

Da cidade à vanguarda: a jornada de Williams*

ADRIÁN GORELIK**

Williams, o modernismo e a vanguarda

Nos anos 1980 – os anos que se tornariam então os últimos de sua vida, embora ele ainda fosse suficientemente jovem para não tingi-los com a melancolia desse conhecimento retrospectivo – Raymond Williams fez uma série de incursões críticas sobre o tema da vanguarda estética que poderiam ser vistas como um momento raro em sua obra como um todo. De fato, o historicismo, o culturalismo e o organicismo de Williams; o reformismo constitutivo de seu socialismo; sua escolha da literatura inglesa do século XIX como jazida da qual extrair as “*estruturas de sentimento*” que permitiram conexões perspicazes entre a arte e a sociedade; seu gosto pelas relações nuançadas para capturar as formas pelas quais uma cultura é atravessada em cada situação histórica por diferentes dimensões temporais; ou seja, tanto sua predisposição política e teórica como suas preferências historiográfico-sociais parecem opor-se a esse interesse pela vanguarda estética, sinônimo de ruptura cultural abrupta, expressão do *continuum* temporal em crise, de oposição intempestiva às instituições.

Entretanto, como mostra Tony Pinkney em um estudo penetrante dessa zona tardia da obra de Williams, seu interesse pela vanguarda deve estar ligado à sua

* Tradução de Roberto della Santa. Revisão de Maria Elisa Cevalco. Nosso especial agradecimento a Adrián Gorelik, que acompanhou de perto a tradução do material e, pelo caminho, deu-nos uma lição.

** Adrián Gorelik é professor titular da Universidad Nacional de Quilmes, Argentina: E-mail: adrian.gorelik@gmail.com

formação juvenil em Cambridge no final dos anos 1930, em um clima cultural que equiparava o socialismo ao modernismo e à vanguarda: cinema expressionista, Joyce e Eliot, surrealismo e jazz. Segundo Pinkney, Williams já maduro teria reagido com uma “fase lukacsiana” à funcionalização do modernismo pelo capitalismo do segundo pós-guerra, mas aquela formação juvenil continuou a pesar como um elemento moderador das teses mais conservadoras de Lukács e reapareceria, como uma preocupação por direito próprio, nesses trabalhos posteriores. Pinkney mostrou sua relevância e organicidade editando *The Politics of Modernism*, em 1989, com base na descoberta recente de um índice para o livro que Williams havia deixado esboçado quando morreu.

Neste ensaio, proponho abordar um aspecto parcial do interesse de Williams pela vanguarda estética: a conexão plena de consequências que ele estabelece entre a vanguarda e a cidade. Mas antes de avançar na análise, é necessário determos em um último reconhecimento do estudo de Pinkney, pois ele outorga à cidade um papel estratégico para a interpretação de Williams – um achado que, embora se desenrole em um nível argumentativo diferente daquele que desenvolverei aqui, é conveniente colocar como um embasamento geral para qualquer consideração sobre o assunto. Pinkney distingue na história da crítica três modalidades básicas de periodização e classificação do modernismo. As duas primeiras, em relação a suas “ideologias internas”: uma análise temática, que identifica o modernismo com a adoção das novas condições da época (o dinamismo e a velocidade do mundo industrial-urbano, a intensidade de uma nova vida interior que multiplica as possibilidades do “eu” etc.), e uma análise formal dos recursos da linguagem que funcionaram como uma reação cultural às transformações do mundo moderno (um modernismo, então, antagonista à morte da modernidade burguesa); duas modalidades nas quais a periodização desaparece porque é possível encontrar seus principais traços já no romantismo e ao longo dos séculos XIX e XX, com os quais o modernismo se torna uma constante, uma espécie de “resposta” contínua à modernidade. E, ao contrário daquelas modalidades que se voltam para as próprias ideologias internas do modernismo para avaliá-lo, existe uma modalidade “externa”, que considera os eventos sociais e políticos como a chave para as transformações estéticas e culturais. Aqui o “caso de 1848” se destaca claramente, tanto nas versões antimodernistas – a paradigmática de Lukács, que vê no final do papel revolucionário da burguesia o início de uma decadência ideológica que culmina nas vanguardas estéticas – quanto em outras favoráveis ao modernismo – a de Barthes, por exemplo, que vê na experimentação formal uma prática de resistência que põe em cena a perda da universalidade da burguesia após as barricadas. Mas, assim como as “ideologias internas” do modernismo são insuficientes para defini-lo, também não são suficientes as insurreições “externas”: se o modernismo trouxe grandes mudanças na cultura europeia, nos diz Pinkney, os modelos de temporalidade e formação social usados para entendê-lo devem ser “muito mais complexos do que a ‘totalidade expressiva’ que permite que Lukács, dentre outros, veja até mesmo a última e mais ínfima

imagem poética sofrer uma transmutação obediente como que no exato momento em que as barricadas são erguidas” (Pinkney, 1997 [1989], p.24).

