

Afinidades seletivas: uma comparação entre as sociologias da literatura de Pierre Bourdieu e Raymond Williams

Prof. Dr. Enio Passiani (FACAMP)

Resumo:

As sociologias da literatura de Bourdieu e Williams estão apoiadas em dois conceitos fundamentais: “habitus” e “estruturas de sentimento”, respectivamente. E é clara a semelhança entre eles: ambos tentam traduzir uma espécie de consciência prática adquirida pelos agentes sociais a partir de um processo particular de socialização. Para o primeiro, o “habitus” é internalizado na experiência vivida num campo específico; ao passo que para o segundo tal consciência é formada no interior dos grupos culturais. Nesse sentido, ambas noções dizem respeito a um conjunto de valores compartilhados que aproximam e afastam certos agentes uns dos outros, criando solidariedade e rivalidades. Esta comunicação pretende demonstrar que apesar das diferenças que existem, os conceitos dos autores não supervalorizam nem a reprodução nem a mudança social, mas, ao contrário, tentam explicar esses fenômenos como jogo dialético.

Palavras-chave: Pierre Bourdieu; Raymond Williams; Sociologia da literatura; “Habitus”; Estruturas de sentimentos.

I. Williams: uma teoria da mudança cultural

Não é raro encontrarmos os comentaristas de Raymond Williams enfatizarem sua preocupação em compreender os processos de mudança social a partir do estudo da arte e da literatura, isto é, como os artistas, a um só tempo, plasmaram tais transformações em termos estéticos e deram uma forma, algum tipo de organização e sentido, às novas experiências e percepções que emergiam no bojo daquelas modificações que atingiam, nalgum grau, as estruturas da sociedade. É como se os artistas fossem os que melhor oferecessem respostas, alguma reação, a mudanças determinadas na organização social. Para apreender tal resposta – que aparece sob dada formulação estética - de artistas, em geral, e literatos, em particular, William elabora e desenvolve a noção de “estrutura do sentimento”, a partir do qual procura articular a experiência intelectual e sua prática concreta.

Paul Filmer, um desses intérpretes da obra de Williams que sublinham a preocupação do intelectual britânico em debruçar-se sobre as transformações sociais e sua relação com a literatura e arte, afirma que a concepção de “estrutura de sentimentos” pode servir para investigar, principalmente, o pensamento e instituições daqueles que não formam o grupo dominante na arte e na literatura, nem servem à ordem estabelecida (FILMER, 2003), ao *status quo* estético vigente num determinado momento histórico. Em Williams, afirma Filmer: “Consciência prática é quase sempre diferente da consciência oficial” (FILMER, 2003, p. 208, tradução minha). O conceito, nesse sentido, se converte numa ferramenta de análise de “fluxos emergentes do processo social” (FILMER, 2003, p. 201, tradução minha). Nesse sentido, as mudanças das estruturas de sentimento, expressas nas obras de arte, precedem aquelas mudanças mais evidentes no relacionamento formal entre as instituições, como se fosse uma espécie de antena que captasse as ondas de mudanças antes que fossem percebidas pelas demais. Noutros termos, é como se a estrutura de sentimento se referisse ao momento da pré-emergência de uma nova ou já mudada forma cultural (FILMER, 2003, p. 213):

(...) Williams explicitamente formulou [a noção de] as estruturas de sentimento como manifestações emergentes, e até pré-emergentes, de resistência e oposição às práticas e ideologias hegemônicas e dominantes de ordens sociais existentes (FILMER, 2003, p. 206, tradução minha).

Mas já que o conceito trata da articulação entre a experiência intelectual e sua prática – que é o fazer artístico propriamente dito, como o ato da escrita para o escritor -, Williams que essa experiência a prática a ela ligada não podem ocorrer solitária e isoladamente, mas são compartilhadas por outros artistas, sejam eles de um mesmo grupo, sejam de outros, numa situação histórica particular. Fica claro,

portanto, que a resposta articulada e oferecida pelo intelectual-artista não expressa tão somente um ponto de vista isolado e individual, mas, ao contrário expressa o ponto de vista de um grupo, de uma coletividade. Em seu clássico *Bloomsbury Fraction*, Raymond Williams alertava que todo grupo intelectual possui um corpo de práticas e um ethos em comum, que, muito provavelmente, vai se chocar contra as práticas e o ethos de um ou mais grupos distintos. Por isso, muitas vezes analisar um escritor implica analisar o grupo do qual faz parte, levando em conta as idéias e as atividades manifestas e também as idéias e posições implícitas dos demais artistas do mesmo grupo, isto é, torna-se relevante debruçar-se sobre os laços de amizade e os relacionamentos constituídos entre os participantes.

