

Nas Sociologias da Literatura de Pierre Bourdieu e Raymond Williams, que espaço há para a análise do objeto artístico?

Rosano Freire*

RESUMO

Pierre Bourdieu e Raymond Williams, cada um a seu modo, têm sido figuras incontornáveis para o debate sociológico sobre arte/literatura na contemporaneidade. Assim, este artigo tem como objetivo geral fazer uma aproximação entre os dois pensadores. O foco principal deste trabalho reside nas sociologias da literatura presentes nos respectivos aportes teóricos dos autores. A discussão feita aqui tentará apresentar de maneira sintética, mas clara, as ideias e as contribuições fulcrais dos dois pensadores para a análise da arte/literatura. O percurso nos levará, necessariamente, a debater os conceitos centrais dos autores – em Bourdieu, campo e habitus; e em Williams, estrutura de sentimentos –, responder a pergunta: que espaço há, na teoria dos dois, para análise do objeto artístico?

Palavras-chave: Raymond Williams; Pierre Bourdieu; Sociologia da Literatura.

* Rosano Freire é Professor Substituto do Departamento de Ciências Sociais da UFRN e doutorando do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da mesma universidade.

ABSTRACT

WHAT IS THE LOCUS OF THE ANALYSIS OF THE ARTISTIC OBJECT IN THE SOCIOLOGIES OF LITERATURE OF PIERRE BOURDIEU AND RAYMOND WILLIAMS?

Pierre Bourdieu and Raymond Williams, each in their own way, have been compelling figures in contemporary debates about art and literature. In this sense, the general aim of this paper is to compare the two thinkers. Our main focus lies on the sociology of literature developed in their respective theories. The discussion attempts at a synthetic but clear presentation of their main ideas and contributions for the analysis of art/literature. This will necessarily lead us toward their central concepts – field and habitus in Bourdieu, and structure of feelings in Williams – in order to address the following question: what is the locus for the analysis of the artistic object in their respective theories?

Keywords: Pierre Bourdieu; Raymond Williams; Sociology of Literature

Introdução

Este artigo tem como objetivo geral fazer uma aproximação entre os sociólogos Pierre Bourdieu e Raymond Williams. O foco principal deste trabalho reside nas sociologias da literatura presentes nos respectivos aportes teóricos dos autores. A discussão feita aqui tentará apresentar de maneira sintética, mas clara, as ideias e as contribuições fulcrais dos dois pensadores para a análise da arte/literatura. O percurso nos levará, necessariamente, a debater os conceitos centrais dos autores – em Bourdieu, campo e *habitus*; e em Williams, *estrutura de sentimentos* –, porque é neles em que se operacionalizam as análises. Isto, sem dúvida, nos coloca em diálogo com alguns outros trabalhos que buscaram, em algum momento, traçar paralelos entre Bourdieu e Williams. Em Filmer (2009), veremos uma tentativa de cotejar um distanciamento entre os dois sociólogos. Embora assuma que “há semelhanças bem claras entre o conceito de estrutura de sentimentos e o de *habitus*” (FILMER, 2009, p. 379), Filmer sustenta que existem diferenças de sentido palpáveis entre os dois autores: em Bourdieu encontra-se uma teoria

mais hábil para pensar os processos de reprodução dentro de um determinado universo cultural; em Williams, ao contrário, a teoria é apta para apreensão de momentos históricos de mudança social.

Passiani (2009) entra no debate tomando como ponto de partida essas considerações. Tal autor reconhece a pertinência das afirmações de Filmer (2009) – que também encontram eco em Cevasco (2001) – mas busca fazer exatamente o contrário: intenta localizar momentos em que a teoria de Bourdieu se abre para pensar a mudança social e em que a de Williams se permite ser a chave para analisar a reprodução cultural. O autor conclui, então, que, embora por caminhos diversos, as duas teorias buscam analisar, explicar e oferecer saídas para o processo de dominação no âmbito da cultura.

Acreditamos, contudo, que a discussão não está esgotada. Pensadores tão influentes na sociologia da arte/literatura, como Williams e Bourdieu, oferecem várias facetas que não só podem como devem ser analisadas. Dessa maneira, este artigo se constitui em mais um capítulo das comparações que tentaram identificar semelhanças e distanciamentos entre eles.

Nosso trabalho, embora tenha sempre no horizonte essas questões, não se debruçará sobre (1) o peso em processos de produção e de reprodução, nem sobre (2) a perspicácia em analisar a dominação de classe no âmbito cultural, mas, sim, sobre o espaço que há na teoria dos autores para analisar o objeto estético. Tentaremos demonstrar como Williams empreende uma análise formal, e como, em Bourdieu, estas questões são preteridas.

