



A ESTRUTURA DE SENTIMENTO E A COMPREENSÃO DO CENÁRIO ARTÍSTICO BRASILEIRO: UMA LEITURA A PARTIR DA OBRA DE MARCELO RIDENTI.

Prof. Ms. Rainer Gonçalves Sousa

Resumo: O presente artigo tem como objetivo debater o uso que o sociólogo brasileiro Marcelo Ridenti faz do termo “estrutura de sentimento”, cunhado por Raymond Williams, em sua produção acadêmica. Para tanto, realizaremos uma primeira definição do termo por meio da análise das considerações e do próprio emprego que o intelectual britânico faz do mesmo. Em seguida, exporemos quando e como Marcelo Ridenti se apropria da “estrutura de sentimento” tendo como referência fundamental as obras “Em busca do povo brasileiro” (2014/2ª edição) e “Brasilidade revolucionária” (2010). Feito isso, buscaremos entender como tal apropriação estabeleceu um caminho original e dinâmico de interpretação do período histórico por ele trabalhado nessas obras, abrindo caminho para buscarmos uma definição mais clara sobre o que seria uma “estrutura de sentimento”.

A formulação de conceitos e a estrutura de sentimento em Raymond Williams

A formulação e aplicabilidade de termos e conceitos é uma prática recorrente no desenvolvimento das Ciências Humanas. Mediante as experiências ocorridas em diferentes espaços e períodos históricos, homens de ciência recorrem ao poder de síntese dos conceitos, não importando a área de conhecimento abordada. No desenvolver desse tipo de prática, podemos também observar que termos e conceitos possuem uma historicidade própria, sofrendo uma gama de reapropriações, leituras e, em certos casos, bastante divergências.

A complexidade do uso desse tipo de recurso pode ser claramente notada nas reflexões que Theodor W. Adorno desenvolve no texto “O ensaio como forma”, em que ele, ainda que em defesa da escrita ensaística como uma forma livre e superior de escrita, aponta que “é difícil pensar o meramente factual sem o conceito, porque pensá-lo significa sempre concebê-lo, e tampouco é possível pensar o mais puro dos conceitos sem alguma referência à facticidade” (2003, p.26). De tal modo, encontramos na construção de termos e conceitos uma polissemia potencial que, de um modo ou de outro, sempre nos obriga a pensar e repensar a sua utilidade.

No presente texto, tendo em vista tais considerações, voltamos nossa atenção à obra do autor britânico Raymond Williams, que desenvolve um interessante termo



nomeado “estrutura de sentimento”. Para ele, tal termo alude à capacidade de empreender uma leitura sobre tempos históricos em que se pode perceber uma determinada proximidade entre manifestações artísticas, culturais e científicas capazes de revelar um determinado contexto de produção de ideias. No entanto, ele não foi o primeiro a construir conceitos que tentam fazer a leitura de uma época, mas o fez com uma proposta diferente, a que analisaremos.

O próprio autor em questão reconhece isso ao dizer que, ao vivenciarmos nosso próprio tempo presente, somos atingidos por uma experiência social – muitas vezes conceitualmente definida – que nos precede e permite “discernir e reconhecer instituições, formações, posições”, mas que ao mesmo tempo não tem capacidade de nos reduzir “como produtos fixos, definidores” (1979, p. 130). Isso porque Williams acredita que, em sua constituição presente, “o pensamento é na realidade tão diferente, em suas formas explícitas e acabadas”, que temos assim a necessidade de buscarmos “termos mais ativos, mais flexíveis, menos singulares” (1979, p. 131) para melhor entendermos determinadas tendências que se desenvolvam no campo das ideias, dos movimentos sociais, da política ou das correntes artísticas.

Em outros termos, Raymond Williams aponta para o fato de que os “sistemas de crença e educação” ou os “influentes sistemas de explicação e argumentação” possuem o que ele chama de “presença efetiva” em seu respectivo tempo. Contudo, “quando todos foram identificados, não formam um inventário total nem mesmo da consciência social quando são vividos, ativamente, em relações sociais reais”. Por mais que bem explicado ou amplamente reconhecido, o que se pode efetivamente reconhecer no decurso da história é “uma tensão frequente entre a interpretação recebida e a experiência prática” (1979, p. 132).

Por meio dessa análise, ele compreende que o uso do termo “estrutura de sentimento” tem uma pertinência bastante significativa no momento que buscamos compreender certas experiências no tempo. Isso porque as “estruturas de sentimento” se apresentam como um tipo de “hipótese cultural, derivada na prática de tentativas de compreender esses elementos e suas ligações” (1979, p. 135) e que podem ser concomitantemente entendidas “como experiências sociais *em solução*, distintas de outras



formações semânticas sociais que formas *precipitadas* e existem de forma mais evidente e imediata” (1979, p. 136).

