

MARXISMO, ESTRUTURALISMO E ANÁLISE LITERÁRIA*

Raymond Williams

Tradução de Ugo Rivetti^a

Eventos recentes em Cambridge, sobre os quais alguns de vocês podem ter ouvido falar, convenceram-me a apresentar um pouco do material que eu estava preparando para um curso de outono de cinco aulas¹. Dado que esse material foi originalmente concebido com essa finalidade, a expectativa para este momento tão carregado pode ser considerada desanimadora. Mas me parece mais importante tentar estabelecer agora uma posição geral do que deixar no ar muitos desses temas, à espera do momento em que eles possam ser analisados de forma mais completa. Meu propósito principal é o de identificar e explicar brevemente algumas posições atuais controversas, para além dos rótulos que estão sendo tão livremente vinculados a elas, mas apresentando aqui um argumento bastante diferente, que me parece apontar para o centro da controvérsia. Há tendências diversas no interior tanto do marxismo como do estruturalismo e há mais diversidade em outras tendências em parte influenciadas por eles. Muitas dessas tendências estão em forte oposição umas em relação às outras. Isso tem de ser enfatizado não apenas para prevenir rotulações redutoras, mas por uma razão mais positiva, porque algumas delas são compatíveis com o paradigma dos estudos literários atualmente dominante, enquanto outras são incompatíveis, sendo, já há alguns anos, um desafio ao paradigma dominante – e, por conseguinte, à sua prática. Uso paradigma, de modo geral, no sentido de Kuhn de uma definição operacional de um campo apreendido de conhecimento, de fato, de um *objeto de conhecimento*, com base em certas hipóteses fundamentais e que carrega consigo definições de métodos apropriados para a descoberta e o estabelecimento de um conhecimento desse tipo. Ora, parece-me que o caso da literatura seja um paradigma exatamente nesse sentido. Além disso, como argumentou Kuhn, esses paradigmas nunca podem ser simplesmente abandonados. Ao contrário, eles acumulam anomalias até que haja,

* Do original: WILLIAMS, Raymond. Marxism, structuralism and literary analysis. *New Left Review*, v. I, n. 129, p.51-66 (www.newleftreview.org).

^a Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo.

¹ Texto de conferência realizada na Faculdade de Inglês de Cambridge, em 13 de fevereiro de 1981.

eventualmente, um ponto de ruptura, e, então, são feitas tentativas para mudar e substituir as hipóteses fundamentais, suas definições e aqueles que são, nessa etapa, os padrões profissionais e os métodos de investigação estabelecidos. Esse é, evidentemente, um momento de crise. Acredito que é nesse momento que nos encontramos, ainda que em um estágio relativamente bastante inicial, nos estudos literários em Cambridge.

Ora, é claro, a definição de um objeto do conhecimento que é apreendido de maneiras determinadas passa a ser, dentro de qualquer paradigma dominante, irremediavelmente confundida com o objeto em relação ao qual o conhecimento deve ser adquirido. Isso é nítido, atualmente, em alguns usos do termo “literatura”, que, embora não seja produzida por departamentos literários, é tida, afinal de contas, em seu sentido geral mais comum, como detida e defendida, em alguma medida, por eles. Isso assume formas variáveis. Assim, diz-se que é nossa tarefa ensinar o “cânone da literatura inglesa”. Esse uso de “cânone”, emprestado dos estudos bíblicos, em que ele significa uma relação de escritos sagrados aceitos como autênticos, é significativo, porque, obviamente, o “cânone da literatura inglesa” não está dado, é produzido. Ele é altamente selecionado e, de fato, re-selecionado. Em sua versão mais simples, ele foi decisivamente desafiado por Richards, em seus experimentos na crítica prática². Este mostrou que até mesmo estudantes altamente treinados poderiam ser iniciados no cânone, mas não poderiam, em sua maioria, produzir, para si mesmos, as avaliações implícitas a ele. De fato, eles geralmente preferiam escritos que estavam bem fora do cânone. Essas descobertas compeliram à redefinição moderna mais efetiva do paradigma, embora não o tenham substituído. Nessa redefinição, a literatura passou a ser equiparada à crítica, pois, desde que, em contraste com os estudos bíblicos, o conhecimento não poderia, por si só, estabelecer o cânone literário (embora pudesse fazer uma verificação local interna a ele), um novo processo – o julgamento crítico – teria de ser ensinado como condição para manter a ideia definidora de literatura.

Literatura significara outrora, pelo menos até o início do século 19, um corpo de escritos impressos; de fato, esse sentido vago sobrevive em contextos como o do “suplemente literário” ou o da “literatura de venda” [*literature stall*]. Esse uso,

2 Ivor Armstrong Richards (1893-1979). Crítico, poeta e professor inglês, foi um dos principais responsáveis pela consolidação dos estudos de Inglês e literatura inglesa em Cambridge, sobretudo com o estabelecimento de um novo método analítico conhecido como “*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. É com base nesse método que se assenta a “crítica prática”, assim definida porque interessada estritamente nos elementos do texto, desconsiderando, portanto, elementos externos, como, por exemplo, aqueles relativos à vida do autor ou à sua época (NT).

obviamente, teve o efeito de uma circunscrição do termo ao material impresso, e isso era, em geral, bastante adequado ao período entre o século 17 e o início do século 20, mas já nesse momento com algumas anomalias. Havia o drama, que era a escrita não para ser lida, mas para ser encenada. Havia o que era chamado, desde períodos anteriores, de “literatura oral” – uma classificação incomum e muitas vezes enganadora. Havia, eventualmente, o *status* problemático da escrita em suas formas modernas, como a radiodifusão, o filme e as formas revividas de produção oral. Mas, de forma crescente ao longo do século 19, houve mais uma especialização do termo, com base no que são, hoje, categorias evidentemente anômalas. A literatura passou a significar predominantemente os tipos da “escrita imaginativa” de romances e poemas, em uma complexa distinção em relação à escrita “factual” ou “discursiva”. Não que isso apenas tendesse a ocultar, nas áreas então excluídas (“discursiva” ou “factual”), o elemento da *escrita*, a composição linguística de fatos e argumentos; o fato era que as supostas relações entre “imaginação” e “fatos” para os outros casos “literários” eram, se em alguns momentos óbvias, em muitos casos o próprio problema a ser explicado. Isso seria suficientemente difícil. Mas havia então uma outra especialização na qual, por assim dizer, a categoria de “Literatura” desacreditava a si mesma. Nem toda literatura – romances, poemas, peças – era Literatura com maiúscula. Uma efetiva maioria de romances, poemas e peças era vista como não pertencendo à literatura, que era agora o grupo efetivamente selecionado, e não o “cânone” estabelecido pela crítica.

