup> MARX, K. e ENGELS, F. *A Ideologia Alemã*, p. 34-5.

desenvolver uma verdadeira filosofia da linguagem resgatando seu papel como atividade prática do homem. A linguagem então é uma ação social como outra qualquer constitutiva das relações materiais. E se assim o é, a literatura também pode seguir a mesma resolução, por ser também constitutiva da linguagem.

Williams segue o seu já tradicional procedimento – elevado ao máximo no ano anterior a publicação de *Marxismo e Literatura*, quando veio a público o livro *Palavras-Chave* – de trazer o conteúdo sócio-histórico de cada palavra que põe em lide, quando trata da própria literatura. Literatura enquanto registro histórico com a finalidade de ser lido só surge durante o século XVIII e se desenvolve até o século XIX. Antes disso temos apenas sua raiz do latim *littera*, que quer dizer letra do alfabeto. Posteriormente, temos o desenvolvimento das palavras em inglês *literacy* e *literate* que se relacionam com a alfabetização até o surgimento de *literature* no século XIX que menos tinha a ver com o processo de escrita e mais com a capacidade de ler. Por esta razão sempre esteve mais ligada a uma fração de classe social.

Os chamados “livros de imaginação”, enquanto categoria separada da literatura e foro privilegiado no campo da estética, só surge com a chamada escola de Frankfurt e com o húngaro Lukács<sup>151</sup>. Mais tarde com o desenvolvimento de outras mídias como o rádio, o cinema e a televisão, que podem se incluir na categoria de desdobramentos da escrita, a materialidade da literatura ganha evidências incontestáveis.

O próximo ponto a ser tratado por Williams em *Marxismo e Literatura* é a controversa noção de *ideologia*. Dentro da tradição marxista, ideologia já teve muitos significados, desde resultado do pensamento burguês até a falsa consciência. Williams prefere seguir a sua tradição e expõe os significados possíveis para esta noção: (i) um sistema de crenças característico de uma classe ou grupo; (ii) um sistema de crenças ilusórias – ideias falsas ou consciência falsa – que se pode contrastar com o conhecimento verdadeiro ou científico, (iii) o processo geral da produção de significados e ideias.<sup>152</sup>

---

<sup>151</sup> WILLIAMS, R. *Marxismo e Literatura*, p. 58.

<sup>152</sup> WILLIAMS, R. *Marxismo e Literatura*, p. 60.

Sem se ater a um significado único, Williams prefere trazer a discussão que Marx e Engels fazem sobre o tema n' *A Ideologia Alemã*. O primeiro ponto que os filósofos tocam no que diz respeito à ideologia é o seu pertencimento às relações materiais. Portanto, seria equivocado buscar “causas primárias” para acontecimentos históricos nas ideias. É ilustrado pela dupla com a conhecida anedota, por edições publicada como prefácio e outras como apêndice, que é o caso da edição utilizada no trabalho presente publicada pela Boitempo Editorial:

Certa vez, um nobre homem imaginou que os seres humanos se afogavam na água apenas porque estavam possuídos pela ideia da gravidade. Se afastassem essa representação da cabeça, por exemplo esclarecendo-a como uma representação supersticiosa, religiosa, eles estariam livres de todo e qualquer perigo de afogamento.<sup>153</sup>

Deste modo, algures, os autores afirmam que as ideias dominantes são apenas a expressão compreendida como ideia das relações materiais dominantes. A partir desta reflexão, podemos até realizar um exercício lógico de incluir as três definições dentro desta mesma marxiana. A separação destas definições se dá justamente com o dogmatismo do marxismo que surge depois de Engels. Vejamos outra passagem da *Ideologia Alemã* de que Williams se utiliza:

Quer dizer, não se parte daquilo que os homens dizem, imaginam ou representam, tampouco dos homens pensados, imaginados e representados para, a partir daí, chegar aos homens de carne e osso; parte-se dos homens realmente ativos e, a partir de seu processo de vida real, expõe-se também o desenvolvimento dos reflexos ideológicos e dos ecos desse processo de vida. Também as formações nebulosas na cabeça dos homens são sublimações necessárias de seu processo de vida material, processo empiricamente constatável e ligado a pressupostos materiais. A moral, a religião, a metafísica e qualquer outra ideologia, bem como as

---

<sup>153</sup> MARX, K. e ENGELS, F. *A Ideologia Alemã*, p. 523-4.