Para que possamos ter uma maior clareza sobre essa proposta, notamos que Williams emprega o termo em diferentes obras, permitindo vislumbrar alguns indícios que nos abrem caminho para uma compreensão mais clara do mesmo. Sendo assim, optamos aqui por realizar um diálogo com outros dois textos do autor que talvez nos auxiliem no entendimento da “estrutura de sentimento”. Mesmo sendo textos que tratam de assuntos visivelmente distintos, pretendemos expor uma leitura deles, para então termos balizas mais claras sobre como poderíamos compreender a aplicabilidade do termo aqui debatido.

O primeiro desses textos é intitulado “O Círculo de Bloomsbury” e integra a obra “Cultura e Materialismo”, que foi originalmente publicada com o título “Problems in Materialism and Culture: Selected Essays” (Problemas no materialismo e cultura: ensaios selecionados), em 1980. Neste capítulo, Raymond Williams desenvolve toda uma compreensão sobre um círculo de amigos que tiveram grande relevância em diferentes campos de atuação, indo da literatura à diplomacia e ao desenvolvimento de novas concepções econômicas.

Ao falar sobre os membros desse grupo, Williams não ignora o fato de que os laços afetivos têm uma grande força explicativa para que possamos entender a existência do grupo em si, bem como de sua multiplicidade. Em muitas situações, podemos perceber que a vivência cotidiana ou a partilha de experiências numa determinada fase da vida são capazes de constituir vínculos que podem suplantar a partilha de posições políticas, ideológicas e estéticas em comum.

Por outro lado, o próprio Williams admite que a diversidade de perspectivas e opiniões de um certo grupo não pode ser um ponto que nos obriga a entender o grupo em si pela simples questão de amizade. Ao buscar a especificidade da formação que perpassa os seus membros e a significância dada às suas atividades, podemos constituir uma outra compreensão sobre como e o porquê determinado grupo de amigos perdura ao longo do tempo e ganha uma posição de destaque em suas mais distintas atividades.



No momento em que tenta buscar esse conjunto de explicações para o “Círculo de Bloomsbury”, Williams assinala que a preocupação com “os de baixo” ou a “consciência social” eram marcas presentes na produção do grupo. Sendo assim, o autor é enfático ao dizer que entre os membros de Bloomsbury havia uma ação política marcada pela defesa de “reformas sistemáticas no plano da classe dominante, o desprezo pela estupidez dos setores mais influentes da classe dominante”. Mas, ao mesmo tempo, na medida em que ocupam posições de grande destaque e prestígio, passavam a ser “simultaneamente contra as ideias e valores dominantes dessa classe e, de bom grado, por todas as formas imediatas, parte dela” (2011, p. 211 e 213).

Diante de tal mapeamento, notamos que Williams claramente supera a importância dos laços de amizade ou de uma trajetória formativa específica para destacar uma preocupação maior entre os membros integrantes do círculo. A temática da consciência social e a preocupação com os menos favorecidos, posta em uma perspectiva que reconhece o tema como fruto da permanência de valores e práticas de uma classe dominante, insere cada um desses indivíduos em uma certa “estrutura de sentimento”. Contudo, visto que entre eles não há uma teoria comum ou um conjunto de teorias portadoras de uma padrão, somos levados a crer que essa estrutura de sentimento possa ser reconhecida como uma preocupação ou uma problemática em comum que, por sua vez, será condutora de proposições diferentes, em diferentes campos da atividade humana.

Nesse sentido, Williams reitera tal perspectiva ao, primeiramente, dizer que

“Não pode haver redução do número de contribuições individuais bastante específica para algum conteúdo geral grosseiro. Grupos culturais desse tipo – frações por associação ao invés de frações ou grupos de oposição por manifesto ou programa – não podem, em todo caso, ser tratados dessa maneira”(…) não podemos colocar todos esses trabalhos juntos e extrair disso uma teoria geral. Mas esse é o ponto. As posições diferentes que o Círculo de Bloomsbury reuniu, e que eles efetivamente disseminaram como o conteúdo da mente de um indivíduo moderno, educado e civilizado, são todas *alternativas* para uma teoria geral.” (2011, p.222, 227)

Ao estabelecer esse tipo de conclusão, acreditamos que podemos fazer um paralelo sobre esse estudo de Williams com sua obra “Tragédia Moderna”, de 1966. Nesse texto, ele pretende debater como a questão da tragédia só pode ser pensada como uma questão culturalmente constituída. Indo contra uma noção simples de que o trágico seria



um evento de natureza universal, o autor defende que “o acontecimento em si não é trágico, mas apenas se torna trágico por meio de reações convencionadas” (2002, p. 71). Ou seja, para ele, é a reação a uma determinada experiência que estabelece a ideia de tragédia e, por tal razão, não há como determinar o fato como uma tragédia em si.