Assim, se agora alguém diz: “Literatura é mais importante do que todos os *ismos*”, esta pode parecer uma ideia persuasiva quando os *ismos* são, por exemplo, aqueles que são os mais distantes dela: marxismo e estruturalismo. Mas há um *ismo* que não é mencionado tão frequentemente: a crítica, que está agora, em decorrência dessa redefinição do paradigma, de fato incorporada na própria “Literatura” (como aquilo que, de fato, a define e que pode até mesmo vir a regê-la)³. Há muitas vezes, então, o paradoxo de que o que a maioria das pessoas está realmente fazendo nos departamentos de literatura é tido como crítica ou conhecimento crítico e de que isso é visto como uma atividade literária apropriada, embora seja algo tão distinto do que outros – escritores de romances, poemas, peças – estão fazendo, sempre em outras partes.

Assim, tem-se, na sequência, primeiro uma restrição a textos impressos, depois uma limitação àquilo que é chamado de obras “imaginativas” e, então, finalmente,

3 O *ismo* aqui referido por Williams se refere à grafia do termo “crítica” em inglês: “*criticism*” (NT).

uma circunscrição a uma minoria criticamente estabelecida de textos “canônicos”. Mas desenvolve-se também, em paralelo a isso, outra especialização, geralmente mais potente: não apenas a da Literatura, mas a da Literatura Inglesa. Por si só, essa é, historicamente, uma construção tardia, posto que, em relação aos escritos medievais, ao menos àqueles do século 17, ela é uma construção obviamente duvidosa. Seria o inglês, então, a linguagem ou o país? Se ele é a linguagem, há também quinze séculos de escrita nativa em outras linguagens: latim, galês, irlandês, inglês antigo, francês normando. Se não é a linguagem, mas o país, seria este apenas a Inglaterra ou seria também Irlanda, Gales, Escócia, América do Norte, os países antigos e novos do Commonwealth?

O PARADIGMA DOMINANTE EM CRISE

A ideia de uma “literatura nacional” é uma produção histórica de grande importância para um período determinado. O termo *Nationalliteratur* surgiu na Alemanha nos anos 1780, e histórias de “literaturas nacionais”, com perspectivas e ênfases consideravelmente novas em relação às ideias mais antigas e gerais das “letras humanas”, estavam sendo escritas em alemão, francês e inglês, no mesmo período em que havia uma grande mudança tanto nas ideias de “nação” como de “nacionalidade cultural”. Desenvolvimentos históricos subsequentes, especialmente em nosso próprio século, tornaram vagas essas especializações “nacionais” e criaram anomalias que têm de ser reguladas temporariamente ano após ano pelo método de exame, etc. “Tendo em vista os propósitos deste ensaio, o inglês deve ser entendido como significando...”. De fato, essa é uma anomalia bastante poderosa, uma vez que a questão da *Englishness*, tantas vezes referida nos estudos de literatura inglesa, está agora, por razões sociais e políticas óbvias e bastante críticas, repleta de problemas complexos e altamente emocionais de identidade tradicional e ameaça contemporânea. Considerem-se algumas atitudes correntes em relação a novos recentes trabalhos, como o “Francês” ou a “*Paris fashion*”. Esses não são apenas termos descritivos, mas são usados deliberadamente em um sentido de diferenciação. Parece que o que está sendo geralmente defendido não é apenas um corpo de escritos, mas uma projeção maior disso, na qual as obras, de fato muito diversas, dos escritores ingleses são integradas dentro de uma identidade nacional – muito mais potente porque derivando, em larga medida, do passado –, na qual um ânimo, um temperamento, um estilo ou um conjunto de “princípios” imediatos (os quais podem ser contrastados não apenas com a “teoria”, mas com todas as demais formas de raciocínio) estão sendo celebrados, ensinados e – quando

possível – impostos administrativamente. Isso está muito distante da literatura no sentido de escrita ativa e diversa. Antes, isso é um suporte, um último bastião a partir do qual noções muito mais gerais de *Englishness*, de valores, de tradição são defendidas contra todo o resto; até mesmo dissidentes nativos (para não falar daqueles forasteiros) são vistos não apenas como diferentes, mas como estrangeiros – falando não a nossa linguagem, mas algum jargão incompreensível. Na medida em que isso diga respeito a todos os ingleses, não é assim como a maioria deles pensa e sente efetivamente, em face de problemas relacionados de identidade, tensão e mudança. Mas entre aqueles que podem ser chamados, com precisão, de intelectuais literários tradicionais ingleses, isso não é apenas uma prática; isto é, e soa como, uma vocação e uma cruzada. Em sua própria área, isso é congruente com as manifestações e as lutas muito mais gerais da classe dominante inglesa como um todo, cujos discurso e divulgação da “herança” cresceram em proporção a seus atuais fracassos práticos.

Ora, por diversas razões, tanto o marxismo como o estruturalismo, cada um a seu modo, influenciaram diretamente o paradigma e suas anomalias. De fato, o surpreendente é que, em muitas de suas tendências atuais, eles foram acomodados, ou acomodaram-se, *dentro* do paradigma, em que eles podem ser vistos como simples abordagens diversas do mesmo objeto de conhecimento. Assim, eles podem ser tidos como os hóspedes, embora ocasionalmente desordenados e indisciplinados, de um pluralismo apropriado. Contudo, certas outras tendências não são tão assimiláveis e são, de fato, consideravelmente incongruentes em relação a essa definição dada. São estas que estão envolvidas, não sem desordem e furor, na crise atual, pois essa crise é, acima de tudo, uma crise do paradigma dominante e de seus padrões e métodos profissionais estabelecidos. Ainda assim, por todas as razões dadas aqui, essa crise adquire uma ressonância que extravasa os termos de uma disputa profissional. Ela é, no sentido mais completo, uma das áreas-chave na qual uma crise cultural bastante geral está sendo definida e travada.

Passarei agora a uma descrição breve das principais e mais diversas tendências no marxismo, formalismo e estruturalismo, no que elas se referem àquilo que, por hábito, chamamos de estudos literários. Conhecer qualquer uma dessas tendências adequadamente exigiria muitos estudos subsequentes, mas desejo ao menos identificá-las e, então, brevemente indicar, porque este é, agora, o ponto crucial, quais dessas tendências são compatíveis com o paradigma – e, portanto, com os sistemas profissionais estabelecidos – e quais, na minha visão, não o são.