formas de consciência a elas correspondentes, são privadas, aqui, da aparência de autonomia que até então possuíam.<sup>154</sup>

A confusão inicia-se quando leitores primevos de Marx, que não têm acesso à totalidade de seus escritos, contrastam a ideologia como falseamento da realidade com a descrição do trabalho humano de Marx em *O Capital*:

Pressupomos o trabalho numa forma em que ele diz respeito unicamente ao homem. Uma aranha executa operações semelhantes às do tecelão, e uma abelha envergonha muitos arquitetos com a estrutura de sua colmeia. Porém, o que desde o início distingue o pior arquiteto da melhor abelha é o fato de que o primeiro tem a colmeia em sua mente antes de construí-la com a cera. No final do processo de trabalho, chega-se a um resultado que já estava presente na representação do trabalhador no início do processo, portanto, um resultado que já existia idealmente.<sup>155</sup>

Aqui, Marx mais afirma a materialidade da teleologia humana do que pretende dar à ideologia alguma autonomia. Tampouco fornece elementos corroborativos à ideia de reflexo. O produto como matéria ou ideia são partes constitutivas do processo social material humano, não podendo, sobremaneira, serem separadas. A ilusão da possibilidade de separação destas esferas surge como consequência direta da divisão do trabalho entre material e intelectual. Por este viés, a ideologia pode ser mais designada como conjunto das ideias de uma classe específica. No caso da divisão social do trabalho, a ideologia é privilégio da classe dominante.

Este ponto da ideologia como expressão de uma classe específica foi corroborado até mesmo por Lênin, quando afirma em *Que Fazer?* a existência no mundo de apenas duas ideologias, a ideologia burguesa e a ideologia socialista como direção da luta do proletariado a ser introduzida pelos ideólogos, ou melhor,

---

<sup>154</sup> MARX, K. e ENGELS, F. *A Ideologia Alemã*, p. 94.

<sup>155</sup> MARX, K. *O Capital*, p. 255-6.

intelectuais.<sup>156</sup> Neste sentido, a ideologia seria apenas o conjunto do conhecimento humano perspectivada por determinada classe.

Caminhando em direção ao desfecho da teorização das estruturas de sentimento, Williams parte para a definição do sentido de determinação, tal como descrito por Marx e como é tomado pela tradição marxista. O original em alemão é a palavra *bestimmen* que de longe quer dizer algo fixo, imutável. Williams desloca até mesmo a tradução em inglês para “*determine*”<sup>157</sup> como algo que envolve vontade e propósito. “Estar determinado a fazer algo” não significa necessariamente que algo será feito. E quando tratamos de determinação em relações sociais estamos tratando de relações que estabelecem limites e exercem pressões.

O que nos leva a outra noção cara à Williams: o conceito de hegemonia tal como desenvolvido por Antônio Gramsci (1891-1937). O filósofo italiano havia distinguido em seus escritos feitos no cárcere em que esteve preso de 1927 a 1935 o “domínio” de “hegemonia”, sendo o primeiro designado pelo domínio completo utilizado pela força, violência, propriedade, dinheiro e declarado abertamente em tempos de crise. Já a hegemonia opera numa combinação de forças políticas, sociais e culturais sub-repticiamente de forma a deixar as relações, sob o capitalismo no presente, entre capital e trabalho o mais natural possível. O conceito inclui diretamente a cultura como modo de vida total e a ideologia como vista anteriormente em qualquer das definições que se queira utilizar. Nas palavras de Williams, hegemonia

É um sistema vivido de significados e valores – constitutivo e constituidor – que, ao serem experimentados como práticas, parecem confirmar-se reciprocamente. Constitui assim um senso da realidade para a maioria das pessoas na sociedade, um senso de realidade absoluta, porque experimentada, e além da qual é muito difícil para a maioria dos membros da sociedade movimentar-se, na maioria das áreas de sua vida.<sup>158</sup>

---

<sup>156</sup> LENIN, V. *Que Fazer?* São Paulo: Hucitec, 1986.

<sup>157</sup> WILLIAMS, R. *Marxismo e Literatura*, p. 91.