Na mesma linha, só de que de modo mais matizado, caminha as interpretações de Maria Elisa Cevasco. Segundo ela, o mais usual é que as respostas dos artistas sejam reunidas como “característica de um grupo ou formação” (CEVASCO, 2001, p. 153). E tais respostas individuais são compartilhadas por um mesmo grupo, pois não deixam de traduzir formas comuns de enxergar o mundo – há que considerar, é claro, as origens sociais, os pertencimentos (de classe, por exemplo), as trajetórias escolares e intelectuais próximas dos artistas. De acordo com a leitura de Williams empreendida por Cevasco, isso ocorre quando certas convenções e instituições não mais conseguem expressar ou satisfazer aspectos importantes da vida, o que leva, na prática, à criação de novas convenções, experimentações e formas estéticas. São justamente nesses momentos que se dá a formação de uma consciência estética, em alguns grupos e artistas, que percebe a dialética entre aquilo que Williams chamou de “articulado” (que corresponde ao significado) e o “vivido” (que corresponde à experiência, ao significante). Percebe-se, de acordo com a formulação de Williams, que a consciência se manifesta justamente na forma estética. Experiência, para Williams, é sempre social e material, quer dizer, histórica; e é isso que a noção de estrutura de sentimento tenta descrever.

Por esta razão, escreve Cevasco, aparentando-se a Filmer (acima citado), que tal noção é importante para o analista interessado não apenas em “formas estruturadas e consagradas”, mas especialmente na emergência do novo (CEVASCO, 2001, p. 157):

A estrutura de sentimento é então uma resposta a mudanças determinadas na organização social, é a articulação do emergente, do que escapa à força acachapante da hegemonia, que certamente trabalha sobre o emergente nos processos de incorporação, através dos quais transforma muitas de suas articulações para manter a centralidade de sua dominação (CEVASCO, 2001, p. 157-158).

Filmer e Cevasco, pois, indicam, acertadamente, e acentuam a tônica sobre uma característica presente na própria obra de Williams, a saber, as relações que se estabelecem entre as mudanças objetivas das estruturas sociais e as mudanças nas estruturas de sentimento que encontram forma nas novas obras culturais, sem que haja uma determinação “em última instância” de uma sobre a outra, como habitualmente se faz nas análises marxistas mais conservadoras, que encaram a arte e a literatura como meros reflexos da organização social. Para Williams, e seus comentadores reconhecem isso, a arte e a literatura, além de formalizarem novas estruturas de sentimento, também tem papel ativo nos processos sociais de incorporação – de novos valores e de novas percepções. Não resta dúvida, portanto, que o projeto teórico-metodológico de Williams rompe com a antiga dicotomia base e superestrutura, e propõe, no lugar, uma abordagem que tente abarcar a totalidade social, insistindo que as formas de produção e de organização socioeconômica se coordenam às práticas e aos hábitos mentais, havendo uma interação entre essas duas esferas. O conceito, sem dúvida, na medida em que articula arte e literatura ao todo social, mostra toda sua força crítica e sociológica e rompe com certas dicotomias redutoras, como aquela logo acima anunciada.

II. Bourdieu: uma teoria da reprodução cultural

Se Williams é, amiúde, associado a uma teoria das mudanças culturais e estéticas, Bourdieu, ao contrário, é comumente encarado como um sociólogo exageradamente apegado aos processos de reprodução de uma ordem cultural dominante. A perspectiva reprodutivista de Bourdieu, de fato, pode ser encontrada em seus escritos, como, por exemplo, naqueles referentes à educação e ao gosto estético.