MARXISMO E A TEORIA DO REFLEXO

A primeira área a explorar no marxismo é aquela que está centrada na ideia de “reflexo”, em si mesma uma noção muito complexa e usada na tradição marxista de formas bastante diversas. Ela representa, historicamente, a primeira aplicação do marxismo aos estudos literários, mas de três modos interessantemente diferentes. Primeiro, há aquela proposição mais geral no marxismo de que todo o movimento da sociedade é governado por certas disposições dos meios de produção e de que, quando essas disposições – forças e relações em um modo de produção como um todo – mudam ao longo da operação de suas próprias leis e tendências, então as formas de consciência e as formas de produção intelectual e artística (formas que têm lugar, na definição marxista ortodoxa, na “superestrutura”) também mudam. Algumas mudam de modo relativamente direto, como a política e a lei; outras, de modos mais remotos e geralmente mais indiretos – os exemplos tradicionais são a religião, a filosofia e a estética. Segundo essa versão marxista da história da arte e do pensamento, mudanças nos níveis mais básicos da ordem social repercutem nas áreas mais distantes, na medida em que as pessoas se tornam conscientes desses conflitos e passam a se engajar neles sob várias formas.

Essa proposição tem sido longamente discutida, sobretudo na própria tradição marxista. Mas, em sua relação com os estudos literários, podemos distinguir duas versões dela: uma mais grosseira, embora ainda seja largamente conhecida (e, geralmente, tudo o que se conhece) como o marxismo nos estudos literários; a outra, muito mais sofisticada, ou aparentando ser mais sofisticada. A primeira versão grosseira é esta: 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 (como era comumente feito nos anos 1930) tipos progressistas e reacionários de escrita, de tomar posição em relação a eles e, acima de tudo (já que a ênfase recaía muito mais na produção do que na crítica), de encontrar meios de produzir novos tipos de escrita que correspondessem às necessidades do conflito fundamental.

Esta é – e não apenas de forma caricata – uma posição bastante simples. Em seu aspecto mais débil, ela equivale a marcar certos tipos de literatura como bons ou maus, de acordo com suas presumidas tendências políticas ou históricas. De forma mais geral, o argumento literário é visto como dependendo de uma posição supostamente total ou de uma visão de mundo de classe. Ademais, essas verdades gerais são concebidas como vindas primeiro, em primeiro lugar, apenas então

sendo demonstradas e ilustradas na literatura. Não surpreende que, quando essa variante de interpretação marxista encontrou, nos anos 1930, um tipo de interpretação muito mais afeito à análise literária, por exemplo, em Leavis⁴ (ele próprio engajado e envolvido em discriminações morais e culturais na literatura), ela tenha sofrido uma derrota consideravelmente decisiva. Ela foi vista como grosseira e reducionista ou, na melhor das hipóteses, como dogmaticamente seletiva.

E, mesmo assim, ainda diz-se que nenhum marxista, não obstante ele/ela redefina os termos dessa proposição geral da determinação social, poderá abandoná-la completamente sem abandonar a tradição marxista. Na verdade, as formas mais modernas desse argumento prescindem da ideia de reflexo, porque, mesmo depois de se admitir que há *distâncias*, de que há defasagens de tempo, etc., é evidente que se assumiu uma correspondência *a priori* excessivamente estreita e direta, entre coisas que poderiam ser historicamente identificadas como ocorrendo em outras partes da ordem social, entre elas, a própria produção literária. Assim, ao invés de olhar para essas conexões diretas e óbvias, que poderiam apoiar a simples rotulação de obras como politicamente boas ou más ou como representando essa ou aquela tendência ou classe, a posição mais geral foi mantida, mas com uma redefinição radical do que efetivamente são os variáveis processos literários e estéticos. Eventualmente, esta se tornou, em um momento posterior, uma posição bastante complexa; mas mencionei primeiro a versão antiga, tanto porque ela é a mais amplamente conhecida como porque, existindo tanto em formas grosseiras como em formas mais refinadas, ela ainda é complexa e desafiadora.

Ora, *a segunda posição* que foi construída ao redor da ideia de reflexo era, de fato, muito mais simples. Valendo-se de uma tradição bastante longa do pensamento literário, esta vem a ser uma das tendências mais adequadas da ideia geral de reflexo e, de fato, da versão mais ampla e passiva de *mimesis* (há um sentido consideravelmente diferente, ativo, de *mimesis*, que não é absolutamente reflexo, mas um processo de compreensão, interpretação e transformação). Essa tendência define literatura significativa como aquela que reflete a realidade social, e seu método predileto é o realismo: julgar obras de arte por sua fidelidade a ou pela elucidação da realidade social. E, se esse é o critério, então não deve haver

4 Frank Raymond Leavis (1895-1978). Crítico literário inglês, foi o nome mais proeminente da crítica literária de Cambridge (universidade na qual lecionou entre 1925 e 1962) e da crítica inglesa de meados do século 20, tendo sido um dos fundadores e um dos mais ativos colaboradores da *Scrutiny*, principal revista literária inglesa da época, publicada entre 1932 e 1953. Segundo a concepção de Leavis, mais do que um método de análise de romances e poemas, os estudos de inglês e literatura inglesa deveriam se estabelecer como centro das humanidades, como disciplina capaz de cultivar a inteligência e a sensibilidade e de estabelecer um novo consenso de valores (NT).

nenhuma qualificação externa de obras progressistas ou reacionárias. Como Marx observara sobre Balzac (um homem no extremo político oposto a ele): Balzac é importante precisamente porque representa em seus romances a realidade da sociedade francesa. Ele teria sido um escritor muito inferior se tivesse tentado converter essa representação realística naquilo que tanto Marx como Engels atacaram continuamente como “*tendency literature*”, na qual, ao invés de refletir a realidade, tenta-se conformá-la a alguma pressuposição política pessoal. Era, portanto, crucial nessa tendência que a obra refletisse a realidade – a realidade tal como era, por mais indesejável que pudesse ser.

Mas temos de admitir algo, talvez muito, dado que o marxismo, enquanto uma posição geral, reivindica *insights* únicos acerca da natureza dessa realidade ou, melhor dizendo, de suas leis fundamentais. De fato, isso pode ser bastante diferente da ideia de refletir qualquer “realidade” que venha a existir de tempos em tempos. Ainda assim, essa diferença tende a concernir, principalmente, a questões de argumento *histórico*. O método da análise literária – a demonstração de um reflexo de um estado ou processo definido como a sua base, contexto ou pano de fundo – geralmente permanece adequado, pois esta é, no final das contas, uma posição bastante familiar a todos os estudos literários. As pessoas realmente perguntam, vezes e mais vezes, de modos mais ou menos sofisticados, como esse ou aquele romance relaciona-se a alguma realidade de outro modo observável. De fato, isso forma uma parte bastante grande das pesquisas mais ortodoxas em crítica e conhecimento. Assim, um tipo de posição “marxista”, defendida em seus próprios termos, é na prática quase sempre compatível com métodos muito mais largamente aprovados e comprovados.