<sup>158</sup> WILLIAMS, R. *Marxismo e Literatura*, p. 113

Como resposta da classe trabalhadora, Gramsci propõe uma contra-hegemonia ou uma hegemonia alternativa, de modo que novas práticas sociais possam surgir a partir da classe trabalhadora, exercer pressões e estabelecer limites como forma de luta frente ao domínio burguês. Por não ser singular, a hegemonia de um lado ou de outro como conjunto de complexos deve modificar-se, renovar-se e defender-se a todo o momento. Entra em cena os elementos dominantes, residuais e emergentes já desenvolvidos no início deste trabalho, e é justamente para melhor explicitar a relação entre estes elementos que Williams dedica um capítulo à explicação da noção de “estruturas de sentimento”.

Para além do que já exploramos em outras obras de Williams, devemos expor aqui, depois de todo este desenvolvimento, o que de novo Williams traz a esta definição. Sua intenção é dar sentido a uma qualidade particular da experiência social e das relações sociais que possa ser identificada em diversos tipos de obra de arte e diferenciada de outras particularidades historicamente marcadas por outras gerações ou períodos. Quando mencionamos a palavra social, já está implícito ali que são códigos, práticas e vivências já articuladas historicamente que podem dar ao analista esta pista de conhecimento, mas Williams também está olhando para as articulações que não estão em vigência, ou que não foram ainda experimentadas historicamente. No caso da literatura, o melhor exemplo desta transformação é quando nos deparamos com um novo “estilo”. Novamente em sua letra,

Uma definição alternativa seriam as estruturas de experiências: num certo sentido, a melhor palavra, a mais ampla, mas com a dificuldade de que um dos seus sentidos tem o tempo verbal do passado que é o obstáculo mais importante ao reconhecimento da área da experiência social que está sendo definida. Falamos de elementos característicos do impulso, contenção e tom; elementos especificamente afetivos da consciência e das relações, e não de sentimento em contraposição ao pensamento, mas de pensamento tal como sentido e de sentimento tal como pensado: a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada.<sup>159</sup>

---

<sup>159</sup> WILLIAMS, R. *Marxismo e Literatura*, p. 134

Na obra de arte, estas estruturas são inicialmente reconhecidas como privadas, específicas de seus constituintes, mas quando postas sob análise, pode-se reconhecer seus elementos dominantes, residuais e emergentes, até que sejam formalizadas e incorporadas a instituições existentes. Mas a estrutura de sentimentos, anteriormente já estará sendo gestada no presente social. Como hipótese cultural, detém relevância na arte e na literatura, onde a tensão com as relações vividas e experimentadas são expostas através das convenções da época. Por esta razão, as estruturas de sentimento também podem ser definidas como experiências sociais em solução.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pudemos acompanhar durante este trabalho a trajetória pessoal e intelectual de Raymond Williams com o foco voltado para sua noção de “Estruturas de Sentimento”. Na esperança de ter contribuído com a produção teórica voltada para este objeto em nível nacional, seguimos com a condensação do que pudemos desenvolver ao longo destas páginas, tomando a devida precaução de não cairmos na repetição gratuita do que já foi colocado anteriormente.

De família de origem operária, vimos que Williams sempre manteve o espírito dedicado ao compromisso com a sua classe, contrapondo trabalhadores à burguesia, de modo que sua teorização, mesmo quando orientada por conservadores, valeu-se desta origem e sempre foi destinada a seus pares. O choque cultural que sofreu ao entrar na universidade de Cambridge, por não se reconhecer entre seus colegas, fez com que procurasse o Clube Socialista onde se sentiu familiarizado e pôde construir produções primárias, mas não menos importantes.

Seu trabalho seminal como educador de trabalhadores associado à universidade de Oxford lhe forneceu material suficiente para toda a teorização da cultura como modo de vida comum e seus aspectos. Seu objetivo sempre foi ir contra a chamada “cultura inglesa oficial”. Isto é, ir contra uma concepção de cultura de matiz elitista e canônica, como tão apregoada nas aulas de Cambridge, principalmente por F. R. Leavis. Incluir aspectos ordinários da vida como cultura, além das artes, é assumir a classe trabalhadora como produtora de cultura e isso, para Williams, sempre foi indispensável. Sua obra primária como crítico das artes, cinema, literatura e drama sempre foi vista entre seus colegas de esquerda como um trabalho de “perfumaria”, portanto subsidiário à luta econômica e política tida como primordiais na agenda diária. Contra esta aceção simplista, Williams desenvolveu toda uma argumentação sobre base e superestrutura baseada em Marx para provar que a produção cultural também é material, inerente a todo processo vital.

