

Quem *fala* na criação cultural? Notas sobre Lucien Goldmann

Who speaks in cultural creation? Notes on Lucien Goldmann

■ CELSO FREDERICO*

RESUMO

A questão do sujeito no processo comunicacional é tratada por Goldmann num registro teórico derivado de seu método – o estruturalismo genético que o levou a distanciar-se tanto das visões existencialistas (que privilegiam o sujeito individual), quanto do estruturalismo (que ontologiza a linguagem). A tese goldmanniana de um sujeito trans-individual repõe as relações entre a vida social e a criação cultural num plano bem específico. Dentre os vários textos publicados pelo autor, o que melhor explicita o seu projeto de uma sociologia da cultura é *Le dieu caché*.

Palavras-chave: método, estruturalismo, consciência possível

ABSTRACT

The matter of the subject in the communicational process is understood by Goldmann according to the theoretical framework derived from his own method – the genetic structuralism. It sets him apart from existentialist perspectives (that favor the individual subject), as much as from structuralist ones (that ontologizes the language). The Goldmannian thesis of a trans-individual subject restores the relationships between social life and cultural creation in a very specific framing. Amongst the many texts published by the author, *Le dieu caché* is which better presents his project for a sociology of culture.

Keywords: method, structuralism, possible consciousness

* Professor Doutor do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo. E-mail: celsof@usp.br.

L E *DIEU CACHÉ* é, sem dúvida, a obra mais importante de Lucien Goldmann, tanto pela reinterpretação em profundidade de dois célebres autores (Pascal e Racine) como também pelo projeto de uma sociologia da cultura que o orienta.

Goldmann foi audacioso ao reinterpretar dois clássicos franceses ligados à religião católica. Afinal, ele era um imigrante romeno, judeu e marxista que, com essa obra, ganhou, digamos assim, a cidadania intelectual francesa. Neste ensaio, debruço-me apenas na proposta de uma sociologia da cultura e no método desenvolvido pelo autor – o *estruturalismo-genético*.

No que diz respeito à sociologia da cultura, a questão de fundo desta e das demais obras do autor parece girar em torno da pergunta: quem *fala* numa obra literária ou filosófica? A resposta goldmanniana, para ser bem entendida, requer uma breve referência ao período intelectual em que o autor gestou o seu projeto de uma sociologia da cultura, momento caracterizado por intensos debates teóricos.

Goldmann viveu na França de 1938 a 1970, momento marcado por duas fortes correntes intelectuais: o *existencialismo* de Sartre e, depois, o *estruturalismo*. Essas duas correntes davam o tom ao debate intelectual e procuravam aproximar teorias que lhes eram afins: o existencialismo recorreu à psicanálise e ao marxismo; o estruturalismo, à linguística e, no caso do grupo althusseriano, também ao marxismo. Os estudos literários não ficaram indiferentes ao debate teórico: naqueles tempos, o recurso a uma ou outra metodologia era o que conferia prestígio aos trabalhos realizados na área de humanidades. Lembro, a propósito, de Terry Eagleton, que no livro *Teoria da literatura: uma introdução* analisa as grandes teorias do período. Mais tarde, Eagleton escreveu outro livro, *Depois da teoria*, para analisar o período histórico subsequente, caracterizando-o pelo abandono do debate metodológico e pela diluição dos estudos de literatura na geleia geral dos estudos culturais.

Voltando à questão central: quem *fala* numa obra de literatura ou de filosofia?

O existencialismo de Sartre, cada vez mais próximo do marxismo, aceitava a determinação social das ideias, mas procurava flexibilizá-la abrindo um lugar de destaque para a subjetividade ou, para ser preciso, para o indivíduo. Contra a rigidez do determinismo social, Sartre afirmou na *Crítica da razão dialética*: “Valéry é um pequeno-burguês, eis o que não suscita qualquer dúvida. Mas nem todo pequeno-burguês é Valéry” (Sartre, 2002: 54). Assim falando, o filósofo reafirmava um tema caro ao existencialismo: a tese segundo a qual a existência precede a essência, isto é, o homem é um ser que se faz a si mesmo. Daí a importância da biografia do autor na compreensão da obra. O mesmo procedimento usará com Flaubert, em *O idiota da família*. O escritor, vivendo a comparação desfavorável com o irmão mais velho – um próspero engenheiro

e não um rapaz de letras – vingou-se de todos ao retratar a sociedade em que vivia como uma sociedade de homens medíocres, nivelando todos por baixo.