Raymond Williams

Williams é um pensador galês, radicado na Inglaterra, que estudou Letras em Cambridge e recebeu o título de mestre na mesma instituição no ano de 1946, logo após retornar da Segunda Guerra Mundial. A partir deste momento passa a se dedicar, compelido não só por questões acadêmicas, mas também financeiras, a um programa de educação para adultos. Seu retorno a Cambridge data de

1961, quando já havia publicado dois livros de grande sucesso – “Cultura e Sociedade” (1958) e “A Longa Revolução” (1961). Leciona Dramaturgia na mesma instituição no período de 1974 a 1983 (WILLIAMS, 2013).

Mesmo formado em Letras, Williams (2013) abraçou a tradição teórica e política marxista, muito em voga entre os estudantes ingleses da década de 1940. Configura-se, dessa maneira, a constituição de um pensador híbrido, que esteve, desde cedo, a meio caminho da análise social e do estudo da arte/literatura.

O panorama intelectual inglês, nesta época, era dominado por figuras como Leavis e Althusser. O primeiro se encaixava dentro da tradição britânica de estudos literários e era o principal agente de uma crítica estritamente estética, que se preocupava exclusivamente com os aspectos internos da obra. O segundo, maior representante da tradição marxista até então, influenciava grande parte dos estudiosos de esquerda, que, em suas análises, acabavam por dar peso demasiado às condições determinantes da vida social.

Tal aparente polarização guardava, na visão de Williams (1961), um aspecto implícito em comum. Tanto o “marxismo vulgar” quanto a tradição de análise oriunda do idealismo romântico acabavam por conceber a cultura como um elemento unicamente “espiritual”, apartada do mundo social, em oposição a outros fenômenos, estes sim, “materiais” da sociedade (AZEVEDO, 2014).

Nós teríamos, desse modo, de um lado, o mundo material, abstraído como social, um conjunto de determinações que existem fora do presente, ainda que o estruturam, um conjunto conhecido e fixo, e, de outro, o campo do que escapa ao entendimento racional, o que se dá “aqui e agora”, transformado em campo subjetivo que, para ser teorizado, faz surgir outras abstrações como a imaginação, o inconsciente (CEVASCO, 2001, p. 143-144).

Para Williams (1979) urgia a necessidade de perceber a cultura como “material”, isto é, também como atividade produtiva, ativa e inserida na sociedade. Nos dois casos acima explicitados encontram-se empecilhos para tal empreitada. Aos partidários da crítica

internalista, Williams (1979), na esteira do pensamento marxista, objeta que a linguagem é um tipo de consciência prática constituída na vida social. Não é profícuo, portanto, tratar as obras de arte, não apesar, mas exatamente porque elas são exemplos de alto nível de formalização da linguagem, como desenraizadas do mundo social.

À tradição marxista, Williams (2011) concedeu especial atenção. Dedicou-se a um reexame da noção de base e de superestrutura, sobre a qual se assentavam os estudos marxistas sobre arte e literatura. Considerou infrutífera essa posição teórica por instituir uma brusca separação entre práticas materiais e espirituais, com um sentido de determinação das primeiras sobre as segundas; isto é, as ideias, as crenças, os valores e todas as práticas culturais, são tomados como simples epifenômenos dos movimentos, estes sim, importantes da base/infraestrutura.

É neste ponto que Williams introduz um modo particular de se enxergar a realidade social, propondo o conceito de “totalidade”:

A totalidade das práticas sociais se opunha à noção “em camadas” da base e de sua conseqüente superestrutura. Esse conceito de uma totalidade de práticas é compatível com a noção do ser social determinando a consciência, mas ele não interpreta esse processo, necessariamente, nos termos de uma base e de uma superestrutura (2011, p. 49)

O autor busca uma visão mais coesa do processo social, em que as diferentes atividades, antes de se oporem em termos de posição e de ênfase, inter-relacionam-se e complementam-se. De acordo com Cevalasco (2001), o que vamos ter aí é uma descrição da realidade bastante convincente: a sociedade é efetivamente composta de um grande número de práticas sociais que formam um todo concreto onde estas práticas interagem, relacionam-se e combinam-se de forma complexa. Um passo adiante, então, em relação à base/superestrutura (CEVASCO, 2001, p. 145).