Esse é o caso, creio eu, *da terceira versão* da teoria do reflexo, que se torna particularmente visível na obra de Lukács – as fases anteriores tendo sido representadas principalmente por Plekhanov. Lukács afirmava que podemos ter uma visão enganosamente simples da relação entre uma obra de arte e a realidade, posto que o reflexo da realidade, *em sua forma imediatamente apreensível*, pode ser ou insuficiente ou de fato ilusório. Donde a definição de realismo que Lukács finalmente abraçou: uma definição em alguns aspectos mais difícil de defender teoricamente do que as posições anteriores, pois diz que a tarefa do escritor é a de refletir *movimentos* subjacentes. É aqui que o ponto anterior, acerca dos *insights* privilegiados do marxismo, torna-se muito mais saliente, pois o “movimento subjacente” tende a pertencer às “leis”, às análises privilegiadas, e, assim, afasta-se bastante da citação de detalhes empíricos, seja na perspectiva marxista, seja em qualquer outra. Porém, essa também é uma tentativa de mover-se para além

dessas simplicidades empíricas, de algum modo relacionadas a outras tentativas de revelar uma relação indireta ou penetrante ou ideal entre “o que aconteceu” e o que os escritores “fizeram disso”. Donde o ataque de Lukács ao naturalismo, o qual (dizia-se) simplesmente reflete a aparência das coisas tal como elas são, a realidade imediatamente acessível. A alternativa ao naturalismo é um realismo que, ainda que fiel à realidade contemporânea, que é seu tema, está interessado, acima de tudo, em discernir os movimentos subjacentes a ela. Assim, grande ênfase é colocada no realismo mais como uma categoria *dinâmica* do que estática. As considerações de Lukács sobre o romance histórico ou as formas mutantes do drama são moldadas nesses termos. Contudo, curiosamente, quando tipos bastante diferentes de escrita foram desenvolvidos no século 20 para representar, precisamente, movimentos dinâmicos – como, por exemplo, Brecht –, Lukács atacou-os: de fato, ele tendeu a permanecer profundamente ligado a essa versão antiga de realismo como reflexo e ilustração de uma realidade geral e largamente reconhecível.

A MEDIAÇÃO LITERÁRIA DA REALIDADE

Assim, durante muito tempo, a contribuição marxista aos estudos literários – ao menos em obras disponíveis em inglês – estava representada na teoria do reflexo. Mas, já desde os anos 1920, uma definição bastante diferente da produção literária e de suas relações sociais se desenvolveu dentro do marxismo. Esta estava centrada não no “reflexo”, mas naquilo que parece ser o conceito consideravelmente diferente de “mediação”. De fato, o primeiro sentido de “mediação” não é nada mais do que um reconhecimento dos sentidos mais refinados de “reflexo”. Ele aceita que é enganoso procurar na literatura pelo “reflexo da realidade”. Necessariamente, por sua construção como literatura, a realidade se torna mediada em certos modos definidos. Esta é, além disso, uma proposição perfeitamente familiar aos estudos literários, até mesmo ortodoxa. Não está distante da noção de Eliot⁵ de um “correlativo objetivo”, embora partindo do outro extremo. Mas ela está comprometida, acima de tudo, com a refutação das versões redutivas das fases anteriores, nas quais se supunha possível olhar para conteúdos intocados. Significativamente, os principais argumentos sobre “mediação” assumiram Kafka como objeto, posto que

5 Thomas Stearns Eliot (1888-1965). Além de um dos maiores poetas do século 20, foi um crítico destacado e de extensa produção. Segundo sua “teoria impessoal da poesia”, a poesia somente pode ser corretamente apreciada quando se considera a tradição literária na qual ela se inscreve, isto é, o lugar que um poema ocupa na “ordem simultânea” que forma a literatura de uma nação (NT).

havia aqui um tipo de escrita que ou deveria ser rejeitada a partir das premissas mais simples da teoria do reflexo – como as “fantasias doentias de uma classe decadente”; “elucubrações pessimistas e subjetivistas, distantes da vida ativa e vigorosa do povo” – ou *interpretada* por diferentes versões da ideia de mediação. Devo resistir à tentação de oferecer exemplos detalhados das diferentes leituras de Kafka – como ficção da alienação, da burocracia, do imperialismo em declínio, do judaísmo na diáspora, do complexo de Édipo, da doença fatal, etc. – que se originaram dessas diferentes versões de mediação, mas elas estão aqui registradas. Ainda assim, contudo, o primeiro sentido de mediação é apenas um refinamento da ideia de reflexo, e devo mencionar brevemente outros três sentidos.

Primeiramente, há a noção muito interessante desenvolvida por Walter Benjamin, nos anos 1930: a ideia de *correspondências*. Essa é uma mudança decisiva, porque Benjamin não argumenta que uma obra de literatura seja a transformação literária de algum elemento da realidade. Na verdade, há uma “correspondência” observável entre certos tipos de escrita e certas outras práticas sociais e econômicas contemporâneas. O exemplo mais famoso é sua longa análise de Baudelaire, em que ele argumenta que certas novas condições na cidade, conduzindo a novas formas da “multidão” e, dentro dessas, à redefinição do “individual”, produziram novas formas de escrita, incluindo a de Baudelaire. Aí a ênfase não está na realidade social outrora existente e observável, que a literatura “reflete” ou até mesmo “medeia”, mas no fato de haver uma correspondência observada entre a natureza e a forma da atividade literária e a natureza e a forma de outras práticas contemporâneas de um tipo mais geral.

Benjamim veio a se tornar bastante próximo das importantes ideias da Escola de Frankfurt, embora ele tenha, justamente nesse ponto, se desentendido com Adorno, o qual foi mais longe no uso da ideia de mediação. Adorno argumentava que correspondências de conteúdo, deixando de lado observações sobre mediações ou conteúdos, são basicamente irrelevantes para a arte. De fato, a presença de correspondências ou de reflexos desse tipo é virtualmente uma garantia de que a arte não é autêntica. A arte é produzida – e essa foi sua contribuição ao debate sobre Kafka – por um processo que ele chamava de descoberta de “imagens dialéticas”, as quais não tinham possibilidade de serem descobertas ou expressadas em nenhuma outra forma. A “imagem dialética” surge no processo artístico e, uma vez criada, nunca pode ser aberta ou diretamente descrita, embora ela possa ser, na análise, relacionada a toda a estrutura na qual ela foi formada. De fato, a condição de seu sucesso enquanto arte é de que ela alcance uma existência *autônoma*.