Na outra ponta, o estruturalismo na literatura reafirmava a distinção feita por Saussure entre *langue* e *parole*. O sentido das coisas não advém do indivíduo e das palavras que ele usa para se expressar, mas é dado de antemão na estrutura da linguagem. A literatura, então, tornou-se um ramo da linguística...

O programa estruturalista decretava o descentramento do indivíduo, a morte do homem e o perecimento do autor.

Perante esses dois extremos, Goldmann procurou o seu caminho.

Contra o existencialismo, critica o papel determinante atribuído ao indivíduo. Para ele, o autor é sempre o porta-voz de um grupo social ou de uma classe. Seja escritor ou filósofo, o autor é o indivíduo que consegue apresentar com radicalidade o máximo de consciência possível de sua classe social. Através de seu talento, quem verdadeiramente *fala* é a classe social. Estamos, assim, perante um sujeito-transindividual.

Contra o estruturalismo, Goldmann critica o caráter prévio, inconsciente e a-histórico das estruturas. O método reivindicado por Goldmann é o *estruturalismo-genético*, que defende a historicidade das estruturas. E mais que isso: as estruturas são feitas pela prática social dos homens. Elas são carregadas de significados humanos, de valores compartilhados e, por isso, são *significativas* – respostas mais ou menos coerentes que os homens dão às situações por eles vividas. Com essa formulação – em parte apoiada em Piaget – Goldmann pretende manter-se longe das diversas correntes positivistas, ao insistir na especificidade dos fenômenos humanos e em sua radical diferença em relação ao mundo natural. A carga valorativa que acompanha a prática social dos homens contraria, assim, a pretensão à neutralidade do positivismo, bem como a analogia entre sociedade e natureza. Basta lembrar aqui a proposta de Durkheim para se considerarem os fatos sociais como coisas, ou Lévi-Strauss, sugerindo que se estudassem os homens como se fossem formigas...

Como fato humano, a literatura e a filosofia são enfocadas no interior dessa concepção valorativa, carregada de significados. Essa ênfase marcou sua diferença em relação a Foucault num debate realizado em 1969 na Sociedade Francesa de Filosofia. Nesse encontro, Foucault defendeu a tese segundo a qual

a função autor está ligada ao sistema institucional e jurídico que encerra, determina e articula o universo dos discursos; não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários

P

1. A “função autor”, aqui, remete aos “instauradores de discursividade”. Depois, o pós-modernismo e o desconstrutivismo literário foram mais longe, transformando o autor numa *assinatura* e decretando que não há sujeito fora do texto. Beatriz Sarlo, estudando as várias mortes e ressurreições do sujeito, expõe as ideias de Paul de Man: “tudo o que uma autobiografia consegue mostrar é a estrutura especular em que alguém que se diz chamar eu, toma-se como objeto. Isso quer dizer que esse eu textual põe em cena um eu ausente, e cobre o seu rosto com essa máscara. Assim, Man define a autobiografia (a auto-referência do eu) como a figura da prosopopéia, isto é, o tropo que outorga a palavra a um morto, um ausente, um objeto inanimado, um animal, uma avatar da natureza” (Sarlo, 2005: 31).

“eus”, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar”¹ (Foucault, s/d: pp. 56-57).

Como estudar uma obra, captar a sua estrutura significativa? Goldmann, como vimos, descarta o recurso à biografia e à psicologia do autor, pois entende que a coerência de uma obra não pode ser explicada pelas contingências, descon continuidades e incoerências da biografia do indivíduo-escritor e nem pelas suas intenções subjetivas, que muitas vezes estão em desacordo com a irredutível objetividade da obra de arte. Em suas palavras:

[...] nós não acreditamos que o pensamento e a obra de um autor possam se compreender por elas mesmas se permanecermos no plano dos escritos e mesmo das leituras e influências. O pensamento não é senão o aspecto parcial de uma realidade menos abstrata: o homem vivo e inteiro; e este, por sua vez, não é senão um elemento do conjunto que é o grupo social. Uma idéia, uma obra, só recebe a sua verdadeira significação quando ela é integrada no conjunto de uma vida e de um comportamento. Além disso, ocorre frequentemente que o comportamento que permite compreender a obra não é o do autor, mas de um grupo social (ao qual ele pode não pertencer) e, principalmente, quando se trata de obras importantes, à de uma classe social (Goldmann, 1959: 16-7).