Aqui podemos rastrear sua primeira formulação da noção de estruturas de sentimento, primeiramente encontrada em *Drama From Ibsen to Eliot*, ainda aplicada

apenas ao drama. Williams defende a acepção da materialidade da arte respaldado por Marx e Engels, quando afirmam que aprenderam muito mais sobre economia e política com a Comédia Humana de Balzac do que com os vários compêndios de economia que estudaram. E então temos o porquê da posição privilegiada que Williams reserva à literatura para desenvolver a noção de estruturas de sentimento: somente por meio da escrita de imaginação é que podemos ver toda a teoria política e econômica posta realmente em ação, isto é, as relações sociais reais que aplicam os valores econômicos e políticos e quais são as suas consequências sobre os indivíduos em nível material e espiritual unitariamente.

Assim, Williams consegue juntar num só termo duas palavras que à primeira vista poderiam ter um efeito paradoxal: a materialidade de estrutura com a abstração de sentimento. Este é o desafio proposto por Williams desde o início de sua formulação. Primeiramente, o autor desejava distinguir o termo das simples designações de “visão do mundo” ou de “ideologia” que poderiam estar muito mais relacionadas às teorizações de base determinando a superestrutura. Em segundo lugar, Williams utiliza a palavra sentimento para poder resolver uma questão de tempo verbal. Se a princípio experiência seria uma palavra mais adequada, pode não ser clara por carregar em seu interior o tempo passado, pois quando se fala em experiência, necessariamente é de algo que já aconteceu. Williams intencionava trazer algo que pudesse tratar do presente e por esta razão traz o termo sentimento. Faz ainda questão de aclarar que não está em jogo uma contraposição entre pensamento e sentimento, mas o pensamento como sentido e o sentimento como pensado.

Vimos como sua teorização da cultura ganha forças com a publicação de livros como *Cultura e Sociedade* e *The Long Revolution*, e como o imaginário da sociedade modifica o termo “cultura” com o advento da revolução industrial. Para as estruturas de sentimento, cada vez mais fica anexa à importância das convenções para Williams. Convenções entendidas aqui como os acordos de comunicação existentes entre autor, obra e público que fazem com que as técnicas utilizadas nas obras de arte possam expressar as estruturas de sentimento do período de forma clara e que possam ser entendidas pelo público.

A partir do ciclo de leituras que foi publicado posteriormente como *The English Novel From Dickens to Lawrence*, já podemos enxergar a maturidade da

noção de estruturas de sentimento quando Williams nos mostra como a utiliza enquanto uma ferramenta analítica das obras literárias e pode transportá-la para a realidade já sem prejuízo. Se anteriormente Williams se limitava a analisar as estruturas de sentimento nas obras de arte, agora o autor traz a noção para o cotidiano da sociedade, isto é, traz pro real o que já está materializado na literatura, chegando ao ápice deste procedimento no livro que se desdobrou posteriormente como *O Campo e a Cidade na História e na Literatura*.

Em Marxismo e Literatura podemos verificar a teorização das estruturas de sentimento de forma nunca antes vista. Williams havia aplicado as estruturas de sentimento em suas obras, mas nunca teorizado-a. Recebendo críticas de seus leitores, principalmente colegas acadêmicos, como as entrevistas contidas no livro *Politics and Letters*, Williams defende a utilização da noção por, de forma sincera, nunca conseguir encontrar termo melhor para explicar a existência de padrões dos sentimentos presentes nas obras literárias, no drama etc. Em material coletado na Universidade de Swansea no País de Gales, pude ter acesso a manuscritos em que Williams estende o uso de estrutura de sentimento para as artes práticas como arquitetura, planejamento urbano e design.

A história da noção de estruturas de sentimento segue uma escala crescente de uso e definição tratada com muita cautela por Williams. Em cada obra, como pudemos ver neste trabalho, é um passo dado além na noção que ultrapassa o propósito de cada livro publicado. Para se afastar do conceito estanque de ideologia, Williams desenvolve as noções de arcaico, residual, dominante e emergente justamente para explicar a fluidez da noção frente a existência na sociedade. A estrutura de sentimento presente em determinado período e comunidade pode ter todos estes elementos, mesmo que os elementos dominantes prevaleçam.