É assim que se desenha a ideia fundamental do materialismo cultural, corrente teórica fundada por Williams, que pode ser resumida

na reivindicação de um processo real indissolúvel. Não é que Williams não reconheça assimetrias causais no processo histórico, nem que ele desconsidere que existe uma inegável irregularidade na formação e evolução de certas estruturas, mas sua ênfase recai no postulado da unidade dos fenômenos constitutivos do processo social e material contínuo (AZEVEDO, 2014).

A própria ideia de totalidade, em Williams, é, pois, a recusa em separar, no âmbito analítico, determinadas áreas ou dimensões da sociedade. Para o autor galês, a arte faz parte da sociedade, e nela está inserida como qualquer outra atividade - a política, a economia, etc. O cerne da análise não é, assim, relacionar arte à sociedade, mas investigar todas as atividades sociais em suas inter-relações (AZEVEDO, 2014).

Dessa forma, é necessário concluir que o materialismo cultural se abstém de reconhecer, *a priori*, um estatuto para as obras literárias: a questão é examinar as relações entre as condições materiais de produção das obras sem colocar nenhuma condição que as coloque à parte, em um domínio separado da vida social [...] O trabalho da análise é descrever e interpretar as relações entre uma “multiplicidade de escrituras” [...] e as sociedades onde adquirem e conferem valores e significados (CEVASCO, 2001, p. 179).

Mas como essa negociação teórica é operacionalizada por Williams? Através do conceito de estruturas de sentimentos. Ora, a consequência metodológica de não considerar as modificações qualitativas específicas como meras reverberações “de novas relações econômicas entre e dentro das classes” (WILLIAMS, 1979, p. 133), é defini-las, antes, como experiência social – e não apenas pessoal.

É por isso que Cevasco sustenta que este é um conceito formulado por Williams “para descrever como nossas práticas sociais e hábitos mentais se coordenam com as formas de produção e organização socioeconômica que as estruturam em termos do sentido que consignamos à experiência do vivido” (CEVASCO, 2001, p. 97). Dessa maneira, as referidas modificações, definidas como experiência social, são, elas mesmas, modificações nas estruturas de sentimentos – em que

sentimento pode ser classificado como “visão de mundo” ou “ideologia” (WILLIAMS, 1979).

É importante salientar que, em Williams, a “consciência prática”, que está na base da experiência social, “é quase sempre diferente da consciência oficial” (1979, p. 133). Isso implica dizer que o “social” da experiência não coincide com uma visão limitada do social como o formal e/ou o institucional. E as relações que podem se estabelecer entre as ideias e os valores tal como vividos e as crenças formais ou sistemáticas são historicamente variáveis (WILLIAMS, 1979, p. 134).

Levando à frente o conceito, pode-se afirmar que metodologicamente, portanto, uma “estrutura de sentimentos” é uma hipótese cultural, derivada na prática de tentativas de compreender esses elementos e suas ligações, numa geração ou período, e que deve sempre retornar, interativamente, a essa evidência. É inicialmente menos simples do que as hipóteses mais formalmente estruturadas do social, mas é adequada a gama prática da evidência cultural (WILLIAMS, 1979, p. 135)

Essa hipótese ganha importância para a arte e a literatura (WILLIAMS, 1979, p. 135; FILMER, 2009, p. 377), porque é lá que o conteúdo social está altamente organizado e formalizado em um alto número de casos, mas que não podem ser satisfatoriamente reduzidos a sistemas de crenças, instituições e relações gerais explícitas. Portanto, a noção de uma “estrutura de sentimentos” está especificamente relacionada ao aparecimento de novas formas e convenções que são indícios de que uma nova estrutura está se formando: “é como se a estrutura de sentimento se referisse ao momento da pré-emergência de uma nova ou já mudada forma cultural” (PASSIANI, 2009, p. 286). E embora, como já salientado, isso se verifique na arte e na literatura, não significa que toda arte se comunga com uma nova estrutura de sentimentos – a maior parte dela, ao contrário, relaciona-se com formações sociais já manifestas, dominantes ou residuais (WILLIAMS, 1979, p. 136).

É neste ponto do percurso analítico que estamos tentando cotejar aqui, que aparece em Williams um espaço significativo para análise da dimensão estética do objeto artístico, uma análise, portanto, for-

mal. Mas não uma análise formal trivial, já praticada em larga medida, que tende a escoimar a obra de arte de seus elementos sociais e históricos. Pelo contrário, o projeto de Williams é revelar como a forma “condensa” relações sociais.