Trata-se, portanto, de inserir a estrutura significativa da obra no interior dos grupos e classes sociais. Desse modo, pode-se captar a *homologia* entre o *grupo social*, do qual o autor é a expressão mais coerente, e a *obra*. O que possibilita o trânsito do grupo social à obra é a *visão do mundo* (ou consciência possível), essa estrutura mental de caráter coletivo que expressa os interesses das diversas classes sociais.

Goldmann recorre à teoria do romance do jovem Lukács para estabelecer uma identificação entre *forma* e *estrutura significativa* do texto literário. Estamos aqui diante de uma concepção que vê a forma como o *específico* da literatura e, desse modo, se afasta daqueles autores que se apegam ao conteúdo e entendem a literatura como reflexo. Contrapondo esta *sociologia dos conteúdos* ao seu estruturalismo-genético, Goldmann observa:

A primeira vê na obra um *reflexo* da consciência coletiva, a segunda vê nela, pelo contrário, *um dos elementos constitutivos* mais importantes daquela, o que permite aos membros do grupo tomarem consciência do que pensavam, sentiam e faziam, sem conhecer objetivamente o significado de seu comportamento (Goldmann, 1967: 209).

Forma, estrutura significativa, homologia das estruturas: esses termos aparentados indicam que o social da literatura não se encontra no conteúdo.

Esta matriz lukacsiana também será a base da estética de Adorno, na qual a forma é o social sedimentado.

Goldmann, partindo dessa fonte comum, resume a hipótese central do estruturalismo-genético: “o caráter coletivo da criação literária provém do fato de que as estruturas do universo das obras serem homólogas das estruturas mentais de certos grupos sociais” (Goldmann, 1977: 208).

Nesse registro teórico, é possível estudar autores tão diferentes entre si e afirmar:

[...] se, então, a maior parte dos elementos essenciais que compõe a estrutura esquemática dos escritos de Kant, Pascal e Racine são análogas malgrado as diferenças que separam esses escritores enquanto indivíduos empíricos vivos, nós somos obrigados a concluir pela existência de uma realidade que não é mais puramente individual e que se exprime através de suas obras: a visão do mundo, no caso, a visão trágica (Goldmann, 1959: 24-25).

Importa observar na citação acima a referência aos *elementos essenciais*. Como separar, na obra de um autor, os elementos essenciais dos acidentais? Ou então: o que se deve considerar quando se fala na obra de um autor? Existem, ao lado dos textos maiores, textos de ocasião, rascunhos, trechos abandonados, cartas que comentam o trabalho etc. Tudo tem a mesma importância?

O procedimento positivista que, na literatura, se realiza através dos *estudos filológicos*, não possui, segundo Goldmann, “um critério objetivo que lhe permita julgar a importância dos diferentes textos e de sua significação no conjunto da obra”² (Goldmann, 1959, 21).

A busca de um critério objetivo levou Goldmann a criticar também as *análises comparativas* formais que isolam aspectos parciais de uma obra e procuram encontrar elementos análogos em obras de outros autores. Os estudos de literatura comparada são importantes, mas é preciso tomar cuidado com analogias forçadas, pois estas são feitas à revelia do que é essencial. A dialética, a *lógica do conteúdo*, desde sempre desconfiou das analogias. Hegel em seu tempo já criticava os estudos de *filosofia comparada* que confrontavam textos díspares com a finalidade de constatar semelhanças e diversidades. Assim fazendo, dizia o velho filósofo, ficava-se na superfície dos fenômenos, na *diferencialidade exterior e indiferente* que nunca atinge a essência dos textos estudados.

Goldmann insere-se nessa linhagem que prioriza a essência e desconfia das analogias formais. A solução encontrada por ele para separar o essencial do acidental é a *visão do mundo* expressa nas obras. Em *Le dieu caché*, o essencial é a *visão trágica* do jansenistas. Esta, contudo, “é uma esquematização, uma extrapolação do historiador, mas a extrapolação de uma tendência real entre

2. Nos tempos atuais, o pós-modernismo passou a criticar a própria noção de objetividade e, consequentemente, de sentido. Assim, alguns discípulos de Deleuze concluíram que o processo de criação (que inclui esboços, rascunhos e primeiras versões) acaba sendo mais importante do que a obra final, acabada, objetiva, entre outros motivos porque esta interrompe o movimento criativo e se fecha numa coerência forçada.

os membros de um grupo” (Goldmann, 1959: 26) que, entretanto, só atinge o máximo de coerência, o máximo de consciência possível, na obra de escritores e artistas excepcionais. Portanto, não se trata do jansenismo tomado em bloco, e nem na *interpretação canônica* que privilegia Nicole e Arnauld como as figuras mais representativas do movimento. Para Goldmann, os jansenistas “mais consequentes” são Pascal, Racine e Barcos, a ala radical, e é em relação a suas obras que os outros devem ser interpretados, pois é nelas que a visão trágica se expressa da forma mais coerente.