No momento em que assume essa posição, Williams busca defender o seu ponto de vista desenvolvendo uma leitura histórica sobre a tragédia, tendo como preocupação central expor um conjunto de situações em que a noção de tragédia sofre momentos de clara inflexão sobre seus próprios significados. Tal como define o Círculo de Bloomsbury como sendo marcado por uma questão em comum, Williams vê a experiência trágica como uma outra questão, não restrita a um grupo de pessoas, mas desenvolvida no conjunto da cultura ocidental.

Para esclarecer seu ponto, ele indica que o reconhecimento do trágico envolve uma distinção entre o que é “trágico” e o que é “acidental”. Nesse sentido, o trágico só se estabelece quando um certo ordenamento ou lei é quebrado por algum fato e, desse modo, essa lei ou ordenamento impõe uma definição do que seria relevante no conjunto de valores em vigência, carregando necessariamente dentro de si uma gama de outros fatos e experiências que escapam dessa ordem.

Como exemplo disso, ele mesmo destaca que “... nas ordens mais tradicionais e gerais” o evento trágico era visivelmente “dependente da história de um homem de posição” e, desse modo, se explicaria a razão pela qual “algumas mortes importavam mais do que outras, e a posição social era a verdadeira linha divisória – a morte de um escravo ou de um servidor não era mais do que incidental e certamente não era trágica” (2002, p. 74).

Com o posterior desenvolvimento da cultura burguesa, Williams destaca que os ideais da extensão dos direitos e da igualdade também atingiram a concepção de tragédia. A tragédia poderia sobrevir a qualquer um, independente se fosse um nobre ou um sujeito desprovido de posses. Em contrapartida, se “a experiência trágica foi concedida a todos os homens”, “sua natureza foi drasticamente limitada” (2002, p. 74). Para o autor, essa ideia de limitação se percebe no momento em que a ligação entre os homens, as instituições e seus valores, deixam de ser uma vivência para se tornarem “uma ordem puramente abstrata” (2002, p. 75).



Tal abstração seria decorrente de uma ideia de que nossas percepções da ordem e do consequente reconhecimento da tragédia estariam “em solução” (2002, p. 77) e, por conta disso, há uma espécie de substituição do trágico por aquilo que será definido como simplesmente acidental. Na perspectiva do fato acidental, o evento é visto como uma contingência, como algo que – mesmo possuindo um sentido negativo ou gerador de algum tipo de perda – não se relaciona com a dolorosa ruptura dos valores ou da ordem estabelecida.

Segundo o autor, isso pode ser notado até mesmo no modo como as nossas narrativas literárias modernas passam a definir o evento trágico. Nesse novo contexto, a tragédia passa a ser sistematicamente vinculada à morte do herói, sendo vista como fato irreparável, capaz de romper a ordem desenvolvida por uma narrativa. Para Williams, essa percepção estabelece uma tomada da parte pelo todo. Ou seja, a morte do herói pode sim ser vista como evento trágico, mas também deveríamos considerar que a tragédia também pode ser reconhecida como “aquilo que acontece por meio do herói” (2002, p. 80).

O enfoque na morte revela, para Williams, que o sentido do trágico passou a ser um indício relevante de que vivemos em uma cultura fortemente individualista, onde a morte passa a ter “um sentido absoluto e como idêntica a toda tragédia” (2002, p.82). Ademais, tem-se o fato de que a equivalência dada entre a morte e a tragédia aponta para uma ideia de isolamento, de uma solidão capaz de explicar porque as convenções sobre o trágico ainda estariam “em solução” no mundo contemporâneo. Não por acaso, Williams salienta que

“O paradoxo de “nós morremos sós” ou “o homem morre só” é, desta forma, importante e notável: a máxima significação que pode ser dada ao plural “nós”, ou ao nome que pressupõe a coletividade “homem”, é a singular solidão. O fato comum a todos, numa linguagem comum, é oferecido como perda de conexão” (2002, p. 83)

Dada essa outra discussão proposta por Raymond Williams, retornamos à compreensão inicial sobre o que é estrutura de sentimento – no debate sobre o Círculo de Blommsbury – sob a ótica de uma clara proximidade ao debate sobre os significados da experiência trágica no mundo contemporâneo. Destaca-se, no entanto, o fato de que