Esse é um sentido de mediação que eventualmente se conecta com formas do estruturalismo literário. Lucien Goldmann, primeiro em seus estudos do drama clássico francês, particularmente Racine, e depois em seu trabalho sobre o romance dos séculos 19 e 20, produziu uma posição que alargou ainda mais a categoria de mediação: correspondência não era uma relação de conteúdo, mas sempre de *forma*. Ele dizia, ademais, que é apenas na literatura secundária ou inferior que os sociólogos vulgares, como ele tendia a chamá-los, procuravam e encontravam suas relações simples entre literatura e sociedade ou realidade. Ao contrário, ele argumentava, o que está refletido nessas obras é meramente a consciência contraditória e não realizada da época. A consciência de época mais profunda é alcançada apenas em algumas grandes obras e é alcançada por elas em sua forma e não em seu conteúdo. Essa é toda a motivação de sua análise de Racine, embora eu deva dizer que ele nem sempre se mantinha fiel às suas próprias prescrições. Não obstante, a proposição é de que a correspondência, a mediação, é inteiramente uma questão de *forma*. Certa disposição de relações humanas está sempre presente como a consciência mais profunda de uma época particular, e essa disposição é homóloga a um ordenamento específico dos elementos da obra literária. Goldmann nomeou essa posição de “estruturalismo genético”. Isso estava em oposição deliberada ao estruturalismo ortodoxo, uma vez que ele argumentava que, se quisermos compreender essas formas, devemos compreendê-las em seus processos de constituição, estabilização e desmembramento; enquanto em outras tendências do estruturalismo havia uma rejeição de qualquer noção desse tipo de gênese e dissolução *histórica*.

OS FORMALISTAS RUSSOS

Agora talvez fosse conveniente passar imediatamente ao estruturalismo literário, mas, tendo em vista a história dessa temática, devemos fazer um desvio pelo formalismo, pois não resta dúvidas de que o formalismo – tanto as primeiras obras dos formalistas russos como os desenvolvimentos posteriores nos Estados Unidos e na França – teve um efeito prático maior nos estudos literários que são agora largamente agrupados como “estruturalistas” do que aquele estruturalismo mais geral, que é tão ativo em outras disciplinas, especialmente na Antropologia. Brevidade aqui é algo especialmente temerário, mas a principal determinação dos formalistas era uma nova definição do *literário*. De fato, eles estavam reagindo precisamente contra os modos de estudo, ou a maior parte dos modos de estudo, que eu descrevi anteriormente. A princípio, eles estavam reagindo dentro de um

contexto especificamente russo, no qual essas teorias, tanto a marxista como as a ela relacionadas, estavam bastante ativas e em voga. Os formalistas diziam: a omissão crucial que vocês estão fazendo é daquela qualidade que faz de uma obra uma obra *literária*. Isso não será encontrado naquilo que vocês estão investigando, que é a relação de uma obra com alguma outra coisa. A questão central, necessariamente, é: o que faz dessa obra específica uma obra literária? Assim, foram os formalistas que começaram a usar, com uma ênfase consideravelmente nova, a noção de “*linguagem literária*”, que ainda se ouve tão frequentemente.

Não há necessidade de enfatizar que há, é claro, também conceitos muito mais antigos de “*linguagem literária*”: seja de um tipo de linguagem apropriada aos processos elevados da literatura, seja de um padrão de correção pelo qual qualquer outro uso pode ser julgado. Essas são posições antigas e, atualmente, posições meramente conservadoras. Ademais, a primeira delas, nas formas fixas nas quais tendeu a se estabelecer, foi repetidamente desafiada e efetivamente desmantelada por escritores, que, em certos períodos, conscientemente rejeitaram estilos “literários” ou “poéticos” dados e tentaram restabelecer relações com a “*linguagem viva*” e popular. Devemos sempre, de fato, focar a evidência história acerca de formas de escrita efetivas e em transformação e suas relações sociais em mudança, se quisermos nos afastar da noção de uma “*linguagem literária*” como algo distinto dos usos mais gerais da linguagem. Isso pode ser o problema das relações entre a fala e a impressão ou entre formas nobres e populares ou, ainda, isso pode ser um problema inerente aos modos de qualquer composição consciente.

A ênfase formalista tinha muito pouco que ver com as posições mais familiares de conservação ou aperfeiçoamento. Ao contrário, o que os formalistas propunham era uma ruptura revolucionária, como condição para qualquer literatura autêntica (a posição mais influente) ou como uma condição necessária em sua própria época, à medida que os modos “clássicos” sucumbiam. Esses dois argumentos ainda precisam ser claramente distinguidos, mas o que os primeiros formalistas propunham era um afastamento consciente na linguagem, uma ruptura deliberada em relação ao uso ordinário da linguagem. Isso é o que, na prática, sempre acontece quando uma obra é anunciada como literária. Seja nos usos mais específicos das palavras, seja em alguma ruptura com as convenções e perspectivas a partir das quais um assunto é ordinariamente visto, ela dá o salto para a literatura, para o “literário”. E, então, a tarefa do analista é traçar precisamente essas rupturas que constituem a literariedade de uma obra.

Essa posição é bastante produtiva. A discussão entre os formalistas e os marxistas mais tradicionais foi, creio eu, muito importante. Ademais, desde

aproximadamente 1925, há um desenvolvimento menos conhecido de um tipo de formalismo que elevou a discussão a um novo patamar. Ainda assim, quando comparado com as pessoas que conhecem o formalismo como as obras iniciais de Eichenbaum, Shklovsky, etc., há muito menos daqueles que estão familiarizados com Volosinov ou Bakhtin ou Mukarovsky. Mas foi a obra desses formalistas posteriores, com suas pesquisas acerca da “literariedade” geral ou universal, que transformou toda a discussão acerca do estudo da literatura e, ao final, o *status* do próprio paradigma. Essa fase posterior foi, de fato, um formalismo social e histórico, porque estava preocupado não apenas com uma definição geral da literariedade, mas com as condições em transformação nas quais a “literariedade” – agora, por sua vez, um conceito dinâmico – é alcançada por escritores particulares, assim como com processos mais gerais de desenvolvimento histórico e social.

Considere-se Volosinov, por exemplo. Sua obra permaneceu praticamente esquecida por cinquenta anos (ele estava escrevendo no final dos anos 1920, e são muitos os que acreditam que ele sempre foi apenas um pseudônimo de Bakhtin). Profundamente influenciado pela nova escola da linguística estrutural e aceitando a análise da linguagem como análise de um sistema de signos, Volosinov, não obstante, insistia que a linguagem é, ao mesmo tempo, um sistema de signos e um sistema *socialmente produzido* de signos. Ele argumentava, além disso, que signos verbais são sempre “multirrítmicos”. Assim, ele podia rejeitar aquelas concepções de “sistema” que estavam sendo oferecidas pela Linguística estrutural – assim como pela Psicanálise –, nas quais certas regras do sistema produziam significados e formas, pois, na vida histórica e social real, há produção sistemática constante, e, ainda assim, essa é também uma produção constantemente aberta. É, então, possível colocar a “literariedade” dentro do potencial aberto de uma linguagem, disponível tanto geral como especificamente.