Mas, mesmo entre esses autores, Goldmann escolhe determinados textos. Claro que essa escolha é sempre discutível, mas é ela que sustenta o núcleo duro da interpretação, que permite vislumbrar com radicalidade a *essência* da visão trágica do mundo.

Esquemmatizando o que foi dito, a metodologia de Goldmann procura integrar três estruturas significantes ou três totalidades relativas:

- primeiro, os textos selecionados;
- depois, a inserção dos textos na visão de mundo trágica do jansenismo mais radical;
- finalmente, a passagem para a base material, isto é, a classe social da qual os jansenistas são os representantes no plano das ideias. A saber: a *noblesse de robe* (nobreza togada).

Esses três momentos completam o itinerário da sociologia da cultura de Goldmann. O objetivo visado é pôr fim à antiga divisão entre uma análise *imane*nte, centrada exclusivamente na *compreensão* do texto, em seus nexos constitutivos, e uma análise *transcendente*, que busca a *explicação* da obra em fatores externos (o condicionamento social etc.). Goldmann propõe o método *compreensivo/explicativo* como uma forma unitária e integrada para se estudarem as criações culturais:

[...] a elucidação de uma estrutura significativa constitui um processo de *compreensão*, ao passo que a sua inserção numa estrutura mais vasta é, em relação a ela, um processo de *explicação*. Por exemplo: elucidar a estrutura trágica de *Os Pensamentos* de Pascal e do teatro de Racine constitui um processo de compreensão; inseri-los no jansenismo extremista, destrinchando a sua estrutura, é um processo de compreensão em relação àquele, mas um processo de explicação em relação aos escritos de Pascal e Racine; inserir o jansenismo extremista na história global do jansenismo, é explicar o primeiro e compreender o segundo. Inserir o jansenismo como movimento de expressão ideológica, na história da nobreza do século XVII, é explicar o jansenismo e compreender a nobreza. Inserir a história da nobreza na história global da sociedade francesa é explicar a primeira compreendendo a última, e assim por diante (Goldmann, 1967: 212-213).

CLASSES SOCIAIS E CRIAÇÃO CULTURAL

Com o método *compreensivo-explicativo*, Goldmann realizou pesquisas exploratórias sobre as relações entre cultura e sociedade no século XVII.

Antes de prosseguirmos, vale a pena um pequeno desvio para lembrar um momento em que o autor fez um mapeamento provisório das visões do mundo no século XVII, tal como esboça em seu livro mais conhecido no Brasil, *Ciências humanas e filosofia*, em que faz um mapeamento provisório das visões do mundo das diversas classes sociais.

Naquele século, cinco classes sociais se expressaram no plano filosófico e literário.

1. Os *grandes senhores* foram o setor da nobreza que mais sofreu com as transformações sociais que pouco a pouco iriam anunciar o fim do poder monárquico. Não detinham mais o poder de seus ancestrais e também não aceitavam o emergente mundo burguês que lhes parecia um mundo mesquinho e egoísta. É deste chão que surgiram as *Memórias* do Duque de Saint-Simon e as *Máximas* do Duque de La Rochefoucauld.
2. A *nobreza da corte*, tradicionalmente, vivia uma vida de libertinagem e epicurismo. No plano literário, ela se expressou nas peças de Molière: *O avaro* faz a crítica do burguês que junta dinheiro, mas não sabe como gastá-lo; *O Tartufo* satiriza os padres; *O Misanthropo* reflete a aversão dos libertinos da corte em relação à austeridade e isolamento dos jansenistas.
3. O *terceiro estado*, a classe ascendente, em sua luta contra uma sociedade feudal que tinha na igreja os seus intelectuais orgânicos, desenvolveu o racionalismo e o individualismo. Sua mentalidade revela-se plenamente na filosofia de Descartes e na dramaturgia de Corneille.
4. O *povo miúdo* foi expresso nas fábulas de La Fontaine.
5. A nobreza togada, de origem plebeia, dedicava-se às funções administrativas. Esse setor sentia-se atraído pelo terceiro estado, mas sua dependência do Estado agia em sentido oposto. Essa *situação contraditória* é a base sobre a qual se desenvolveu a *visão trágica*, tal como aparece nos *Pensamentos* de Pascal e nas peças de Racine (Goldmann, 1986: 90-94).