Williams não pretende assentar qual é o modo pelo qual o trágico poderia ser definido como um conceito hermético ou uma ideia universal. Segundo Williams

“Tipos semelhantes de modificações podem ser observados nas maneiras, roupas, construções e outras formas semelhantes da vida social. É uma questão aberta(...) é uma qualidade particular da experiência social e das relações sociais, historicamente diferente de outras qualidades particulares que dá o senso de uma geração ou de um período. As relações entre essa qualidade e as outras marcas históricas especificadoras de instituições, formações e crenças mutáveis, e além destas, também mutáveis relações sociais e econômicas entre e dentro das classes, são novamente uma questão aberta: isto é, uma série de questões históricas específicas” (1979, p. 133)

Desse modo, concluímos nossas primeiras impressões sobre a “estrutura de sentimento”, pondo em destaque que a tragédia é vista como uma questão e, em cada tempo histórico a ser analisado, a resposta a ser colocada se difere ao longo do tempo e se manifesta de formas bastante diferentes. Salienta-se, portanto, que Williams consegue defender solidamente a ideia de que o reconhecimento de uma tragédia nunca teve e nunca terá uma natureza atemporal. Do mesmo modo, por mais que formados em uma mesma época, os integrantes do Círculo de Bloomsbury não tiveram uma mesma resposta para a “preocupação com os de baixo” ou para sua crítica aos valores dominantes.

A estrutura de sentimento na obra de Marcelo Ridenti

Passadas as considerações sobre como Raymond Williams faz a utilização do termo “estrutura de sentimento” em diferentes discussões, acreditamos que temos condições suficientes para analisar a reapropriação desse mesmo termo em duas obras do sociólogo brasileiro Marcelo Ridenti. Para tanto, analisaremos inicialmente o livro “Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à Era da TV”, publicado inicialmente no ano 2000, e que ganha uma reedição ampliada catorze anos mais tarde. Em um segundo momento, daremos complementação a essa discussão com o livro “Brasilidade Revolucionária”, publicado no ano de 2010.

No livro “Em busca do povo brasileiro”, Marcelo Ridenti realiza uma análise extensa sobre os meios artísticos e intelectuais da esquerda brasileira, tendo como recorte temporal o período entre as décadas de 1950 e 1970. Para o autor, a produção artística e intelectual desse meio e dessa época estiveram visivelmente marcadas pelo chamado



“romantismo revolucionário”¹ que preconiza uma busca de elementos do passado “para a construção da utopia do futuro. Não era, pois, um romantismo no sentido da perspectiva anticapitalista prisioneira do passado, geradora de uma utopia irrealizável na prática. Tratava-se de romantismo, sim, mas *revolucionário*” (2014, p. 9).

Ao realizar esse tipo de percepção, o próprio Ridenti afirma que “é polêmico caracterizar como romântica a maioria das organizações de esquerda e os intelectuais e artistas próximos delas nos anos 1960” (2014, p. 41). Tal risco se daria pelo fato de experiências revolucionárias de esquerda como a Revolução de Outubro (1917) e a Revolução Cubana (1959) serem marcadas por um forte apelo à ação, constituindo assim um sentido negativo a qualquer discurso que pudesse ser definido, ao mesmo tempo, como utópico e romântico.

Contudo, Ridenti persiste em defender a pertinência desse conceito na observância do campo artístico-intelectual dessa época, já que ele entende que há na busca pelas “raízes populares” da nação uma defesa de um “ideal iluminista de progresso” que permite a aplicabilidade do “romantismo revolucionário” como uma chave de leitura útil para o seu objeto de estudo (2014, p. 42, 43). Cabe ainda destacar que, ainda falando sobre tal conceito, o autor faz uma importante ressalva ao afirmar que

Falar do povo, pelo povo, dar palavra ao próprio povo: as variantes e os debates eram muitos, mas o centro continuava sendo a busca das raízes do autêntico homem do povo, cuja identidade nacional seria completada verdadeiramente no futuro, no processo da revolução brasileira (2014, p. 83)

Em diálogo com várias obras e trajetórias de diferentes artistas, tanto no teatro, quanto na televisão, no cinema e na canção popular, o autor destaca a debilidade desse movimento, principalmente com a tomada do poder pelos militares, a partir de 1964. Não se limitando ao fato político, ele também aponta que o desenvolvimento da indústria cultural teve grande importância para se entender a década de 1970 como um período em