Essa é uma ruptura decisiva com o formalismo anterior. Mesmo enfatizando o que os formalistas indicaram como distintivo na linguagem literária, ela não restringe a geração e regeneração linguística a obras de literatura. O processo da linguagem é, ele mesmo, uma possibilidade contínua de deslocamento e mudança e de iniciação de sentidos, e esse âmbito de possibilidades está incorporado nas “regras” tanto da Linguística como do sistema social. A obra do próprio Bakhtin, especialmente seu estudo sobre Rabelais, indicou o surgimento de um novo tipo de literariedade – e, assim, de uma literariedade *histórica* – pela observação da interação e da excelência criativa tanto dos modos da literatura popular, que estavam tradicionalmente presentes, e da literatura culta, que colapsara dentro de uma tradição social mais limitada e conservadora. Foi precisamente na interação

dessas tradições dadas e diferentes que uma nova indicação do que significava ser literário se formou.

Tudo isso é muito diferente dos primeiros formalistas, com sua ênfase mais local no que torna a linguagem literária, como o uso local de “dispositivos”. É uma indicação histórica de como tipos específicos de literariedade integram-se à prática social. Há, então, Mukarovsky, que talvez seja o revisor mais sério das posições formalistas originais; de fato, sua obra aponta para alguns dos tipos posteriores mais incongruentes e incompatíveis de análise. Mukarovsky argumentou de forma devastadora (embora, ao final, não leve o argumento às últimas consequências) que a qualidade estética não é, nem mesmo principalmente, produzida *dentro* de uma obra de arte. Assim, ele se moveu para longe do formalismo estético, que olhara para dentro da obra atrás de indicações de que ela fosse literária ou de que fora planejada para uma resposta estética. Ao contrário, ele dizia, as indicações estéticas, e assim as normas estéticas e os valores estéticos, são, elas mesmas, sempre produzidas *socialmente*. Há indicações mutáveis do que deve e do que não deve ser visto como arte e do que deve e do que não deve ser visto como arte de certo tipo. Essas indicações, embora se refiram à organização interna da obra, são sempre muito mais amplamente operativas e têm uma história.

ESTRUTURALISMO: UM PRIMO HÁ MUITO PERDIDO?

Assim, é bastante significativo que, desde o final dos anos 1950, nos Estados Unidos e na França, o conjunto de obras que foi traduzido primeiro e que primeiro se tornou influente tenha sido a obra dos primeiros formalistas; a obra posterior mais social e histórica sendo comparativamente menos conhecida até muito mais tarde. Isso teve sérios efeitos na forma como certas posições formalistas foram desenvolvidas na análise literária. O tipo mais limitado (embora em termos locais, ainda impressionante) de análise formalista se tornou a forma dominante que se acreditou corresponder, na literatura, ao que era por essa época chamado de metodologia “estruturalista” em Antropologia, em Linguística e em Psicanálise. É por isso que ainda é difícil compreender as relações entre estruturalismo, em seu sentido geral mais completo, e o que são posições literárias frequentemente mais locais. Ainda assim, havia, obviamente, algumas relações.

Uma das tendências mais comuns no estruturalismo, de valor notável em Antropologia e em Linguística, é a de se recusar a interpretar um evento em seus próprios termos isolados ou em sua forma imediata de apresentação. Ela objetiva, isto sim, localizar um evento, uma relação ou um signo dentro de todo um

sistema significativa. Sistemas desse tipo são governados por suas próprias regras *internas*: posição essa que foi inicialmente alcançada como uma solução criativa aos problemas, nesse campo, no estudo de linguagens organizadas por noções de sintaxe bastante diferentes em relação a quaisquer noções que estivessem disponíveis na tradição indoeuropeia. Ao invés de apropriar o novo evento a um sistema já conhecido, o esforço era feito no sentido de encontrar seu sentido dentro de um sistema estrutural específico: na prática, pelas relações dessa unidade com outras e, então, pela descoberta das regras gerais internas do sistema específico.

O que um procedimento desse tipo implicaria nos estudos literários? Primeiro, há a possibilidade de alguma influência direta da Linguística estruturalista. De fato, isso fomentou certas técnicas refinadas de análise que estão sendo crescentemente praticadas, embora ainda sejam vistas com ceticismo pelos departamentos literários mais antigos. Há, por exemplo, a estilística, mas muito mais importante é a análise do discurso, geralmente afastada da linguagem ordinária da análise literária, mas também geralmente impondo um vocabulário mais preciso nas análises de formas sintáticas ou na identificação do narrador ou do falante e da relação entre falantes. Algo disso penetrou nos estudos literários alguns anos atrás e está disponível, como uma técnica entre as outras, em procedimentos completamente ordinários da análise literária.

Mais comumente, contudo, a noção de um sistema internamente regulado era facilmente aplicável; de fato, era, em alguma medida, diretamente congruente com uma posição que já havia sido alcançada dentro dos próprios estudos literários sem referência ao estruturalismo. De fato, quando essa tendência do estruturalismo literário apareceu como uma importação da França, nos anos 1960, arrisquei-me a dizer que ela parecia estranha apenas porque era um primo há muito perdido que emigrara de Cambridge no final dos anos 1920 e início dos 1930.

Na verdade, essa não era sua única origem. Contudo, há ao menos uma herança indireta do tipo de reflexão que Richards vinha fazendo sobre a organização interna isolada de um poema, e isso é especialmente aparente quando se atenta para onde o primo esteve: na Nova Crítica norte-americana. O que ocorrera em Cambridge fora, por contraste, uma associação confusa, mas ainda assim impressionante, de julgamentos morais e até mesmo normativos, com essas técnicas de análise interna isolada. Isso era visto, em outras partes, como uma lamentável impureza e um desvio da única disciplina relevante, que era a análise de uma organização verbal específica; de fato, o objeto como ele é realmente em si, um eco irônico nesse contexto. De todo modo, as técnicas formais eram ou poderiam se tornar

rapidamente familiares à análise literária, em que elas eram dirigidas à análise da organização interna *do texto, do poema*.