A “TRAGÉDIA DA NEGAÇÃO”

O que define as diversas visões trágicas – seja entre os gregos, Shakespeare ou entre os solitários de Port-Royal – é que elas “expressam uma crise profunda das relações entre os homens e o mundo social e cósmico” (Goldmann, 1959: 51).

A primeira referência para conceituar a tragédia, Goldmann foi buscar na *Estética* de Hegel. Trata-se da oposição entre *arte clássica* e *arte romântica*. A primeira pressupõe uma unidade entre o homem e o mundo e o caráter substancial deste. Já a *arte romântica*, ao contrário, insiste na inadequação entre homem e mundo, pois o homem procura os valores essenciais fora do mundo real. Estamos, assim, diante de duas posições antagônicas: a *arte clássica* circunscreve-se à *imanência*, enquanto o romantismo acena para valores *transcendentes*.

A segunda e mais influente referência de Goldmann é o Lukács de *A alma e as formas*, livro da fase kantiana do autor húngaro. Consta que Goldmann descobriu esse livro numa biblioteca durante a guerra e ficou tão fascinado, que o livro foi inteiramente copiado a mão.

A conceituação de tragédia de Goldmann baseia-se no último ensaio de *A alma e as formas*, intitulado “A metafísica da tragédia”³. Logo no primeiro parágrafo do livro, pode-se ler:

O drama é uma representação, uma representação do homem e do destino, cujo espectador é Deus. É somente espectador, porque suas palavras e seu gesto não se mesclam nunca com as palavras e os gestos dos que representam. Somente seus olhos repousam neles (Lukács, 1970: 243).

Esse Deus, oculto e “eternamente silencioso”, “abandona a cena”, mas “segue sendo espectador”. Observa, assim, a tragédia humana, caracterizada como a total incompatibilidade entre a “vida verdadeira” e a “vida empírica”.

Esta concepção de tragédia é aceita por Goldmann, que lhe acrescenta a dimensão histórica ausente.

Em sua reconstituição histórica, Goldmann chama a atenção sobre o processo de racionalização em curso no século XVII e seus produtos espirituais: o *racionalismo filosófico* (representado sobretudo por Descartes), e o *mecanicismo científico*. Os resultados da racionalização consistiram na supressão de dois conceitos interligados: o de *comunidade* e o de *universo*.

O homem da Idade Média, social e religioso, cedeu lugar ao *indivíduo racional* do cartesianismo, à *monada sem portas e janelas* de Leibniz e, depois, ao *homem econômico* egoísta da sociedade civil burguesa. A vida comunitária, assim, desapareceu na soma, na multidão de indivíduos solitários, isolados e intercambiáveis.

O universo, por sua vez, foi substituído pelo *espaço infinito* da física mecanicista. No espaço ordenado da física aristotélica, as coisas tinham um lugar próprio e nelas permaneciam

3. Tal conceituação inspirou diretamente o Thomas Mann de *A morte em Veneza*.

o espaço falava, ele julgava as coisas, dava diretivas, orientava, como a comunidade humana julgava e orientava os homens, e a linguagem de um e de outro era no fundo a linguagem de Deus (Goldmann, 1959: 41).

Em seu lugar surge “um espaço indefinido, sem limites nem qualidades, cujas partes são rigorosamente idênticas e intercambiáveis”. A partir de então, “os homens, a natureza física e o espaço, rebaixados ao nível de objetos, se comportam como tais: eles permanecem mudos perante os grandes problemas da vida humana” (Goldmann, 1959: 41). Em contrapartida, a ciência e a técnica desenvolvem-se sozinhas, num movimento próprio que não está mais subordinado aos fins da comunidade humana.

Sem o universo físico e a comunidade humana, que eram os seus órgãos de comunicação com o homem, Deus retirou-se do mundo. O centro da tragédia é esta imagem de um Deus sempre presente e oculto. A presença de Deus, segundo o pensamento trágico, desvaloriza o mundo e

lhe retira *toda* realidade, mas sua ausência não menos radical e não menos permanente faz ao contrário do mundo a *única realidade* em face da qual se encontra o homem e à qual ele pode e deve opor sua exigência de valores substanciais e absolutos (Goldmann, 1959: 60).