Nos seus estudos sobre educação, Bourdieu, não esqueçamos, nadou contra a maré dominante à época, com águas tingidas principalmente pelas cores marxistas, e demonstrou, por meio de farta pesquisa, que a escola, ao contrário dos que nela viam um mecanismo de mudança social, funcionava, no fundo, como fator de conservação social. Baseado em profunda investigação sociológica, que se alimentou, no caso, de uma base estatística generosa e de interpretação acurada, Bourdieu mostra como a trajetória escolar dos alunos franceses, naquele momento, era marcada por vários mecanismos de eliminação e por escassas oportunidades de acesso escolar. Tais mecanismos, bem como as poucas oportunidades, eram o resultado, segundo ele, de um “recrutamento aristocrático” (BOURDIEU, 1998, p. 41), fruto da ação de mecanismos objetivos de exclusão disfarçados com as máscaras da ideologia do dom, que sustenta sua eficácia no suposto talento e esforço individuais do aluno, ocultando, e provocando o esquecimento, dos mecanismos sociais de recrutamento escolar e transmissão de capital cultural. De um lado, o recrutamento escolar está assentado num sistema de seleção que avalia (pensemos nas provas, vestibulares e concursos) mais o êxito social do que o êxito escolar, uma que, escreve Bourdieu, de modo geral, se cobra e se exige do alunado um conhecimento, um rol de informações que ele não possui, que ele não pode – porque não consegue – oferecer. Ainda de acordo com o sociólogo francês, é uma parte bem pequena do corpo discente que dispõe do capital cultural que a escola de antemão exige. E aí chegamos ao outro lado da questão acima mencionado: a transmissão de tal capital. Ela se dá, mostram os estudos de Bourdieu, de modo mais eficaz quando adquirida nas experiências extra-escolares, por intermédio da “cultura livre” (BOURDIEU, 1998, p. 45): a transmissão ocorre de maneira osmótica, ou seja, inconsciente, sem qualquer esforço metódico ou ação manifesta, através das atividades lúdicas e práticas estimuladas pela família, como a frequência aos teatros e cinemas, as viagens, os hábitos de leitura etc. E é justamente essa “cultura livre” que é desigualmente repartida entre os estudantes de diferentes classes sociais. Nas famílias dotadas de maior capital cultural, que será herdado, provavelmente, pelas gerações mais jovens, como filhos e netos, desenvolve-se uma série de atitudes e comportamentos em relação à escola, como sua valorização e assimilação tranqüila dos valores oferecidos pela instituição escolar, bem diferentes daqueles jovens marcados pela posse exígua de capital cultural, marcados, por isso, pelo fracasso escolar. A distribuição radicalmente diferenciada desse capital cultural está na base da formação do gosto estético. Encontrar-se-á, naqueles dotados de elevado capital cultural, maior grau de familiaridade com a cultura legítima – sancionada pela própria escola – e maior disposição em relação a ela, isto é, fácil assimilação dos códigos estéticos tidos como legítimos e mesmo o desenvolvimento do prazer estético, uma educação dos sentidos que permite a fruição das obras artísticas, sejam elas pertencentes ao campo da pintura, da literatura, da música ou de outro qualquer. Num certo sentido, portanto, a dominação simbólica – manifesta pelo acesso ao capital escolar e ao desenvolvimento de um suposto “bom gosto” – é exercida a partir do momento em que ocorre a incorporação, por parte das classes e frações de classe dominadas, de uma certa “boa vontade cultural”, ou de certa “pretensão cultural”, que difere segundo o grau de familiaridade com a cultura legítima, “(...) isto é, segundo a origem social e o modo de aquisição correlativo da cultura” (BOURDIEU, 1983, p. 109). Noutros termos, quanto mais distante dos estratos superiores, **provavelmente**, menos a disposição cultural, e à medida que nos aproximamos das frações que ocupam o topo da escala social, **provavelmente**, menor a tal “boa vontade cultural”. Friso a expressão “provavelmente” porque, como nos ensina Bourdieu, o raciocínio sociológico é sempre probabilístico e justamente por isso não pode ser considerado como definitivo. É importante, ao meu ver, realçar tal aspecto epistemológico porque leituras equivocadas acusaram-no de determinista. E, por mais que isso incomode os seus críticos, não podemos esquecer que suas interpretações apóiam-se em extenso material empírico. O que não significa que não possa haver equívocos interpretativos ou mesmo que suas conclusões não estejam sujeitas a reavaliações. Como lembra, mais uma vez, o próprio Bourdieu, as pesquisas sociológicas são delimitadas pelo momento histórico e estão abertas, sempre, às correções. Percebe-se, pois, que há toda uma hierarquização dos saberes, promovido e legitimado pela escola em seus vários níveis, que classifica e divide as obras artísticas em legítimas e não-legítimas, e o gosto (estético) em bom-gosto e mau-gosto, que, ao fim e ao cabo, serve como instrumento de distinção social de classe - não mais restrita à posse dos bens materiais, mas estendida aos bens

simbólicos. A distinção de classe, agora, divide parcelas da sociedade entre possuidores e despossuídos da cultura, reproduzindo, assim, a dominação de classe no terreno da cultura:

É preciso, assim, ter presente no espírito o fato de que, ainda que se manifeste como universal, a disposição estética se enraíza nas condições de existência particulares e de que ela constitui uma dimensão, a mais rara, a mais distintiva, a mais distinguida, de um estilo de vida, para compreender que só se pode descrever a relação que as diferentes classes mantêm com a obra de arte ou, mais exatamente, a relação entre as classes sociais com respeito à obra na linguagem (...). Relação de força, indiscutivelmente, mas tão desigual que tem poucas chances de aparecer enquanto tal mesmo para aqueles que, na sua relação com a arte ou com os artistas – essa forma irreconhecível de luta de classes – defendem, obscuramente, sua arte de viver (BOURDIEU, 1983, p. 120-121).