¹ Para realizar a constituição desse conceito, o próprio Marcelo Ridenti revela a importância da leitura de “Revolta e melancolia, o romantismo na contramão da modernidade” (1995), obra que é fruto de uma parceria entre o sociólogo Michel Löwy e o crítico literário Robert Sayre. Segundo a leitura de Ridenti, a reflexão desses dois autores permite definir o romantismo como um exercício de crítica à modernidade e, ao mesmo tempo, destacar as mais variadas formas de romantismo perceptíveis no mundo contemporâneo. Entre tais formas, Ridenti destaca que o chamado “Romantismo Marxista” como uma vertente do romantismo revolucionário entre os quais se destacariam diversos pensadores, entre os quais estaria incluído o próprio Raymond Williams.



que o romantismo sofre um grande enfraquecimento, fazendo com que muitos artistas abandonassem a tendência romântica e, ao mesmo tempo, revolucionária.

Com o passar do tempo, muitos artistas realizam e manifestam em suas obras um processo de reconciliação para com o mundo. A busca de um homem ideal, localizado em tempos pretéritos, perde espaço para o desenvolvimento de obras com uma temática mais individualizante. No entanto, essa percepção do autor não abre espaço para que pudesse se falar em uma tendência artística que viesse a ser taxada com alienante. Ao contrário, a percepção de um horizonte onde a revolução não parecia mais possível, continuou a abrir espaço para a constituição de obras que pensassem criticamente esse novo contexto².

Levando em consideração que aqui trabalhamos com a edição revista e ampliada do livro “Em busca do povo brasileiro”, publicada em 2014, temos um interessante acréscimo nas reflexões que Marcelo Ridenti fez em sua obra. No capítulo “Pós à Segunda Edição”, Ridenti destaca que o conceito de “romantismo revolucionário”, elaborado a partir de sua leitura da já citada obra de Löwy e Sayre, ganharia um “sentido complementar” no momento em que ele passa a utilizar o conceito de estrutura de sentimento de Raymond Williams (2014, p. 329, 330).

Ao fazer uso de Williams, Ridenti é categórico ao afirmar que o conceito inicialmente capturado na leitura de Löwy e Sayre passa a ser entendido como “uma estrutura de sentimento em obras e na imaginação de muitos artistas e intelectuais brasileiros”. Ainda sobre o sentido do romantismo revolucionário, o autor faz uma mudança na própria elaboração do termo, passando a definir essa estrutura de sentimento da época como “brasilidade (romântico-) revolucionária” (2014, p. 330).

Essa pequena mudança na elaboração do conceito, agora entendido como uma estrutura de sentimento, aparece na segunda obra de Marcelo Ridenti. Em “Brasilidade Revolucionária” (2010), há um capítulo exclusivo em que ele elabora uma explicação

² Para que fosse possível ter essa percepção, Ridenti dedica dois capítulos do livro ao debate do romance “Benjamim”, de Chico Buarque, e o livro de memórias “Verdade Tropical”, de Caetano Veloso. Nessas análises existem um interessante entrecruzamento da lógica interna das personagens criadas por Chico e das percepções pessoais de Caetano com as canções gravadas por esses dois autores. Ao empreender essa leitura, Ridenti revela que esse enfraquecimento do “romantismo revolucionário” não significa a elaboração de uma reação essencialmente negativa a essa leitura de mundo gestada entre as décadas de 1950 e 1960.



mais atenta sobre como o “romantismo revolucionário” passaria a ser visto como um tipo de estrutura de sentimento, pontuando as suas origens, suas diferentes tendências e a sugestão de um processo de declínio sobre essa mesma estrutura de sentimento reconhecida.

Nesse quadro, além de retomar a ideia de que a tendência romântica seria uma resposta para o acelerado processo de modernização do país, o autor destaca que essa proposta de revolução não pode ser vista como uma resposta ao processo de instalação do regime militar, no ano de 1964. Para tanto, ele pontua que o fim do regime democrático vigente colocou em voga a crise dessa possibilidade. Não por acaso, ele faz menção a um depoimento de Chico Buarque em que ele diz que a ditadura trouxe o “emburrecimento do país” e que “a perspectiva do país” teria sido eliminada por essa mesma experiência (2010, p. 89).

Na partilha dessa estrutura de sentimento, teríamos uma série de obras em que temáticas e personagens-chave seriam notados como recorrentes na produção artística desse momento. O “sofrimento do próximo”, a realização de denúncias contra “condições de vida subumanas” e a questão agrária seriam frequentemente referenciados nas artes daquela época. Nas palavras do próprio Ridenti, “compartilhava-se certo mal-estar pela suposta perda da humanidade, acompanhado da nostalgia melancólica de uma comunidade mítica já não existente” (2010, p. 91), sendo essa última representada pelos camponeses, retirantes nordestinos, favelados, trabalhadores da construção civil ou pescadores.