Para o racionalismo, a ausência de Deus não era um problema. O Deus de Descartes, segundo Pascal, é alguém que *deu um piparote para pôr o mundo em movimento*. Criado o mundo, os homens não necessitam mais de um guia exterior.

O jansenismo surge nesse momento como oposição à maré ascendente do racionalismo. Para os solitários de Port-Royal, a separação entre os homens e Deus foi vivida de um modo paradoxal. Na história das religiões, tivemos respostas claras, desde a tentativa de realização dos valores na esfera mundana até o abandono do mundo e o refúgio na transcendência. A *tragédia radical*, contudo, só conhece uma resposta válida: o *sim* e o *não* perante o mundo, a perspectiva de viver sem dele participar ou gostar, isto é, sem reconhecer no mundo qualquer forma de existência real. Nas palavras de Goldmann:

O homem trágico com sua exigência de claridade e absoluto se encontra diante de um mundo que é a única realidade à qual ele pode opor-se, o único lugar onde ele *poderia* viver com a condição de jamais abandonar esta exigência e o esforço para realizá-la. Mas o mundo não pode jamais lhe bastar, porque o olhar de Deus obriga o homem (...) a “nem participar, nem gostar”. Ausente e presente no mundo no sentido rigorosamente contrário e complementar daquele segundo o qual Deus é presente e ausente para o homem, um só setor de claridade, por

mínimo e periférico para eliminar o trágico, para tornar o mundo habitável, para religá-lo a Deus. Mas, diante do homem se estende unicamente “o eterno silêncio dos espaços infinitos”; nenhuma afirmação clara, unívoca relativa a um setor, qualquer que seja, do mundo, é válida, é preciso sempre lhe acrescentar a afirmação contrária, sim e *não*, o paradoxo é a única maneira de exprimir as coisas válidas (Goldmann, 1959: 69).

Sim e não: o paradoxo é a própria essência do pensamento trágico. Por isso, Pascal escolheu essa forma de expressão e, com isso, se converteu, segundo Goldmann, “no criador do pensamento dialético e no primeiro filósofo da tragédia”.

O paradoxo reaparece também no horizonte de Racine, especialmente em *Fedra*, a peça mais representativa da *tragédia da negação* e, portanto, a que mais se aproxima dos *Pensamentos* de Pascal. Fedra, diz Goldmann, “vive uma exigência de totalidade tanto mais utópica e ilusória quanto esta totalidade se compõe da união de valores que na realidade empírica e cotidiana são contraditórias” (Goldmann, 1959: 423).

Tanto em Pascal como em Racine a tragédia se apresenta como a oposição sem compromisso entre os valores perseguidos pelos indivíduos e a vida empírica, que impede a realização desses valores. Diante da contradição sem síntese ou possibilidade de conciliação, a saída encontrada é o recurso ao paradoxo.

Por sua vez, a contradição existencial reflete a base material da sociedade: a posição da nobreza togada – dilacerada entre a dependência para com o poder monárquico e o desejo de aliar-se ao terceiro estado. Essa contradição vivenciada pela nobreza togada encontra em Racine a sua clara expressão: de um lado, ele filiava-se ao jansenismo, mas, de outro, mantinha uma atitude, digamos assim, *realista* perante a monarquia de Luis XIV. A tragédia raciniana explica-se, segundo Goldmann, pela posição contraditória do autor:

Um jansenista consequente não teria *escrito* tragédias e, ao contrário, um homem integrado ao mundo, aceitando intelectual e afetivamente os valores mundanos não teria escrito *tragédias*. Racine, portanto, só o pôde fazer porque se encontrava numa situação intermediária que era ou uma mistura ou uma síntese dos elementos contraditórios (Goldmann, 1959: 146).

Havia também um claro descompasso entre Racine e o seu público. Nem os jansenistas e nem a nobreza de toga iam ao teatro, de modo que havia um antagonismo entre a moral do teatro raciniano e o seu público da *corte e da cidade*.

HOMOLOGIA SEM MEDIAÇÃO

O projeto goldmanniano de uma sociologia da cultura sofreu uma modificação drástica na década de 1960 quando seu objeto de estudo passou a ser um gênero literário específico: o *romance*.