Ora, se sua a posição teórica reivindica a “totalidade” da realidade social, em que os variados elementos formam um todo coeso e contínuo, o seu projeto é descrever, através da análise da produção cultural, a unidade qualitativa do processo social. A análise é da cultura porque é também lá que a existência está concretizada “em forma”, e é preciso reclamar esta concretude contra os que insistem em mistificá-la (CEVASCO, 2001, p. 181)

De acordo com a perspectiva de Williams, para uma teoria social e literária baseada na materialidade da linguagem e da correlata materialidade da produção cultural, o problema da forma é um problema das variáveis relações entre modos sociais (coletivos) e projetos individuais dentro de práticas materiais específicas. Desse modo, uma teoria pode demonstrar como uma forma é, na verdade, uma relação (WILLIAMS, 1979, p. 186).

Para Williams, a forma é como qualquer outro elemento comunicativo; portanto, ela é um processo social que se transfigura em produto social (1979, p. 187); e o que está em jogo nela é a ativação de relações específicas entre os homens, e entre eles e as coisas (1979, p. 188).

Colocando essa noção de forma mais detalhada, ele vai sustentar que devemos reconhecer que não pode existir uma separação absoluta entre aquelas relações sociais que são evidentes ou suscetíveis de serem identificadas como condições imediatas de uma prática [...] e aquelas que estão tão integradas na prática, como articulações formais específicas, que são ao mesmo tempo sociais e formais, e podem, em um determinado tipo de análise, ser consideradas como relativamente autônomas (WILLIAMS, 1981, p. 139) [tradução nossa]

É exatamente por isso que afirmamos acima que análise formal de Williams é diferenciada. O elemento formal localizado e analisado pelo autor galês nunca é puro, ou melhor, autônomo. A recusa de Williams em autonomizar o fator formal é a condição para que “as

práticas específicas de cultura, as artes,” sejam vistas “em termos de sua inter-relação com a sociedade que as informa e a que dão formas” (CEVASCO, 2001, p. 183). Portanto, o elemento que Williams identifica pode ser definido como “sócio formal”.

Há ainda um último ponto a ser tocado, e ele diz respeito à relação entre arte e mudança social. Williams considera que “há como analisar as mudanças na forma e na história geral da sociedade” (WILLIAMS, 1981, p. 148), e que, nesse processo, “as descontinuidades também têm significado” (1981, p. 150). Para Cesvasco, o exame formal operado pelo autor, que busca o arranjo e os ritmos da prosa, demonstra como sua forma modifica e é modificada por mudanças de situação histórica (CEVASCO, 2001, p. 193).

Portanto, a forma só será bem trabalhada quando apreendida em suas involuções e rupturas, num diálogo com os processos sociais, gerais e específicos, que as configuram. Isso nos leva à seguinte conclusão: se, como argumentou Filmer (2009), o projeto teórico de Williams é voltado para compreensão da mudança social através da produção cultural, a chave para adentrar esse processo, identificá-lo e explicá-lo, é a análise formal.

Pierre Bourdieu

Pierre Bourdieu é um sociólogo francês que se graduou em Filosofia em 1954, pela Faculdade de Letras de Paris. Sua trajetória como professor, que havia se iniciado em Moulins, foi interrompida pelo serviço militar obrigatório, que o encaminhou para a Argélia. Ao retornar a Paris, em 1960, Bourdieu exerce o cargo de assistente do professor Raymond Aron, na mesma Faculdade de Letras. Data também desse ano a sua vinculação ao Centro de Sociologia Europeia. As três décadas seguintes vão ser marcadas por uma produção científica de peso, que o colocam como um dos mais importantes pensadores do século XX, com influência em todas as ciências humanas e, especialmente, na área de estudos sociológicos sobre arte e literatura: Bourdieu construiu pilares fundamentais para o estudo sociológico da cultura e da

arte, a partir da aplicação dos conceitos de “campo” e de “habitus” a diversas esferas de criação simbólica, como a alta-costura, a fotografia, as artes plásticas e a literatura.

[...] Propôs que, para se compreender a gênese de uma obra, sejam levadas em conta as relações do artista no campo de produção simbólica a que pertence, bem como os constrangimentos sociais e materiais a que está submetido (GOLDSTEIN, 2010).