Ainda que nostálgica, essa estrutura seria ainda acompanhada por uma “empolgação com a busca do que estava perdido, por intermédio da revolução brasileira” (2010, p. 91). Ao definir a pluralidade de trajetórias de artistas marcados pela “brasilidade revolucionária”, Ridenti faz, pela primeira vez, uma diferenciação entre os tipos de relação dos artistas com a militância política da época. Entre quatro tipos, ele destaca: artistas que deixam a arte para se dedicar à política; artistas que conciliam a militância com o desenvolvimento de suas obras; os militantes que se viam como tais mesmo recusando uma carreira; e os artistas que simpatizam com a esquerda sem realizarem militância (2010, p. 95, 96).



Ao promover essas distinções, Ridenti abre caminho para afirmar que os artistas que “contribuíram para brasilidade revolucionária” não eram portadores de uma “total identidade entre eles” (2010, p. 99), reafirmando assim que o termo cunhado por ele deve ser reconhecido sob a mesma dinâmica pela qual Raymond Williams estabelece o termo estrutura de sentimento. Para dar conta disso, ele acessa a experiência tropicalista como um exemplo capaz de reafirmar tal ideia.

Segundo ele, os diversos artistas do movimento tropicalista se diferenciavam ao estarem sintonizados com tendências estéticas internacionais, ao mesmo tempo em que acusavam a canção engajada de “baratear linguagens e de adular os desvalidos” (2010, p. 101). Esse tipo de desavença seria um elemento que demonstraria as diferenças entre um grupo que, mesmo ligado à brasilidade revolucionária, possuíam entre si divergências profundas e, em alguns casos, até mesmo explícitas.

Esse traço característico do tropicalismo, segundo Ridenti, acaba deslocando o ideal de revolução desses artistas para um outro lugar.

“O tropicalismo não pretendia ser porta-voz da revolução, mas revolucionar a linguagem e o comportamento na vida cotidiana, incorporar-se à sociedade de massa e aos mecanismos do mercado de produção cultural, sem deixar de criticar, de um lado, a ditadura e, de outro, uma estética de esquerda acusada de menosprezar a forma artística(...) Talvez tenha sido, simultaneamente, o precursor de uma sensibilidade pós-moderna, fragmentada, mas também o último suspiro da socialização da cultura esboçada nos anos 1960” (2010, p. 102)

Esse suspiro seria então seguido por um processo de enfraquecimento da brasilidade revolucionária. Com base na leitura que Renato Ortiz faz do desenvolvimento da indústria cultural brasileira do mesmo período, o autor define que o “apagar das luzes” dessa estrutura se faz na década de 1970 e 1980, quando a posterior “utopia nacional-popular” se transforma na própria ideologia da indústria cultural dessa época. Muitos artistas, mesmo que ainda portadores de traços perceptíveis de uma leitura romântica sobre o mundo, passam a deixar de serem revolucionários “para encontrar um lugar na nova ordem” (2010, p. 106).

Mediante esse processo de conformação, os artistas e intelectuais que viriam a surgir posteriormente não seriam reconhecidos mais como sujeitos que se comportavam



romanticamente, como estando em conflito com o avanço do capitalismo, em uma sociedade marcada por antigas e profundas desigualdades. Pelo contrário, esses artistas e intelectuais seriam cada vez mais vistos e reconhecidos pela sua notória eficiência, o desenvolvimento de uma carreira visivelmente planejada e a alta capacidade de disputar posições no mercado de trabalho ou no meio acadêmico (2010, p. 111).

“Estrutura de sentimento”: um “conceito” ou um “constructo”?

Após realizar esses dois movimentos de análise sobre a “estrutura de sentimento”, um primeiro em Williams e outro em Ridenti, reunimos condições suficientes para entender o tratamento dado para essa expressão em cada um dos autores. Mesmo sendo o objetivo da parte final do texto, salientamos desde já que não se trata de um julgamento sobre o que Marcelo Ridenti entendeu por “estrutura de sentimento” e, por conseguinte, não é uma avaliação se esse tipo de compreensão obedece ou se aproxima satisfatoriamente da proposição originalmente feita por Raymond Williams.