III. Williams: estrutura de sentimento e reprodução

Muito embora possa se afirmar, de fato, como fazem Cevasco e Filmer algumas linhas acima citado, que Williams procura enfatizar, a partir de suas análises – referentes à literatura, ao teatro, cinema e televisão, não importa -, o processo de mudança social, não há, por outro lado, como negar que há, sim, em intervenções analíticas a preocupação em entender como se dá a reprodução da dominação de classe no campo das artes em geral. E tal preocupação me parece bastante explícita em todo o seu projeto intelectual. Vejamos.

Para Williams, reconhece Cevasco, a cultura se converte num espaço e instância de dominação, numa esfera em que a burguesia realiza e reafirma sua hegemonia de classe. Seguindo as pegadas de uma longa tradição marxista - que começa em Marx mesmo e passa por Gramsci, uma forte influência no pensamento de Williams -, o autor reconhece que a dominação de classe depende do processo de legitimação da própria dominação, conseguida graças à universalização dos sentidos e valores de uma única classe em relação ao conjunto da sociedade. Ao universalizar seus valores e significados, uma classe instaura sua hegemonia. E, é claro, manter a posição de classe dominante exige a reprodução da sua hegemonia. Pois bem, Williams vê na produção cultural, particularmente a literatura, como um dos veículos possíveis de universalização de tais valores e sentidos. Daí sua preocupação em questionar (e em ensinar a questionar) o que se chama comumente de “tradição”, que, segundo ele, nada mais é que um processo seletivo – de obras e autores -, e, com isso, desmontar toda e qualquer hierarquização (dos saberes e dos gostos estéticos, tal como acontece com Bourdieu). Williams continua e afirma que o quê a classe dominante faz é controlar a tradição, instalando o que chamou de “tradição seletiva” (WILLIAMS, 1969; CEVASCO, 2001).

Metodologicamente, Williams só consegue levar adiante o desvelamento da dominação que se dá por meio das obras estéticas a partir de seu conceito-chave de “estrutura de sentimentos”, que, segundo Cevasco, é o:

“o termo que Williams cunhou para descrever como nossas práticas sociais e hábitos mentais se coordenam com as formas de produção e de organização socioeconômica que as estruturam em termos do sentido que consignamos à experiência do vivido” (CEVASCO, 2001, p. 97).

O modo mais comum e mais importante de se dar uma forma à experiência e de comunicá-la é por meio da linguagem. E a literatura e a arte em geral, afirma o autor, são as formas mais privilegiadas que a linguagem assume, pois, além de formalizarem as estruturas de sentimento, também têm papel ativo nos processos sociais de incorporação. Não é à toa, portanto, que Williams se dedicou com afincos à produção de escritores, dramaturgos e críticos literários, tentando encontrar nela um tipo de núcleo a partir do qual se irradiaria certas estruturas de sentimento. Já em seu primeiro livro, *Cultura e Sociedade*, de 1958, Williams explicitava suas preocupações e propostas críticas ao se debruçar sobre o desenvolvimento histórico de certas palavras e, a partir dele, investigar o movimento de construção de certas estruturas de sentimento. O autor, ali, demonstrava como certas palavras, aparentemente inofensivas – como, por exemplo, a palavra “cultura” -, carregam uma história eivada de conflitos e disputas, escondendo interesses que vão muito além da

preocupação estética e/ou semântica. Aquele que conquista o privilégio de definir certas expressões pode, a partir delas, divulgar e fortalecer a estrutura de sentimento do grupo ou classe social do qual faz parte.

O materialismo cultural elaborado por Raymond Williams considera os produtos da cultura como práticas sociais, e por esta razão preocupa-se em desvendar as condições dessa prática. Para tanto, propõe o estudo das instituições complementado pelo das formações sociais, i.e., os grupos e movimentos artísticos e intelectuais, de modo geral. Williams sabia que um intelectual não era uma ilha isolada, mas o produto de uma trajetória social, de um determinado processo de socialização, de um conjunto de relações sócias. Nesse sentido, o intelectual jamais deixa de ser, em algum grau, o porta-voz de seu grupo ou classe ou fração de classe.