Esse tipo de estruturalismo literário não é apenas congruente com o paradigma que eu comecei descrevendo. Ele é o próprio paradigma em sua forma moderna mais influente. E, de fato, se ele é genuinamente estruturalista é uma questão que tem de ser enfrentada. Em suas formas usuais, ele é tão marcadamente local e técnico, tão pouco interessado com quaisquer propriedades sistêmicas mais amplas ou gerais, que ele mal merece esse nome. O que pode muito mais razoavelmente ser chamado de “estruturalista”, nos estudos culturais, é aquela obra que analisa a organização interna não como um fim em si mesma – como a competência necessária para a leitura –, mas como a forma necessária de analisar, e assim distinguir, *formas* específicas ou sistêmicas. Assim, os estudos de Goldmann sobre as formas dramáticas, e muitos dos trabalhos atuais sobre formas narrativas, são tentativas de descobrir as regras, as regras estruturais, das formas gerais específicas do drama ou da ficção. Isso é muito diferente das análises técnicas mais locais derivadas da Linguística. É uma aplicação da ideia estruturalista fundamental a problemas de forma que foram, de fato, profundamente negligenciados nos estudos literários. No caso de Goldmann, tal análise é, ao mesmo tempo, formal e histórica – há formas historicamente mutáveis. Contudo, em intervenções estruturalistas muito mais centrais, tem-se acreditado, de modos que fazem lembrar teorias dos gêneros literários muito mais antigas, que há regras detectáveis da organização literária geral: da “Narrativa” como tal, do “Drama” como tal, e assim por diante. Trata-se de um tipo importante de projeto, mas, tipicamente, ele geralmente une um tecnicismo extremamente local, de análise interna, a categorias extremamente amplas – deliberadamente a-históricas e contidas entre abstrações estéticas ou psicológicas – como as “estruturas” às quais todo detalhe se relaciona.

Um terceiro tipo de “estruturalismo literário” é a obra influenciada pelos argumentos filosóficos de Louis Althusser. Eles penetraram na análise literária por meio de seu pupilo Pierre Macherey e são representados no país, por exemplo, por *Criticism and Ideology*, de Terry Eagleton. Esta é uma tendência consideravelmente diferente. Ela diz: certamente a sociedade, a ordem social, é um sistema internamente regulado, mas, acima de tudo, ela é um sistema dos sistemas, determinado em última instância pela economia. No quadro dessa determinação mais geral, cada prática – como a escrita – possui uma importante autonomia relativa. Contudo, ela ainda é uma parte e deve ser percebida no final das contas como uma parte de um sistema mais amplo, ao qual ela não pode ser reduzida, mas ao qual ela deve ser, no final das contas, relacionada. Como, na prática, essa relação é tratada

e demonstrada? Ela o é por meio daquilo que é visto como a força vinculante de todo o sistema: a ideologia.

Aqui a ideologia é muito mais do que as ideias e crenças de classes ou grupos particulares. Ela é, com efeito, apenas com limitadas exceções, a condição de toda a vida consciente. Assim, a área à qual a maioria dos estudantes de literatura normalmente refere as suas leituras e seus julgamentos, aquela área condensada no decisivo termo “experiência”, deve, na verdade, ser vista como parte da esfera da ideologia. De fato, a experiência é vista como a forma mais comum de ideologia. É onde as estruturas mais profundas da sociedade efetivamente se reproduzem como vida consciente. A *ideologia* é, de fato, tão penetrante e tão impenetrável, nesse sentido, que se pergunta quem algum dia será capaz de analisá-la. Mas há um precedente, afinal, no caso do inconsciente, com o qual ela tem certas analogias e conexões próximas. Há um inconsciente absoluto, diz a Psicanálise, mas também há técnicas reconhecíveis de entendimento e compreensão. No caso de Althusser, a principal técnica de entendimento é a teoria. Apenas a teoria pode escapar completamente à ideologia. Mas há também, no caso da literatura, uma situação relativamente privilegiada. Literatura não é apenas um portador da ideologia, como na maior parte das formas da teoria do reflexo. Ela é inescapavelmente ideológica, mas sua autonomia relativa específica é tal que ela é uma forma de escrita, uma forma de prática, na qual a ideologia tanto existe como é, ou pode ser, internamente afastada e questionada. Portanto, o valor da literatura reside precisamente no fato de ela ser uma das áreas em que o domínio da ideologia é, ou pode ser, afrouxado porque, embora ela não possa escapar à construção ideológica, a questão de sua literariedade oferece um contínuo questionamento interno. Tem-se, assim, leituras que são muito similares a certas leituras semióticas recentes, em que se constrói um texto e um subtexto, em que se pode dizer “isso é o que é reproduzido a partir da ideologia”; mas também “isso é o que está ocorrendo no texto e que mina ou questiona ou, em certos casos, completamente a subverte”. Esse método tem sido usado em análises bastante circunstanciadas e interessantes.

SEMIÓTICA E DESCONSTRUÇÃO

Em seguida há, finalmente, uma tendência que, sem dúvida, tem uma relação com o estruturalismo, certamente com a Linguística estrutural, mas que – em minha opinião, de forma válida – nega que seja um estruturalismo. Trata-se do que é hoje chamado de Semiótica. Em geral, Semiótica é, sem dúvida, um filho legítimo do estruturalismo. Ela é uma ciência dos signos e uma ciência dos sistemas

de signos (não confinados à linguagem). Os significados são interpretados não por seu conteúdo aparente, mas por suas relações dentro de um sistema geral de significação. Na Semiótica mais recente, esse tipo de análise tem sido rigorosamente estendido à propaganda, ao cinema, ao fotojornalismo e, no caso de Barthes, à moda. Quando se tem esse procedimento fundamental de leitura de um sistema de signos – em que os sentidos não se revelam simplesmente, mas devem ser construídos por meio da compreensão de seu lugar em um sistema que nunca está ele próprio revelado, que, de fato, sempre tem de ser *lido* –, então se tem algo que, embora surja dentro do estruturalismo, pode se tornar, em estudos posteriores, separável dele. Assim, ao invés de ver as obras literárias como sendo *produzidas* pelos sistemas de signos, o que tem sido a ênfase central do estruturalismo mais ortodoxo, essa Semiótica posterior tem enfatizado, ao contrário, que os sistemas produtivos têm sempre de ser, eles próprios, constituídos e reconstituídos, e que, por causa disso, há uma batalha permanente acerca do caráter fixo do signo e acerca dos sistemas que nós ordinariamente trazemos à apresentação e à interpretação. Um efeito dessa mudança é um novo sentido de “desconstrução”: não a análise técnica de uma organização interna para mostrar de onde vieram todas as partes, todos os componentes, mas um processo muito mais aberto e ativo que está continuamente dismantelando exemplos, como um modo de dismantelar seus próprios *sistemas*. Trata-se, nesse sentido, claramente de uma tendência muito mais explosiva do que quaisquer das outras tendências dentro do estruturalismo, que não está simplesmente demonstrando a operação de regras sistemáticas em maneiras que podem se estabelecer como competências dentro do paradigma. Ao contrário, analisando seja a literatura, a televisão, seja a representação física, está-se olhando não para o sistema academicamente explicativo, mas para o sistema como um modo de formação, que, à medida que se torna visível, pode ser colocado em questão ou, de fato, rejeitado. Nesse sentido, todo o impulso dessa Semiótica radical é muito diferente da versão estruturalista de produção e reprodução que tem sido muito mais largamente influente – muito mais bem-vinda e muito mais à vontade – nos estudos literários.