Longe de esgotar o assunto, esperamos que este trabalho possa ter dado o pontapé inicial na contribuição para o entendimento de uma das mais controversas e profícuas noções de Raymond Williams.

## BIBLIOGRAFIA

### Obras de Raymond Williams:

- WILLIAMS Raymond. *Reading and Criticism*. Londres: Frederick Muller Ltd, 1950.
- \_\_\_\_\_. *Drama From Ibsen to Eliot*. Londres: Chatto & Windus, 1952.
- \_\_\_\_\_. *Preface to Film*. Londres: Film Drama Ltd, 1954.
- \_\_\_\_\_. *Culture and society, 1780-1950*. Londres: Chatto & Windus, 1958.
- \_\_\_\_\_. *The Long Revolution*. Londres: Chatto & Windus, 1961.
- \_\_\_\_\_. A Dialogue on Tragedy. *New Left Review*, Londres, vol. 13-14, 1962.
- \_\_\_\_\_. *The Structure of Feeling*. Londres (artigo datilografado coletado em visita à Swansea University - Richard Burton Archives), 1967.
- \_\_\_\_\_. *Cultura e Sociedade, 1780-1950*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Los Medios de Comunicación Social*. Barcelona: Ediciones Peninsula, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Politics and Letters: Interviews with New Left Review*. London, New York: Verso, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Hacia El Año 2000*. Barcelona: Grijalbo, 1984.
- \_\_\_\_\_. *O Campo e a Cidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Edição de Bolso de 2011.
- \_\_\_\_\_. *História de la Comunicación*. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Cultura*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

- \_\_\_\_\_. *Television: Technology and Cultural Form*. Londres: Routledge, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Base e Superestrutura na Teoria Cultural Marxista*. In: Revista USP, São Paulo, nº 66, p. 210-224, março/maio 2005a.
- \_\_\_\_\_. *Culture And Materialism*. London, New York: Verso, 2005b.
- \_\_\_\_\_. Os Usos da Teoria da Cultura. In: *Revista Margem Esquerda*, São Paulo: Boitempo Editorial, nº 9, p. 179-196, junho 2007a.
- \_\_\_\_\_. *Palavras-Chave: Um Vocabulário de Cultura e Sociedade*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007b.
- \_\_\_\_\_. *Politics of Modernism: Against The New Conformists*. London, New York: Verso, 2007c.
- \_\_\_\_\_. *Drama em Cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Recursos da Esperança*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Processes of Cultural Change*. Londres, s.d. (artigo datilografado coletado em visita à Swansea University - Richard Burton Archives)

### **Bibliografia complementar:**

- ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*. Lisboa: Editorial Presença, s.d.
- ANDERSON, Perry. Components of the National Culture. *New Left Review*, Londres, vol. 50, 1968.
- BARTHES, Roland. "A Actividade estruturalista". In COELHO, Eduardo Prado (org.). *Estruturalismo: antologia de textos teóricos*. Trad. Maria Eduarda Reis Colares, Antônio Ramos Rosa e Eduardo Prado Coelho. S/L (Portugal): Portugália Editora, 1968, pp. 19-28.

- BOURDIEU, Pierre. *The Field of Cultural Production: essays on art and literature*. Cambridge: Polity. 1993.
- \_\_\_\_\_. *The Rules of Art - Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford: Stanford University Press, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Sobre a Televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- \_\_\_\_\_. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- \_\_\_\_\_. *A Distinção*. Porto Alegre: Zouk Editora, 2011.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CANCLINI, Néstor García. *A Produção Simbólica: teoria e metodologia em sociologia da arte*. Trad. Gloria Rodríguez. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Para Ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- \_\_\_\_\_. "Prefácio". In: WILLIAMS, Raymond. *Palavras-Chave: Um Vocabulário de Cultura e Sociedade*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Dez Lições Sobre Estudos Culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.
- CHASIN, José. *Marx: estatuto ontológico e resolução metodológica*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2009.
- CORRIGAN, Phillip. *Structure of Feeling in the Cultural Studies of Raymond Williams*. Londres, s.d. (artigo datilografado coletado em visita à Swansea University - Richard Burton Archives)
- DOSSE, François. *História do Estruturalismo*. Bauru, SP: EDUSC, 2007.
- EAGLETON, Terry. *Criticism and Ideology: a study in Marxist literary theory*. Londres: NLB, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Raymond Williams, Critical Perspectives*. Cambridge: Polity Press, 1989.
- \_\_\_\_\_. Um crítico à voga atual de falar mal de deus. 2010. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,um-critico-a-voga-atual-de-falar-mal-de-deus,594900> . Acesso em: 23/09/2015.