Se há, pois, várias formações que convivem num mesmo contexto sócio-histórico, cada uma responsável pela elaboração de certas estruturas de sentimento que expressam suas experiências em relação ao mundo social, dado que tais formações podem possuir origens sociais diversas e, por conseguinte, vivenciam, experimentam o mundo de modos diversos, é possível supor, então, que a convivência entre elas nem sempre (ou quase nunca) é tranqüila; ao contrário, é bem plausível existir muitas disputas entre as diferentes estruturas de sentimento que convivem numa mesma época e espaço social. Ainda: se a estrutura de sentimento configura uma espécie de resposta às mudanças sociais, não é de se descartar a possibilidade que tal resposta assuma duas versões distintas, a saber, a adesão ou a resistência, ou, noutra formulação, a resposta ou pode ser conservadora ou transgressora. Não é isso justamente que mostra Williams em seu *Cultura e Sociedade*? Ao traçar a gênese hiatória de certas palavras e seus sentidos no léxico inglês, Williams pretende revelar que as transformações no uso dessas palavras evidenciam as mudanças que ocorreram no modo de pensar sobre a vida diária, que foi igualmente transformada. Ora, se os modos de pensar dos muitos grupos sociais não são os mesmos, então há um choque entre esses muitos modos, uma disputa pela prerrogativa de definir as experiências mesmas, os modos de se vivenciar e atribuir sentido ao mundo empírico por meio das palavras – conseqüentemente, pela via dos discursos, e, entre eles, o literário -, do seu próprio grupo e dos demais. Logo, o grupo hegemônico esforça-se por **reproduzir** sua estrutura de sentimento e, de certo modo, de impô-la aos outros, ao passo que os grupos dominados pretendem romper o *establishment*, inclusive o literário, tentando estabelecer a sua própria estrutura de sentimento – no mundo da literatura tal ruptura se dá pela subversão das tradições estéticas, negação do cânone e inovação da linguagem literária.

Raymond Williams sabia que as mudanças não seriam facilmente aceitas, que novas estruturas de sentimento enfrentariam resistência, e, para dar conta desse intenso jogo de convivências contraditórias e teias de conflito, elaborou as noções de *dominante*, *residual* e *emergente*, “(...) que caracterizam as relações dinâmicas e os contrastes no interior de uma mesma cultura” (SARLO, 1997, p. 92). Destarte, chamou a atenção para o fato que uma perspectiva dominante (na literatura, por exemplo), ainda que dominante, conviveria com elementos residuais do passado que insistiram em sobreviver, e enfrentaria a oposição de tendências emergentes preocupadas em desbancar aqueles que ocupassem a posição de predomínio. Desse modo, Williams abre os nossos olhos para o fato de que o exercício da hegemonia não se dá sem qualquer forma de oposição e resistência.

Há, ainda, outra questão que pode ser proposta ao edifício teórico e metodológico de Williams, para, a partir de seus termos, tentar elucidá-la: como explicar escritores que apresentam radicais inovações da linguagem mas um pensamento conservador ou, no máximo, reformista? E Williams oferece resposta ao problema. E, ao fazê-lo, mais uma vez abre o flanco para o reconhecimento de que a estrutura de sentimento pode atuar a favor da reprodução de um *status quo*. Voltemos à análise de Williams sobre a fração Bloomsbury, grupo intelectual premido entre a revolução da cultura literária, artística e científica oficiais e a renovação dos valores burgueses. Por mais que Maria Elisa Cevalco afirme que a fração não se limitava a reproduzir, mas produzia “as idéias mais condizentes com as modificações da organização da vida social a serem adotadas pela classe em geral” (CEVASCO, 2001, p. 248), não há como negar o aspecto reformista do grupo – aliás, reconhecido pelo próprio Raymond Williams, que acabou, inclusive, relativizando o radicalismo do grupo. Em suas palavras:

Eles [os membros do grupo] eram uma verdadeira fração da classe superior inglesa da época. Eles foram, num primeiro momento, contra as idéias e valores dominantes e continuaram, de modo condescendente, e ao mesmo tempo, parte dela” (WILLIAMS, 1999, p. 151).

A fração Bloomsbury representava, no fundo, os “valores clássicos do iluminismo burguês (WILLIAMS, 1999, p. 162), e se apoiava firmemente na crença e valor (igualmente burgueses) do indivíduo civilizado. Por mais que se diga que o grupo produzia novas idéias para a classe de origem como um todo, tratava-se, na realidade, de modernizar aqueles aspectos anacrônicos das instituições burguesas – mormente a universidade – que tornaram o próprio grupo possível. Por mais que se fale, como insiste Cevasco, em produção de novas idéias e sentidos, e que aconteceu, o que estava verdadeiramente em jogo era a reprodução da hegemonia burguesa por meio da atualização de seus valores, empreendida por um talentoso grupo de intelectuais bem-intencionados. Bloomsbury revelava, assim, para utilizar a expressão de Williams, a “hegemonia em ação”. Mudava-se para se manter algumas coisas em seus devidos lugares; mudava-se para reproduzir, e garantir, a dominação de classe. E a revolução intelectual empreendida pelo grupo em várias áreas mostrava-se, dum ponto de vista político, conservadora.