Os dois conceitos foram, durante muito tempo, alvo de críticas, que sustentavam que eles estavam pouco definidos, e necessitavam, portanto, de uma maior explanação por parte de seu autor. Bourdieu, no entanto, sempre preferiu aquelas “teorias que se alimentam menos da defrontação puramente teórica do que do confronto com outros objetos empíricos” (BOURDIEU, 1996, p. 204). Para ele, os trabalhos científicos são como músicas feitas não para serem acriticamente executadas, mas para fornecerem princípios de composição – o que implica numa apropriação ativa no momento em que forem acionadas (BOURDIEU, 1989, p.63). Por isso, ele sempre enxergou a teoria como um “modus operandi”, aquilo que orienta a prática, e também por isso nunca lhe pareceu necessário fazer a genealogia de conceitos que, no fundo, buscam demarcar uma postura teórica (BOURDIEU, 1989, p. 59 e 60).

E que postura teórica era essa? A noção de habitus, por exemplo, que provém da ideia aristotélica de “hexis”, e que é um conhecimento adquirido, um capital, que indica uma disposição incorporada, quase postural, permitia-lhe fugir do estruturalismo, que colocava o indivíduo passivo frente às estruturas sociais, sem resvalar na filosofia do sujeito ou da consciência, que dotava o indivíduo de uma racionalidade extrema e menosprezava, assim, a força dos constrangimentos sociais (BOURDIEU, 1989; 1996). Bourdieu tentava, desse modo, desenhar uma posição que não caísse na dicotomia agência/estrutura.

De acordo com o autor francês, a mesma atitude estava presente no uso inicial do conceito de “campo”: fornecer um norte à pesquisa.

Ao mesmo tempo, também propiciava uma alternativa para as explicações de ordem externa (relacionamento mecânico e direto de obras literárias a contextos sociais) e interna (alto grau de autonomização das práticas artísticas) que dominavam as análises de todas as obras culturais – direito, religião, ciência, arte, etc. (BOURDIEU, 1989, p. 64; 1996, p. 207)

Para erigir a concepção de “campo”, Bourdieu partiu da observação do campo intelectual como um universo relativamente autônomo de relações específicas: relações visíveis que ocultam/camulam as relações objetivas das posições ocupadas pelos agentes (BOURDIEU, 1989, p. 66; 1996, p. 208). É assim que um campo pode, então, ser definido como “espaços estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem da sua posição nesses espaços e que podem ser analisadas independentemente das características dos seus ocupantes” (BOURDIEU, 2003, p. 119).

Há propriedades genéricas dos campos, isto é, algumas leis gerais. Campos bastante distintos entre si – arte, política, ciência, economia – possuem leis invariantes de funcionamento. É claro que o estudo particular de cada campo levanta características específicas deste campo, mas, de acordo com Bourdieu, a análise de casos particulares retroalimenta a teoria geral dos campos e faz evoluir o conhecimento dos mecanismos universais (2003, p. 119).

Esse foi o caso, por exemplo, da teoria do campo econômico, que permitiu esclarecer e definir as formas específicas de que se revestem, em cada campo, os mecanismos e os conceitos mais gerais de seu funcionamento (BOURDIEU, 1989, p. 68), mas que é apenas um caso particular da teoria geral dos campos, e o próprio campo econômico, quando estudado à luz do campo cultural, por exemplo, deve ter alguns dos seus pressupostos repensados (BOURDIEU, 1996, p. 209).

Uma característica geral dos campos é que eles se definem definindo paradas em jogos e interesses específicos que são irreduzíveis às paradas em jogo e aos interesses próprios de outros campos e que não são percebidos por alguém que não tenha sido construído para entrar nesse campo,

[...] Para que um campo funcione, é necessário que haja paradas em jogo e pessoas prontas a jogar esse jogo, dotadas do habitus que implica o conhecimento e o reconhecimento das leis imanentes do jogo, das paradas em jogo, etc (BOURDIEU, 2003, p. 120).

A estrutura do campo é o estado da relação de forças entre os agentes e/ou as instituições envolvidas na luta pela distribuição do capital específico que, acumulado em lutas anteriores, orienta as estratégias seguintes: aqueles agentes bem posicionados no campo, isto é, que o monopolizam o capital específico, inclinam-se para estratégias de conservação – ortodoxia –, e aqueles mal posicionados, ou seja, os menos providos do capital específico, tendem para a subversão – heresia (BOURDIEU, p. 120-121).

De acordo com Bourdieu, há efeito de campo quando se deixa de compreender a história do campo no qual a obra foi produzida (2003, p. 123). Por isso, ele sustenta que uma ciência das obras culturais deve lançar mão de três operações: (1) análise da posição do campo literário no seio do campo do poder; (2) análise da estrutura interna do campo literário - isto é, análise da estrutura de relações objetivas entre as posições que ocupam os indivíduos/grupos colocados em situação de concorrência pela legitimidade dentro do campo; e (3) análise da gênese do habitus dos ocupantes dessas posições (BOURDIEU, 1996, p. 243).