Conforme notamos na parte inicial do texto, Williams usa a expressão “estrutura de sentimento” mediante uma necessidade que não parecia ser suficientemente contemplada por definições ou interpretações essencialistas de um determinado período histórico ou de um grupo. Tanto no “Círculo de Bloomsbury”, quanto na discussão sobre a tragédia, temos a sistemática preocupação do autor em escapar do problema que ele mesmo pontuava. Para além de uma consciência oficial, definida como sendo “os valores de uma época”, ele se volta para os meandros que a “consciência prática” assume na medida que ela se refere ao “que está sendo realmente vivido, e não apenas aquilo que acreditamos estar sendo vivido” (1979, p. 133).

Isso posto, verifica-se que, em Williams, a “estrutura de sentimento” não poderia ser compreendida inicialmente como um conceito, já que não se localiza em uma longa discussão em que diferentes pensadores teriam uma perspectiva distinta sobre seu significado. Ao contrário, vemos que a concepção desse termo se origina a partir de uma formulação inédita, que se encontra em diferentes momentos de sua obra, mas que não coexiste com alguma outra expressão que, de modo semelhante ou paralelo, tenha a intenção de fazer resposta a preocupações equivalentes à do autor britânico.



Diante de seu caráter original, deve-se focar que a estrutura de sentimento em Williams se configura a partir de um nível de abstração bastante elevado, pois, ao observar os problemas que giram em torno de conceitos essencialistas e, a partir disso, realizar uma combinação entre os termos “estrutura” e “sentimento”, o autor britânico nos expõe que a sua ideia dialoga com experiências concretas, mas se organiza por meio de um denso debate teórico.

Dessa forma, podemos entender que a “estrutura de sentimento” em Raymond Williams não é apenas um conceito, mas um constructo. Segundo Barros, o constructo “não permite uma apreensão ou mensuração direta de suas propriedades ou aspectos essenciais, e muitas vezes tem de ser construído utilizando-se de outros conceitos, de menor nível de abstração, como materiais de base” (2005, p. 112). No caso aqui tratado, vemos que o constructo sai do nível teórico e vai ganhando maior delimitação na medida em que Williams, de forma mais ou menos explícita, o emprega em seus textos.

Barros também trabalha com a definição de conceito e o compara a um “instrumento de alta precisão”, ao qual levantamos certa ressalva em dizer que a estrutura de sentimento se propõe a cumprir especificamente esse tipo de papel. Isso porque, no momento em que a trata como uma questão, Williams expõe que sua resposta não pode justamente ser fechada de uma forma altamente precisa. Sendo assim, cabe aqui retomar o debate que o próprio Barros faz entre a extensão e a compreensão que delineiam o processo de formulação dos conceitos.

Para ele, há uma relação inversamente proporcional entre a “extensão” e a “compreensão” de um determinado conceito. Em outras palavras, ele nos aponta que a extensão pode ser uma definição capaz de abranger uma série de experiências variadas. Como exemplo, Barros destaca que, se entendemos “revolução” como “qualquer movimento social que se produz de maneira violenta”, temos uma compreensão de revolução que inclui todo e qualquer movimento social que tem a violência como um instrumento de ação efetiva (2005, p. 115).

Em contrapartida, se fizermos um acréscimo de racionalidade como esse, onde uma revolução não pode ser apenas um movimento social produzido de modo violento, mas também deve oferecer uma mudança significativa no desenho das relações sociais, já temos uma extensão menor, pois nem todo movimento social violento foi capaz de



atingir esse tipo conquista. Dessa forma, diversas experiências passam a ser definidas como “não revolucionárias”, podendo inclusive ser realocadas para outros conceitos ou acabam exigindo a elaboração de um novo conceito em que essas “não revoluções” passem a ser tipificadas de um outro modo e não apenas pela sua exclusão do novo entendimento do que seria uma revolução (2005, p. 115).

Nesse sentido, vemos que a precisão que a “estrutura de sentimento” assume nos textos de Raymond Williams se desenvolve justamente pelo fato de que o autor reconhece que a experiência relacional concreta com os valores e ideias de um tempo demandam uma extensão mais aberta sobre uma questão. Quanto maior a precisão, maior seria o afastamento produzido no entendimento das formas variadas na experiência trágica ou nos temas em comum do Círculo de Bloomsbury.

Se, por um lado, podemos admitir que a expressão “constructo” poderia ser aplicável à compreensão da estrutura de sentimento, podemos também reconhecer que a sua aplicação na obra de Marcelo Ridenti assume uma trajetória bastante peculiar. Ao falar sobre o cenário intelectual e político que abrange o período entre as décadas de 1950 e 1980, Ridenti aponta inicialmente que o conceito “romantismo revolucionário”, adotado a partir da obra de Löwy e Sayre, seria um conceito satisfatório para se fazer uma leitura de muitos dos movimentos artístico-intelectuais do período.