IV. Estrutura, *habitus* e mudança social

Numa de suas últimas entrevistas concedidas antes de sua morte, Bourdieu retoma uma crítica comum feita ao seu trabalho - um suposto determinismo (sociológico) que o habilitaria apenas a reconhecer os processos de reprodução do mundo social, e, num certo sentido, cegando-o para as mudanças e possibilidades de mudança - para esclarecer que suas pesquisas pretendiam explicar certos mecanismos objetivos de dominação para justamente, ao se descrevê-los, abrir espaço para a transformação daquelas relações sociais que os reproduzem (LOYOLA, 2002). Particularmente em relação aos campos educacional e literário, procura esclarecer o autor:

O mundo da cultura está repleto de nichos. Ainda existem editores de vanguarda que publicam livros com tiragem reduzida e conseguem se virar, mesmo que se auto-explorem um pouquinho. Por estranho que pareça, acho que o futuro está nessa lógica do nicho. Na medida em que algo não deveria ser dito encontra uma forma de ser dito, isso é importante: haverá sempre alguém que vai escutar, e isso poderá ressurgir dez anos depois. Parte importante do que se escreve não teria sentido caso não acreditássemos nisso. Existe uma margem de liberdade real, realista, que tem a ver com isso. (...) Então é preciso lutar para que o mercado não destrua todos os nichos e para que haja espaço para mercados interiores. O sistema escolar continua sendo um dos nichos possíveis, apesar da concorrência do privado: ele oferece a dedicação, pessoas que acreditam, além de recursos, certamente não muito grandes, mas que permitem que se façam coisas (LOYOLA, 2002, p. 47).

Ao meu ver, aquela leitura que acusa Bourdieu de determinista e que o reduz a um teórico da reprodução está bastante ligada a um equivocado entendimento da noção de “estrutura” presente em sua obra. A estrutura, em e para Bourdieu, é sempre “estruturante” e não “estruturada”, ou seja, está sempre se construindo e reconstruindo, encontra-se em movimento perpétuo, como se fosse uma espécie de “estrutura aberta”, e não fechada à história, completa e definitivamente acabada, pronta, cujo núcleo se apresenta praticamente imutável, como supõe a noção de “estrutura estruturada”. Para Bourdieu, a estrutura apresenta fissuras, rachaduras, por entre as quais atuam, com certa liberdade, os agentes, por onde se infiltra a história, e por isso mesmo a estrutura se modifica. Mesmo sendo a liberdade dos agentes relativa - e jamais plena, sem limites – ela é suficiente para estes ajam em seu interior, exerçam sua criatividade e potenciais até a transformação da própria estrutura. A estrutura, portanto, por mais que faça sombra sobre os indivíduos, não consegue inibi-los ou controlá-los completamente. E é por meio das noções de campo e *habitus* que Bourdieu vai tentar dar conta dessa dialética que se estabelece entre “indivíduo” e “sociedade”.

Na verdade, o sociólogo francês procura uma alternativa à falsa dicotomia “indivíduo x sociedade”, e insiste na necessidade de se buscar no campo as condições sociais de

atuação do sujeito. Noutros termos, as regras da arte, tomando o campo artístico como ilustração, não inibem a prática criativa do agente, mas ela se realiza justamente porque o agente foi capaz de internalizá-las, configurando seu *habitus*. É possível ilustrar o argumento a partir da seguinte imagem: tomemos um pianista que tem à sua frente o teclado do piano, composto por um número limitado de teclas. Tal limitação estrutural obriga o agente a obedecer certas regras para a execução e inclusive para a composição, sem, contudo, ameaçar sua capacidade de inventar; acontece até mesmo o oposto, isto é, a criatividade do pianista-compositor se realiza em função do instrumento, das limitações e possibilidades que ele oferece. Alguém poderia objetar que a criatividade do agente, contudo, encontra-se prisioneira dos limites, inclusive físicos, impostos pela estrutura (no caso, as teclas do piano). Ironicamente, se essa é a crítica direcionada a Bourdieu, é ela que veste a capa do determinismo, porque nega, logo de saída, que a criatividade do agente, exercida e praticada naquela quantidade determinada de teclas, não é capaz de descobrir, no seu próprio exercício, novos tons ou semi-tons que exigem a invenção de mais uma ou algumas novas teclas. Deve focar claro que “estrutura” – que para muitos, hoje, soa como ofensa ou xingamento – não é sinônimo de imobilismo, paralisia, engessamento; a “estrutura”, por mais força que possa ter, não é capaz de subsumir o agente, de fazê-lo diluir-se em seu interior. Por conseguinte, o *habitus* que o agente incorpora em determinados campos, ao longo de sua socialização – que acontece ao longo de toda sua vida – não o prepara apenas para reproduzir e seguir suas regras, mas o torna apto também a realizar mudanças. De acordo com Bourdieu, o *habitus* apresenta sempre uma capacidade criadora que possibilita o agente oferecer respostas e saídas a situações absolutamente imprevisíveis, imponderáveis:

Em *O sentido prático*, o *habitus* é denominado “arte de inventar”: arte, quer dizer, “prática pura sem teoria”, *mimeses* capaz de fazer coisas novas com o velho. Os esquemas (*schèmes*) de apreciação e de ação são o que constitui a situação em problema e estabelecem al mesmo tempo sua resposta. O *habitus* produz assim uma certa liberdade frente ao presente, porque carrega o passado como “capital acumulado” e permite antecipar uma potencialidade inscrita no presente contando com aquele para torná-la efetiva (MARTINEZ, 2007, p. 228, tradução minha).

Conforme Martinez, da quantidade e profundidade do capital incorporado no campo – seja ele qual for, religioso, político, literário etc – depende a capacidade do agente para produzir uma resposta eficaz para determinada circunstância, resposta que pode ser regrada, aceitável para um campo em particular, ou inédita, que pode até mesmo abalar as regras constituídas – que, diga-se de passagem, constitui um dos princípios do jogo de disputas e lutas que caracteriza o campo. Se a ruptura das regras é prevista pelas próprias regras, pode-se dizer, então, que faz parte desse jogo a ruptura regrada das regras, possível apenas por aqueles agentes possuídos profundamente pelo *modus operandi* da instituição ou campo do qual faz parte (MARTINEZ, 2007, p. 229). É sutil a formulação de Bourdieu: só possui liberdade de ação, ou melhor, elevado grau de liberdade de ação, aquele agente que assimilou profunda e devidamente as regras daquele campo/instituição (o *habitus* ou o capital institucional), aquele que as conhece e as reconhece. Voltamos, assim à maneira como Bourdieu pretende resolver a dialética indivíduo \times sociedade/estrutura, e à noção aberta de “estrutura” com a qual Bourdieu opera, que prevê e aceita, ao contrário do que pregam muitos de seus críticos, a mudança social.

V. Considerações finais

Os temas da mudança e da reprodução sociais estão presentes tanto em Williams quanto em Bourdieu, ambos apresentando apenas uma ênfase diferenciada em relação a tais questões. Num, Williams, a tônica recai sobre o processo de mudança social, posição que não deixa de revelar, para além dos interesses investigativos, científicos, digamos, sua posição política e crítica: um esforço em mostrar e demonstrar que há uma alternativa à ordem social vigente – que aparece plasmada sob muitas formas, inclusive a de um discurso/texto literário. Por isso, esclarece Cevalco, que a crítica cultural se transforma, em Raymond Williams, em recurso voltado para uma mudança

radical – é sua “intervenção produtiva”, seu “movimento de resistência”, diz a comentadora (CEVASCO, 2007, p. 16-17). Noutro, Bourdieu, a preocupação central é revelar os mecanismos de reprodução da dominação, principalmente as de caráter simbólico, que podem ser encontradas naqueles campos geralmente tidos como espaço exclusivo da liberdade e da transformação, como o educacional e o estético. Num, a crítica militante, posição que recusa separar ambas as práticas, a da crítica e a da militância; noutro, a militância da crítica, ou seja, o esforço contrário: tal como em Weber – influência importante em sua sociologia -, Bourdieu procura separar a crítica sociológica, guiada pelos imperativos da ciência, da política.

As diferenças entre esses dois autores, acredito, mais os complementam e aproximam do que os divorciam. E é dessa complementaridade que brotam, a meu ver, instigantes possibilidades teórico-metodológicas, entre elas, a de uma sociologia da leitura. Williams, ao propor ler os romances – ou, mais além, quaisquer formas de discurso – como concretização da experiência histórica, dá o primeiro passo em direção a uma crítica à tradição, ao *establishment* literário, que pode muito bem coincidir com o *establishment* político. Para ele:

(...) a linguagem que incorpora estas relações e convenções e dá a forma a suas aspirações: o romancista não apenas reproduz os significados e valores de seu grupo, mas produz a linguagem através da qual esses valores e significados se constituem” (CEVASCO, 2001, p. 209).