Agora quero dizer que, em anos recentes, tem havido um observável avanço em paralelo de duas posições que partiram de pontos distantes. Talvez eu possa melhor ilustrar isso com meu próprio caso. Muito do trabalho literário que eu fiz, feitas duas ou três exceções, pode ser lido como sendo compatível com o que eu chamei no início de o paradigma literário dominante. Isto é, são trabalhos que podem estar abordando a análise e a apreciação da literatura com uma consciência excepcionalmente forte dos determinantes sociais atuando sobre ela, mas o centro

da atenção literária continua aí, e os procedimentos são apreciação, explicação, verificação, em termos da explicação histórica, e assim por diante. Um trabalho, contudo, do qual não se pode dizer isso é *O campo e a cidade*, que está, de fato, bastante próximo daquela primeira posição marxista que eu descrevi, porque nele pretendo identificar certas formas características de escrita sobre o campo e a cidade e, então, insisto em colocá-las não apenas em seu cenário histórico – o que faz parte do paradigma –, mas dentro de um processo ativo, conflitante, histórico, no qual as próprias formas são criadas por relações sociais que são algumas vezes evidentes e outras vezes, ocultas. Assim, isto é, sob qualquer leitura, uma ruptura.

Mas, é claro, houve outros estudos, remontando especialmente a *The Long Revolution*, que não foram percebidos, de qualquer modo, como próprios aos estudos literários, mas que agora podem ser vistos evidentemente como uma mudança de ênfase que redundaria na rejeição do paradigma dominante. Refiro-me especificamente aos estudos sobre a história social dos escritores ingleses, a história social das formas dramáticas, o advento do inglês padrão e também as novas posições acerca do que é necessário na análise da cultura. Uma mudança ulterior estava aparente nos estudos sobre comunicação, televisão, tecnologias e formas culturais e sobre a Sociologia da Cultura, embora estes fossem mais uma vez vistos como interesses separados, externos aos estudos de inglês ou literários. Ora, tudo isso se tornou claro para mim por volta dos anos 1970 e, a partir daí, desenvolvi uma posição teórica mais explícita, que descrevi finalmente em *Marxismo e literatura* como “materialismo cultural”. Essa posição está, é claro, completamente fora do paradigma, o que não significa que tenha se afastado da preocupação comum fundamental, dos estudos sobre os quais se trata de avançar. Essa posição avançou muito mais do que a literatura em seu sentido paradigmático, mas ainda inclui centralmente essas grandes formas de escrita, que estão sendo agora lidas, junto com outros tipos de escrita, sob uma perspectiva diferente. O materialismo cultural é a análise de todas as formas de significação, incluindo as formas mais centrais de escrita, dentro dos meios e das condições efetivos de sua produção.

MATERIALISMO CULTURAL E PÓS-ESTRUTURALISMO

Foi aqui, talvez para nossa surpresa mútua, que meus estudos encontraram novos pontos de contato com alguns estudos na Semiótica mais recente. Ainda havia diferenças particulares bastante radicais, especialmente em sua confiança na Linguística estrutural e na Psicanálise; mas me lembro de ter dito que uma

Semiótica plenamente histórica seria algo muito distinto de alguns dos mais limitados deslocamentos estruturalistas da história e praticamente o mesmo que o materialismo cultural, e eu estava satisfeito em ver certas tendências nessa direção. Podia ver também que algumas das posições mais simples da primeira Linguística estrutural poderiam ser modificadas por novas ênfases nas produções sociais e históricas de sistemas significantes, como em Volosinov e nos formalistas sociais. Restava o problema das bases da Psicanálise, em que ainda havia diferenças radicais, mas, por outro lado, eu sabia que o marxismo fora usualmente fraco nessa área dos problemas da subjetividade, e talvez haja hoje uma nova dimensão radical de pesquisas, testando evidências e proposições nessa área, que é tão evidentemente importante na produção de significados e valores. Assim, na verdade, dois tipos diferentes de estudos estavam agora em contato um com o outro e estavam se desenvolvendo, em alguns casos de forma bastante construtiva. Talvez estivéssemos tão envolvidos nisso em Cambridge que nos esquecemos de que, enquanto nós seguíamos nesses termos, o antigo paradigma ainda estava lá e ainda era institucionalmente poderoso, embora as anomalias estivessem, por essa época, desorganizando-o de forma consideravelmente evidente, até mesmo nos níveis mais práticos. Alguns novos estudos estavam sendo incluídos para contrabalançar as anomalias, mas o resultado já era incoerente, como se via a partir de muitos pontos de vista.

Assim, volto, por fim, ao meu argumento original. As tendências marxistas e estruturalistas mais atuais são e têm sido, embora pouco familiares localmente ou grosseiramente identificadas como estranhas e parciais, compatíveis ou até mesmo congruentes, em um sentido amplo, com o paradigma ortodoxo, especialmente em sua forma praticamente mais frouxa e ecleticamente incoerente. Alguns outros, contudo, não o são: mais especificamente, aquela primeira posição no marxismo, que, ao contrário de privilegiar uma literatura generalizada como uma fonte independente de valores, insiste em relacionar a real variedade da literatura a processos históricos nos quais *conflitos* fundamentais ocorreram necessariamente, e ainda estavam ocorrendo. Esse era o sentido e o desafio de *O campo e a cidade*. As outras posições que não são compatíveis com o paradigma e sua organização profissional são o materialismo cultural e a Semiótica radical, pois necessariamente incluem o próprio paradigma como tema de análise, antes do que como uma definição governadora do objeto de conhecimento.

É necessário insistir nessas distinções. Ainda é muito cedo para dizer quais podem ser suas consequências institucionais. Em algumas outras universidades e em algumas das novas instituições de educação superior, a mudança em relação

ao antigo paradigma já ocorreu completamente ou em parte. Mesmo assim, ainda importa bastante o que acontece nas instituições mais antigas e estabelecidas. Especificamente em Cambridge, devemos colocar uma questão áspera: é possível que estudos radicalmente diferentes possam ser conduzidos sob uma única chefia ou departamento, quando não há apenas diversidade de abordagens, mas diferenças mais sérias e fundamentais acerca do objeto de conhecimento (apesar das tentativas de sobreposição ao material de estudo efetivo)? Ou deve haver uma reorganização mais ampla das divisões estabelecidas das humanidades, as ciências humanas, em arranjos recentemente definidos e mais colaborativos? Isso é o que agora precisa ser enfrentado no que é também, por outras razões, um clima gélido – de fato, aflitivo. Só podemos estar certos de que o que podemos e devemos fazer é esclarecer, com franqueza, as grandes questões intelectuais subjacentes.