No prefácio de “Em busca do povo brasileiro”, ele deixa claro que assume uma série de dificuldades para associar seu objeto ao “romantismo revolucionário” já que a realização de um esforço interpretativo envolvendo tantos movimentos, ao longo de várias décadas, poderia vir a “diluir a especificidade de cada obra em conjuntos maiores” (2014, p. 5). Ainda assim, ele defende a encampação dessa produção artística pela vertente romântica especificamente revolucionária ao destacar que

por mais simpatia e admiração que tenha pelos estudos que buscam o social na trama de algumas obras específicas, não foi a isso que me propus. Espero que a contribuição deste estudo dos meios artísticos de esquerda compense o pecado de minimizar a particularidade e o valor artístico de cada obra (2014, p. 5).

Ao fazer esse destaque como um problema já a ser assumido no início de seu texto, podemos entender que Marcelo Ridenti se apropria inicialmente do romantismo



revolucionário como aquele “instrumento de alta precisão”, outrora citado, que buscamos ao empregar algum tipo de conceito. Afinal, ao diferenciar o romantismo ao qual pretende associar seu objeto de estudo dos demais romantismos, ele diminui a extensão do que podemos entender por romantismo e deixa mais clara a compreensão que podemos ter do romantismo a ser debatido nos movimentos artísticos e obras por ele trabalhados.³

Ao lembrar que a edição de “Em busca do povo brasileiro” aqui trabalhada é posterior à incorporação da “estrutura de sentimento” à compreensão do mesmo objeto, entendemos que as preocupações que permeiam a proposição inicial de Marcelo Ridenti deveriam não mais fazer parte das justificativas e considerações que apresentam o perfil do trabalho oferecido no interior dessa obra. Afinal, o risco de definir toda a natureza de uma série de obras e artistas por meio de um conceito, perdeu espaço para uma contribuição que transforma o romantismo revolucionário em uma estrutura de sentimento, ou seja, em uma experiência *em solução* que possui “uma estrutura específica de elos particulares, ênfases e supressões particulares e, em suas formas mais reconhecíveis, de profundos pontos de partida e conclusões particulares” (1979, p. 136).

Sendo assim, concluímos aqui que Ridenti particularmente se aproxima do constructo de Williams, mas estabelece uma outra compreensão de leitura dos movimentos artísticos por ele tratados. Não há mais que se lamentar daquilo que se escapa quando ele mesmo pretende abarcar linguagens artísticas tão distintas por um longo recorte temporal. Se o romantismo revolucionário passa a ser tratado como uma questão respondida no tempo, as diferentes formas de se pensar uma transformação referenciada por imagens de tempos passados deve necessariamente perpassar por matizes distintas.

Ou seja, mesmo que uma certa música de protesto não passe pelo experimentalismo dos artistas da tropicália, existem formas específicas de se evocar o passado e propor uma experiência de transformação em ambos os casos. Dessa forma, na medida em que a estrutura de sentimento considera mais importante o peso de se vivenciar um valor ou ideia do que propriamente realizar uma conceituação excessivamente precisa,

³ Além de assumir o uso desse conceito, mesmo com suas limitações, percebemos que o livro de Marcelo Ridenti conta com uma sinopse em sua capa de fundo do próprio Michael Löwy, onde em um breve texto, trata o uso do conceito que ele mesmo cunhou como a “resposta para a charada”, caso queiramos saber o que “canta”, “murmura”, “grita” e “dança” nas canções de Chico Buarque e Caetano Veloso, nos dramas do Teatro de Arena e do Oficina ou nos filmes de Cacá Diegues.



o romantismo revolucionário não precisa ser mais considerado como uma tentativa de síntese sobre as formas e conteúdos desenvolvidos pela classe artística e a intelectualidade vinculadas ou posicionadas à esquerda nessa época.

Feitas tais considerações, destacamos que o esforço de diálogo que Marcelo Ridenti faz com o constructo de Raymond Williams sugere a abertura de um longo caminho a ser trilhado nos estudos culturais brasileiros. Não podemos aqui dizer que outros autores irão revisar o poder de síntese de determinados conceitos e, assim como Ridenti, transformá-los em estruturas de sentimento. Contudo, esse interessante percurso de ideias realizado pelo sociólogo brasileiro nos esclarece que muitas outras possibilidades de diálogo com o constructo do autor britânico possam aparecer em futuros projetos de pesquisa.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W.. O ensaio como forma. In: *Notas de Leitura I*. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 15-45.

BARROS, José D'Assunção. *O projeto de pesquisa em História: da escolha do tema ao quadro teórico*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

_____. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

_____. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. O círculo de Bloomsbury. In: *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 201-230.