Aquele projeto originário de estudar a homologia entre a estrutura significativa da criação cultural e os grupos e classes sociais, mediada pela visão do mundo, dá lugar a uma completa homologia entre a sociedade reificada e a forma romance. Nos tempos modernos, o processo de reificação venceu definitivamente, de modo que o que transparece no romance é esse estado geral da sociedade em que a consciência de todas as classes expressa diretamente a vida econômica reificada.

A conceituação lukacsiana da teoria do romance, segundo Goldman, guarda validade somente para a fase inicial da sociedade capitalista, a fase liberal em que a livre iniciativa e o papel do indivíduo tinham relevância. É nesse contexto que surge o *herói problemático* em sua busca degradada de valores autênticos num mundo hostil a esses valores.

Mas, já no início do século XX, a formação dos monopólios pôs fim à livre concorrência e ao individualismo. O romance, então, assistiu à dissolução do personagem, tal como se pode constatar em Kafka, Joyce e Musil.

Finalmente, após a segunda guerra mundial, a intervenção do Estado na economia pôs fim às crises cíclicas, configurando-se, então, um *capitalismo de organização*, sinônimo de estabilidade e controle social. Nesse novo período, o *Nouveau Roman* francês registra a vitória final da reificação, o triunfo acachapante das coisas sobre os homens.

Natalie Sarraute, em *O planetário*, ocupa quarenta páginas para descrever a maçaneta de uma porta e Robbe Grillet, ao retomar um tema clássico, o ciúme, o faz através de um narrador distanciado que, como uma câmara fotográfica, registra o que vê sem nenhuma emoção. O *Nouveau Roman*, assim, consagra a tese da morte do sujeito no mundo reificado e o fechamento da linguagem sobre si mesma.

Portanto, a vitória da reificação expressa a impossibilidade de se apontar valores. Há uma completa homologia entre a estrutura significativa do romance e o mundo reificado, sem a mediação da consciência de classe.

OBSERVAÇÕES FINAIS

Para finalizar, três comentários.

Inicialmente, sobre a concepção de tragédia. Como vimos, a *tragédia da negação* é uma hipótese construída a partir de algumas passagens dos *Pensamentos*

de Pascal e das peças de Racine, em especial *Fedra*. Trata-se de uma hipótese de trabalho feita a partir da extrapolação de tendências.

O abismo intransponível entre um Deus escondido e os pobres mortais, entretanto, encontra-se mais perto da doutrina calvinista da predestinação do que da religião católica, a religião por excelência da revelação. Alfredo Bosi, a esse respeito, observou que os jansenistas

condenavam o mundo para melhor se aproximarem de Deus, mas não adoravam um Deus mudo e inacessível tal como o concebiam os calvinistas, que viam um abismo entre a criatura e o criador. Os jansenistas oravam para uma divindade encarnada na figura de um homem, filho de Deus vivo e salvador dos homens, Jesus Cristo (Bosi, 2010: 106).

Bosi critica ainda a tese do irremediável isolamento dos jansenistas, cujos ensinamentos reapareceram posteriormente na Revolução Francesa:

os desdobramentos do espírito jansenista, que acabaram penetrando na nova teia de relações políticas tramadas pela Revolução, não configuram o desfecho trágico de um grupo social marginal e insubmisso, mas a possibilidade mesma de sua resistência no ainda inexplorado subsolo cultural em que conviveram catolicismo e modernidade (Bosi, 2010: 109).

O segundo comentário diz respeito ao *Nouveau Roman*⁴. Essa forma romanesca expressa realmente o triunfo final da reificação? A leitura de *História do estruturalismo*, de François Dosse, apresenta informações que comprovam a conexão direta entre o pensamento estruturalista e essa forma literária. A rigor, o *Nouveau Roman* é uma das diversas modalidades do *romance de tese*, uma aplicação de ideias estruturalistas à literatura: a morte do sujeito, a literatura como um ramo da linguística etc. (Dosse, 1994: 231-237).

O estruturalismo, como se sabe, tornou-se o pensamento hegemônico na cultura francesa a partir do final dos anos 1950. A aparente estabilidade promovida pelo gaullismo e as revelações do XX Congresso do PCUS geraram um profundo pessimismo: a intelectualidade, então, migrou do marxismo para o estruturalismo. Goldmann, que inicialmente falava em *materialismo histórico*, passou a empregar a expressão *estruturalismo genético* para definir a sua teoria.