- FIELDING, H. *Tom Jones*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2003.
- FILMER, Paul. "A Estrutura do Sentimento e das Formações socioculturais: O Sentido de Literatura e de Experiência para a Sociologia da Cultura de Raymond Williams". *Estudos de Sociologia*, Araraquara, v.14, n.27, p.371-396, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes. 2000.
- FREderICO, Celso, TEIXEIRA, Francisco. *Marx, Weber e o Marxismo Weberiano*. São Paulo: Cortez, 2010.
- FREderICO, Celso. *Sociologia da cultura. Lucien Goldmann e os debates do século XX*. São Paulo: Cortez, 2006.
- GLASER, André. *Materialismo Cultural*. 2008. 236 f. Tese (Doutorado em Letras) - Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2001.
- GOLDMANN, Lucien. *Dialética e Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- \_\_\_\_\_. "Estruturalismo, marxismo, existencialismo" In: L. GOLDMANN, H. LEFEVRE, R. MAKARIUS. *Debate Sobre o Estruturalismo*. Documentos Ltda. São Paulo, 1968, pp. 54-77.
- \_\_\_\_\_. *Le Dieu Caché*. Paris: Gallimard, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Ciências Humanas e Filosofia*. São Paulo: Difel, 1980.
- \_\_\_\_\_. *A Sociologia do Romance*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere, vol. 04*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- HALL, S. *Cultural studies: two paradigms*. in: COLLINS, R. et al. (Ed.). *Media, Culture and Society: A Critical Reader*. London: Sage, 1986.
- HIGGINS, John. *Raymond Williams, Literature, Marxism and Cultural Materialism*. Londres: Routledge, 1999.
- INGLIS, Fred. *Raymond Williams*. Londres: Routledge, 1998.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism: or, the Cultural logic of Late Capitalism*. London, New York: Verso Books, 1992.

- LENIN, V. *Que Fazer?* São Paulo: Hucitec, 1986.
- LOYOLA, Maria Andréa. *Pierre Bourdieu*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.
- LUKÁCS, Georg. *El assalto a la razón: la trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*. México (México): Fondo de Cultura econômica, 1956.
- \_\_\_\_\_. *Estética*. 4v. Barcelona (Espanha), Grijalbo: 1966-1967.
- \_\_\_\_\_. *Realismo Crítico hoje*. Brasília: Thesaurus, 1991.
- \_\_\_\_\_. *História e Consciência de Classe*. São Paulo: Martins Fontes, 2003
- \_\_\_\_\_. *Marx, Ontología del Ser Social*. Madri: Akal, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Prolegômenos para uma Ontologia do Ser Social*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.
- MARX, Karl. *Grundrisse: Manuscritos Econômicos de 1857-1858*. São Paulo: Boitempo Editorial; Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011.
- \_\_\_\_\_. *O Capital. Crítica da Economia Política. Livro I*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Para a Crítica da Economia Política*. In: Os Economistas. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Sobre Literatura e Arte*. São Paulo: Global Editora, 1986.
- MORE, Thomas. *Utopia*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- NIETZSCHE, F. *A Origem da Tragédia*. Lisboa: Guimarães Editores, 2002.
- O'CONNOR, A. *Raymond Williams: Writing, Culture, Politics*. Oxford: Blackwell, 1989.
- PRENDERGAST, C. (Ed.). *Cultural Materialism: On Raymond Williams*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

SILVA, Vladimir Luis da. “*Via Prussiana*” e “*Revolução Passiva*” no Pensamento de Carlos Nelson Coutinho: *Transposição Ajustada ou Decalque?*. 2012. 186p. Dissertação (Mestrado em História) PUC. São Paulo.

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

THOMPSON, E. P. The Long Revolution, *New Left Review*. Londres, vol. 9, 1961.

TROTSKY, L. *The Permanent Revolution & Results and Prospects*. New York: Red Letter Press, 2010.

ŽIŽEK, Slavoj. *Welcome to the Desert of the Real*. London, New York: Verso Books, 2002.

\_\_\_\_\_. *The Year of Dreaming Dangerously*. London, New York: Verso Books, 2012.