Logo, nos termos propostos por Williams, uma crítica da ideologia dominante exige uma análise criteriosa da linguagem e dos discursos que ela pode assumir. Williams esforça-se por mostrar que a linguagem e suas formas não são neutras, mas produto e (re)produtora e, ainda, veículo de sentidos e valores de grupos e classes que dela necessitam para instituir e legitimar sua hegemonia. Daí a semântica histórica por ele elaborada, a partir da qual tornou-se possível rastrear historicamente o significado das palavras-chave e mesmo das formas literárias, assinalando que os deslocamentos de significado e a hierarquia dos gêneros correspondiam ao conflito entre elementos sociais dominantes, emergentes e arcaicos. No caso particular das formas da prosa, Williams afirmava que sua divisão baseava-se num processo social de julgamentos de valor que acabavam por estabelecer uma hierarquia, que nada mais era, portanto, do que o resultado de um processo seletivo e exclusivista de educação.

À crítica da tradição empreendida por Williams, que não se esquivava da pesquisa da linguagem literária, podemos aproximar a teoria dos campos de Pierre Bourdieu. Segundo este, a história de um campo é a história das lutas internas desse campo (BOURDIEU, 1996). No caso do campo literário, as disputas se dão por um conjunto de bens simbólicos, como o reconhecimento, o prestígio, a autoridade, que conferem ao seu detentor – provavelmente um grupo e não um artista isolado – a posição dominante no campo, que sofrerá, freqüentemente, a oposição dos grupos competidores, igualmente ansiosos por desbancar as antigas lideranças e assumir a hegemonia. Uma das principais armas utilizadas nesse renhido conflito é a prerrogativa, ligada ao exercício da autoridade conquistada, de classificar obras e autores, dividindo-os em “bons” autores e “boas” obras – as que merecem e devem ser lidas – e “maus” autores e “más” obras” – as que devem ser esquecidas -, no limite, o direito de, até, definir o que é e o que não é literatura, ou seja, a prerrogativa de se construir, estabelecer e legitimar certos cânones literários, ou, numa outra maneira de dizer, fincar o mais profundo possível em solo literário uma tradição. Por isso a necessidade do grupo dominante e seus aliados ocuparem postos estratégicos nas instituições e agências que compõem o campo literário, como as escolas e universidades, a crítica especializada, as academias literárias, a imprensa, os júris que distribuem os prêmios de literatura etc.

Estabelecer relações de proximidade e vizinhança entre as teorias e métodos de Williams e Bourdieu, a meu ver, só ajudaria a constituir uma sociologia da leitura capaz de descortinar os mecanismos sociais responsáveis por consolidar certos modos de ler um texto, como e por quê se estabelecem certas convenções literárias que, mais do que revelar o que é a literatura, escondem e naturalizam aqueles processos seletivos mencionados por Williams que são o resultado da dominação simbólica a que se refere Bourdieu, exercida por alguns poucos grupos hegemônicos no

interior do campo. Essa sociologia da leitura que Williams e Bourdieu permitem construir serve para entender o fato de que determinadas maneiras de ler, por um lado, reproduzem uma tradição seletiva, hierarquizante, acoplada a interesses e projetos outros, que não são apenas estéticos; e tal compreensão, por outro, permitiria renovar os protocolos de leitura, contribuindo, assim, para a ruptura de valores e sentidos já há muito instituídos, alguns ou vários deles, por que não dizer, caducos.

Referências bibliográficas

- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- _____. **A reprodução**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.
- _____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. & DARBEL, Alain. **O amor pela arte**. São Paulo: Edusp/Zouk, 2003.
- _____. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- _____. Campo intelectual e projeto criador. In: POUILLON, Jean (Org.). **Problemas do estruturalismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- _____. Gostos de classe e estilos de vida. In: ORTIZ, Renato. **Pierre Bourdieu**. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1983.
- _____. **Escritos de educação**. Petrópolis: Vozes, 1999.
- 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, 2007.
- FILMER, Paul. Structures of feeling and socio-cultural formations: the significance of literature and experience to Raymond Williams' sociology of culture. **British Journal of Sociology**, 54 (2), June 2003: 199-219.
- LOYOLA, Maria Andréa (Org.). **Pierre Bourdieu entrevistado por Maria Andréa Loyola**. Rio de Janeiro: Ed. da Uerj, 2002.
- MARTINEZ, Ana Teresa. **Pierre Bourdieu**. Razones y lecciones de uma práctica sociológica. Buenos Aires: Manantial, 2007.
- MICELI, Sergio. Bourdieu e a renovação da sociologia contemporânea da cultura. **Tempo Social**, 15 (1), maio 2003: 63-79.
- SARLO, Beatriz. Raymond Williams. In: _____. **Paisagens imaginárias**. São Paulo: Edusp, 1997.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade (1780-1950)**. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1969.
- _____. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- _____. A fração Bloomsbury. **Plural**, São Paulo, 6, 1º sem. 1999: 139-168.
- _____. **Palavras-chave**. Um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.