A pergunta que deve impulsionar a pesquisa é: “como determinado escritor, tendo em vista sua origem social, pôde ocupar tal posição num estado determinado do campo?”. Como foi dito, há propriedades genéricas nos campos, e, como o percurso analítico acima exposto corresponde ao da teoria geral dos campos, “escritor” pode ser substituído por cientista, filósofo, etc, sem prejuízo ao processo analítico (BOURDIEU, 1996, p. 243-244).

Para o autor francês, a história da arte é, exatamente, a história do campo e de seus movimentos: se existe uma história propriamente artística, é, além do mais, porque os artistas e seus produ-

tos se acham objetivamente situados, pela sua presença no campo artístico, em relação a outros artistas e seus produtos e porque as rupturas mais propriamente estéticas com uma tradição artística tem sempre algo que ver com a posição relativa, naquele campo, dos que defendem esta tradição e dos que se esforçam por quebrá-la (BOURDIEU, 1989, p. 72).

É por isso que, para Bourdieu, compreender a gênese social de um campo é explicá-lo eliminando dos atos dos produtores, e das obras por eles produzidas, o “absurdo do arbitrário” e “do não-motivado” (BOURDIEU, 1989, p. 70); e o papel do pesquisador, vacinando contra o interesse pela forma pura, é tentar revelar o que, por força das relações estabelecidas no campo, é silenciado e encoberto, isto é, o “analista procura a intenção escondida por debaixo da intenção declarada, o querer-dizer que é denunciado no que ele declara” (BOURDIEU, 1989, p. 73).

O projeto teórico construído por Bourdieu traz ganhos inquestionáveis para análise dos produtos culturais. De um lado, ele revela que há um espaço de forças estruturado, dentro qual flutuam os produtores culturais, que regula a capacidade de ação desses mesmos produtores (MARTINS, 2004, p. 64). Em outras palavras, Bourdieu (1996; 2003) mostra que há uma margem de manobra, mais ou menos restrita, para os agentes de um determinado campo, e que essa margem depende exatamente do posicionamento desses agentes no campo – que, por sua vez, depende da posse do capital específico.

De outro lado, ele demonstra como o movimento e as dinâmicas que os agentes protagonizam dentro do campo nada têm de gratuito e desinteressado; na realidade, há regras que regem essa aparente azáfama, e o desejo de Bourdieu (1989) é justamente elucidá-las.

A tarefa que Bourdieu (1996) se propõe é algo como proceder à decifração das regras que comandam a coreografia deste balé. E ele faz isso de maneira persuasiva, demonstrando que as oscilações nas tomadas de posição dos artistas e dos literatos correspondem às metamorfoses do relacionamento existente entre os artistas e o campo econômico e político (MARTINS, 2004, p. 65).

Ao executar esta operação, atribuindo significação às práticas, Bourdieu indica como é possível usar a categoria “estética” contra si mesma, isto é, como seus elementos podem servir de reflexão para analisar ela própria (ALMEIDA, 1997, p. 157), objetivando-a em sua história social. Pode-se sustentar, assim, que a estética pura, para Bourdieu, é uma como uma metanarrativa cuja função é desvincular a arte da vida social (ALMEIDA, 1997, p. 158).

A gênese social da estética seria, então, para o autor francês, profundamente derivada da autonomização do campo artístico ocidental, e a dificuldade em revelar o social que sustenta a estética provém dessa mesma autonomização, que tem uma dupla função: des-historicizar a produção e a recepção, absolutizando-as. Aqui está o cerne do projeto teórico de Bourdieu: historicizar esse absoluto (ALMEIDA, 1997, p. 158-159).

É nesta altura que começamos a perceber que não há espaço na sua empreitada teórica para nenhuma análise de ordem formal, que procure examinar a organização interna da obra; o que Bourdieu procura é ler no objeto artístico indícios da estrutura do campo e do posicionamento do seu criador nele. Já na clássica passagem de “As Regras da Arte”, na qual ele afirma que “a estrutura da obra [...], ou seja, a estrutura do espaço no qual transcendem as aventuras de Frédéric, é também a estrutura do espaço social no qual seu próprio autor estava situado” (BOURDIEU, 1996, p. 17), denota uma tentativa de traçar um paralelismo entre o texto literário e o espaço social estruturado (campo) de produção dele.