Acontece que o maio de 1968 desmentiu a crença na estabilidade da ordem burguesa e no controle total do *capitalismo de organização*. Goldmann, entusiasmado com a reviravolta, foi assistir a uma conferência de Lacan em que o conhecido psicanalista defendeu a tese segundo a qual “em 68, as estruturas desceram às ruas”. Indignado, Goldmann retrucou que o que estava nas ruas eram pessoas de carne e osso...

4. Retomo aqui a análise feita em FREDERICO, Celso, *Sociologia da cultura. Lucien Goldmann e os debates do século XX* (São Paulo: Cortez, 2006).

A partir daí, Goldmann procurou redefinir seu projeto intelectual e retomar a questão do sujeito. Lendo os teóricos da sociologia do trabalho, como André Gorz, Bruno Trentin e Serge Mallet, interessou-se pela emergência da *nova classe operária*, aquela que, em vez de lutar apenas por mais salário, levantara em 68 a reivindicação da autogestão. Ou seja, esse segmento lutava pela busca de um *sentido* para o trabalho.

A nova conjuntura histórica levou-o a atentar para os seus reflexos na literatura. O *Nouveau Roman* deixou de ser visto como a comprovação da vitória da reificação e passou a ser analisado como uma revolta contra o mundo reificado. Mas uma revolta capaz de ser compreendida somente pelos críticos literários e não pelos leitores comuns, já que neste universo a configuração da realidade é feita através das coisas e não através dos homens.

A segunda forma de revolta contra o mundo reificado transparece no *pensamento oposicionista* que trouxe o conflito social para o centro da figuração artística. A luta pela realização de valores reaparece em novos segmentos sociais. Em *A condição humana*, de Malraux, os valores orientam a ação dos militantes de uma célula partidária; no teatro de Jean Genet, são os marginais que acenam para a superação da ordem social.

De qualquer modo, a concepção da literatura como *estruturação das categorias mentais do grupo* não se refere mais a um grupo social homogêneo, e, portanto, é incapaz de fornecer uma visão global do homem.

Esse movimento de revisão teórica foi interrompido com a morte de Goldmann em 1970.

O último e breve comentário é sobre as relações entre marxismo e literatura.

Cada autor marxista procurou entender essa relação de um modo próprio. A literatura foi vista como *reflexo* da realidade em diferentes registros. De forma mecanicista em Plekânov, o reflexo reaparece no Lukács dos anos 1930, através de uma interpretação do realismo como forma de figuração artística em que essência e aparência, como queria Hegel, aparecem reunidas numa unidade sensível imediata. Mais tarde, Lukács progressivamente falará em *mímese* para caracterizar a forma *particular* do reflexo artístico. As mediações, assim, atenuam a rigidez inicial da teoria do reflexo.

Adorno, por sua vez, entende a literatura como *negação*, como refúgio e resistência ao mundo reificado. Um exemplo caro para o autor é a *segunda linguagem* das vanguardas artísticas.

Em Goldmann, a reflexão sobre arte é feita a partir da concepção que enfatiza o caráter *significativo* da ação humana, sempre guiada pelos valores que presidem a ação dos homens. A expressão *estrutura significativa* procura dar conta desse hibridismo: estrutura sugere a pura objetividade; significativa pressupõe a

subjetividade. Raymond Williams é devedor confesso dessa concepção: quando fala em *estrutura de sentimento*, sua referência imediata é Goldmann.

Nesse sentido, esses dois autores se inserem no caminho aberto por Gramsci: aquele que, ao atentar para o caráter significativo da ação humana, inclui a arte e a literatura em especial, no campo da cultura. ■

REFERÊNCIAS

- BOSI, Alfredo. *Ideologia e contraideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- DOSSE, François. A simbiose Nouvelle Critique/Nouveau Roman. In.: *História do estruturalismo*. Vol. 2. São Paulo: Ensaio, 1994, pp. 231-237.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura. Uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- . *Depois da teoria. Um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, s/d.
- FREDERICO, Celso. Sociologia da cultura. *Lucien Goldmann e os debates do século XX*. São Paulo: Cortez, 2006.
- GOLDMANN, Lucien. *Le dieu caché*. Paris: Gallimard, 1959.
- . *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- . *Ciências humanas e filosofia*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1986, décima edição.
- LUKÁCS, Georg. *El alma y las formas*. Barcelona: Grijalbo, 1970.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras/UFMG, 2005.
- SARTRE, Jean Paulo. *Crítica da razão dialética*. São Paulo: DP&A, 2002.

Artigo recebido em 16 de maio e aceito em 10 de outubro de 2011.