Não há nada que a forma diga que Bourdieu considere relevante, a não ser o fato de que é ela a responsável pela “anamnese parcial das estruturas profundas” (BOURDIEU, 1996, p. 17), e seu objetivo, portanto, é desmascarar a “alquimia da forma imposta pela necessidade social do campo” (BOURDIEU, 1989, p.73). É assim que se entende por que a questão central de Bourdieu será, então, não analisar a coisa em si — sintomaticamente sua análise não visa o objeto artístico —, mas investigar o que o estatuto da coisa revela sobre o social que ela materializa (ALMEIDA, 1997, p. 159).

Mais ainda: o espaço social que o objeto artístico corporifica e que Bourdieu quer trazer à tona é um espaço social imediato, adjacente. Não há margem no arcabouço oferecido pelo sociólogo francês para pensar a “possibilidade de a obra literária exceder sua determinação sociológica originária e vir a se constituir como força geradora de sentido, ultrapassando o contexto imediato em que foi produzida” (MARTINS, 2004, p. 67). Ao identificar a obra com o campo em que foi produzida, o passo seguinte é, sempre, fazer afirmações sobre ela que, algumas vezes, se referem melhor ao seu autor como cidadão (MARTINS, 2004, p. 70).

É dessa forma que se pode dizer que a sociologia dos campos de Bourdieu, que tem por premissa a noção de que a estrutura da obra é sempre a estrutura no qual seu próprio autor estava situado, tem pouco a oferecer para pensar a perenidade da dramaturgia de Shakespeare (MARTINS, 2004, p. 70). Segundo Martins, “a análise bourdieusiana do texto literário finda por subsumi-lo inteiramente a seu contexto” (2004, p. 72). É o “excesso de significação” (MARTINS, 2004), capacidade de maior alcance da obra, que é limado.

Ora, este fator tem uma implicação significativa, pois, em outros termos, o que está se verificando é a impossibilidade, ou, ao menos, uma extrema dificuldade, que tem a teoria de Bourdieu para vincular o objeto artístico a fenômenos sociais mais amplos. A preocupação em fazer da análise sociológica da arte um libelo contra a negação do social promovida pelos espaços de produção cultural, fecha as perspectivas para o relacionamento da arte/literatura a processos sociais de maior escala. Nesse sentido, pois, até a possibilidade de uma história social da arte/literatura fica comprometida, já que este movimento depende da desvinculação da obra de seu contexto imediato e de seu relacionamento com processos mais longos.

Considerações finais

Conclui-se, portanto, que embora haja semelhanças nos projetos teóricos de Williams e Bourdieu, uma de suas diferenças centrais é

o espaço, que há em um e que se ausenta em outro, para analisar a obra de arte. Em Bourdieu, revelar o “social-histórico” que a “aura” dos campos de produção cultural camufla é a principal tarefa do pesquisador – e não avaliar o objeto artístico em si. Em Williams, por outro lado, a noção de que “certas formas de relação social estão profundamente enraizadas em certas formas de arte” (WILLIAMS, 1981, p. 131) é que ganha relevo; a tarefa do analista é, então, através do exame do objeto artístico, analisar o processo social contínuo que informa as duas práticas.

A outra diferença localizada se refere ao alcance histórico das análises dos autores. Como vimos, Bourdieu (1989; 2003) propõe a historicização dos processos culturais e simbólicos com relação a um espaço estruturado imediato, que é o campo de produção a que pertence o agente. Muitas vezes, acaba, então, retirando as possibilidades de obra superar o seu contexto direto. Em Williams (1981), o exame formal de uma obra de arte, que permite reconhecer a estrutura de sentimentos de um certo período, é também a chave para conexões mais extensas, porque “porque as fases e os ritmos mais longos não podem se desconectar do desenvolvimento social geral como também não devem ser reduzidos a condições meramente locais” (MARTINS, 2004, 1. 142).

Por pelo menos um dos que se debruçaram sobre as aproximações de Williams e Bourdieu, este fator foi notado: em comparação com a aplicação de Williams do conceito de estruturas de sentimento em sua análise das estruturas internas e das linguagens de textos literários ou não, as análises de Bourdieu são essencialmente análises das estruturas contextuais, a que ele chama de campo de produção artística [...] Enquanto recoloca historicamente a análise estruturalista das obras de arte, também abstrai inevitavelmente as obras para poder chamá-las de representativas, típicas e sintomáticas de uma particular manifestação de processos mais gerais (FILMER, 2009, p. 380)

Filmer (2009), no entanto, usa as diferenças para mostrar como as teorias, respectivamente, de Bourdieu e de Williams, tendem para a reprodução e para a mudança social. Talvez por não estar no centro

de suas preocupações, Filmer (2009) deixa de perceber que, dentro da área de estudos da arte e da literatura, essas divergências podem alocar os referidos autores em tradições diferentes.

De acordo com Zolberg (2006), a rotina de pesquisas no campo da arte se polarizou em torno de dois grupos: do primeiro fazem parte todos aqueles que possuem autoridade para versar sobre estética (críticos e filósofos da arte) e do segundo aqueles que versam sobre fatores de ordem extraestética (sociólogos e historiadores da arte). Os primeiros são partidários de uma abordagem internalista; os segundos, de uma análise externalista.

O desgaste causado por esse debate, ainda segundo a autora, fez surgir a necessidade de uma terceira postura, que aliasse a análise externa a um conhecimento mínimo sobre os ditos elementos formais do objeto artístico; a esta última, pode-se chamar abordagem sintética. Dentro do subcampo específico da sociologia da arte, temos, portanto, estas duas perspectivas: a externalista e a sintética (MORAIS; SOARES, 2006).

É neste ponto que as diferenças entre os autores trabalhados neste artigo podem ganhar outra reverberação. De acordo com as definições que levantamos, Bourdieu, ao não conceder espaço para o exame específico do objeto artístico, pode ser classificado como um sociólogo que pratica uma abordagem externalista; Williams, que alia o estudo das condições de produção de uma obra ao um estudo formal, pode ser definido como um sociólogo sintético.

Isto não impede eventuais aproximações, como aquela operada por Passiani (2009, p. 289) que considera o acercamento dos dois autores uma arma poderosa para descortinar processos de legitimação na área da cultura. No entanto, a escolha entre um dos dois pensadores revela um posicionamento político que implica numa diferença crucial não só no modo de abordar a obra de arte, mas, acima de tudo, na definição do que é arte e de qual é o seu estatuto na sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Kátia Maria Pereira de. (1997), Distinção e transcendência: a estética sócio-lógica de Pierre Bourdieu. *Mana* [online]. vol.3, n.1, pp. 155-168. ISSN 1678-4944. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131997000100006 Acesso em: 01 de set 2015.

AZEVEDO, Fábio Palácio de. (2014), *Marxismo, comunicação e cultura - Raymond Williams e o materialismo cultural*. 252 páginas. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo. São Paulo.

BOURDIEU, Pierre. (1989), “A Gênese dos conceitos de Habitus e Campos”. In: *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.

_____. (1996), *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. (2003), “Algumas propriedades do campos”. In: *Questões de Sociologia*. Lisboa, Fim de Século.

CEVASCO, Maria Elisa. (2001), *Para ler Raymond Williams*. São Paulo, Paz e Terra.

FILMER, Paul. (2009), A estrutura de sentimentos e das formações sócio-culturais: 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.

GOLDSTEIN, Ilana. (2010), *Hierarquias da cultura*. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/hierarquias-da-cultura/> Acesso em: 01 de set 2015
MARTINS, Maurício Vieira. (2004), Bourdieu e o fenômeno estético: ganhos e limites de seu conceito de campo literário. *Rev. bras. Ci. Soc.* [online], vol.19, n.56, pp. 63-74. ISSN 1806-9053. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092004000300005 Acesso em: 01 de set 2015.

MORAIS, V. J. de; SOARES, P. F. M. (2006), *Agência, estrutura e objetos artísticos: dilemas metodológicos em sociologia da arte*. Disponível em: <<http://gordaarte.arteblog.com.br>>. Acesso em: 01 de set 2015.

PASSIANI, Enio. (2009), Afinidades seletivas: uma comparação entre as sociologias da literatura de Pierre Bourdieu e Raymond Williams. *Estudos de Sociologia*, Araraquara, v.14, n.27, p. 285-299, 2009.

WILLIAMS, Raymond. (1961). *The Long Revolution*. London, Penguin Books.

_____. (1979), *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro, Zahar Editores.

_____. (1981), *Cultura: Sociologia del arte e de la comunicación*. Barcelona-Buenos Aires, Ediciones Paidós.

_____. (1999), "A fração Bloomsbury". *Plural*, São Paulo, n.6, p.139-168, 1.sem.

_____. (2011), Base e superestrutura na teoria marxista. In: *Cultura e Materialismo*. São Paulo, UNESP.

_____. (2013), *A Política e as Letras*. São Paulo, UNESP.

ZOLBERG, Vera (2006), *Para uma Sociologia das Artes*. São Paulo: Editora SENAC.