De fato, a operação interpretativa de Williams não tenta entender o modernismo nem desde sua própria ideologia, nem desde o exterior do evento político, mas, como diz Pinkney em uma formulação feliz, “na *zona intermediária* da experiência urbana”, em uma *estrutura de sentimento* anterior à formação de uma doutrina estética ou de um ato político (Pinkney, 1997, p.29). É esse entrelaçamento do modernismo e da vanguarda com a cidade, sua localização metropolitana, que sustenta a periodização e a classificação de Williams desses dois conceitos elusivos e polivalentes. Essa não é uma definição original: o modernismo, nesta versão, corresponde à formação madura da metrópole imperial e capitalista, entre os anos 1890 e o período entreguerras, e a vanguarda é sua fração radical. É uma periodização clássica, pode-se dizer até historicista, mas sua escolha meditada transforma-se, nas mãos de Williams, em uma de suas armas “contra os novos conformistas”, e com isso é possível dar um significado preciso ao subtítulo do livro: a irritação presente nesses textos contra “uma ideologia hoje dominante e enganosa”, que aceitou como “novo universal” um receituário modernista eternizando sua canonização do pós-guerra, justamente quando já tinha sido neutralizada o que era a “sua postura antiburguesa e [tinha] se reintegrado confortavelmente ao novo capitalismo internacional” (Williams, 1987 apud Williams, 1997, p.56-57).¹

Como vimos, já nos anos 1950, no preciso momento em que essa conversão dos movimentos contraculturais em uma nova cultura hegemônica estava ocorrendo, Williams havia reagido contra ela, da mesma forma que um setor da nova crítica à vanguarda, cujos melhores textos foram escritos desde então com uma reivindicação semelhante por historicidade. Esse tipo de reiteração, longe de desacreditar a irritação de Williams nos anos 1980, nos permite perceber algo intrínseco ao assunto: a persistência de tais operações de reatualização do modernismo. De fato, os textos de Williams devem ser lidos como parte de um novo ciclo no debate aberto nos anos 1980, com intervenções de grande impacto na história cultural e no pensamento social de esquerda, tais como *Tudo que é sólido desmancha no ar*, um livro ao qual muitas passagens em *A política do modernismo* parecem aludir – e vale a pena lembrar que a famosa crítica de Perry Anderson a Berman compartilha a mesma desconfiança em relação à sua a-historicidade. Nesse contexto de recuperação do modernismo nos debates culturais e políticos, se algo pode distinguir a irritação de Williams é o seu antielitismo, a sua aversão ao círculo áulico das “artes das minorias” as quais procuram manter os seus “privilégios metropolitanos”, ignorando “os verdadeiros meios modernos” do presente histórico, em sua conexão com a cultura popular.²

1 Pinkney esclarece que o título *Contra os novos conformistas* aparece no índice deixado por Williams, de um artigo que ele não escreveu; ele o colocou como subtítulo do livro como uma sugestão do tom de contestação – incomum – de vários desses textos.

2 Cf. Williams (1997 [1989], p.51-53), Berman (1982) e Anderson (1984).

A vanguarda na cidade

Passemos então à operação interpretativa de Williams que vamos seguir aqui, sua maneira de localizar o modernismo e a vanguarda na cidade. Deve ficar claro que, apesar da escassa presença do modernismo e da vanguarda em sua obra, seu interesse pela cidade está profundamente enraizado: é o tema central de um de seus principais livros, *O campo e a cidade*, e um tema recorrente em outros, ao ponto de que a editora catalã Debate acertou em cheio ao escolher o título de um de seus capítulos, *Solos en la ciudad* [Sozinhos na cidade], para a tradução castelhana de *O romance inglês de Dickens a Lawrence*. Mas nessas obras, apesar de chegarmos a autores vanguardistas (T.S. Eliot, Virginia Woolf, James Joyce), não só estão ausentes abordagens ao tema da vanguarda como tal, mas a cidade, que é decantada e elaborada nas representações literárias, permanece em uma etapa arquetípica, a de suas transformações modernizadoras originais: a ruptura da comunidade, com suas conseqüências na desorganização social e na explosão da identidade individual. Noutras palavras, vemos aí os grandes temas do pensamento social do século XIX, que surgiram em resposta ao impacto da cidade da era industrial. E muito embora nem todo raciocínio na época coincidissem com a avaliação polar que o pensador alemão F. Tönnies atribuiu ao binômio “comunidade/sociedade”, não se deve esquecer que, a partir de uma posição ideológica tão diametralmente oposta, como a de William Morris, a comunidade perdida também foi evocada como inspiração de uma nova camaradagem capaz de pôr fim ao mal do individualismo moderno, com “as conseqüências morais e humanas de uma sociedade indiferente e ‘antinatural’”, como lemos em *Solos en la ciudad*, em alusão a Charles Dickens (Williams, 1997 [1970], p.38).

Precisamente, o tema escolhido por Williams nesse livro, para passar por quase cem anos do romance inglês, é “a crise de uma comunidade cognoscível”, as respostas que a literatura procurou para aquela grande crise produzida pela “fratura ou separação entre as relações cognoscíveis e a sociedade, desconhecida, incognoscível e avassaladora” (Williams, 1997 [1970], p.16-17). Assim, entre Dickens e Joyce, o que muda são os modos de representação, mas não a cidade que os anima, que permanece uma presença imutável (cuja gigantesca transformação, em todo caso, foi anterior a esse percurso). O sentido social da experimentação linguística em Joyce ou Woolf, tão inovador quanto a análise de Williams ressalta, responde, no entanto, a uma experiência da cidade que o próprio autor busca rastrear até o início do XIX, até Wordsworth ou Blake.

Foi preciso esperar pelo livro *Cultura*, no início dos anos 1980, para que Williams identificasse o entrelaçamento entre cidade e vanguarda como um fenômeno específico, como parte do desafio de abordar “uma análise social completa dos movimentos de vanguarda” que ainda não havia sido realizada, já que muitos dos “fatores relevantes” que permitiriam isso ainda não haviam sido “empiricamente estabelecidos” (Williams, 1982 [1981], p.77). O episódio vanguar-

disto e a necessidade de sua historicização apareceram aqui como um “caso” para exemplificar uma parte de sua teoria geral da cultura: o caso em que as “formações culturais” se tornam paranacionais. E apesar da condensação esquemática com a qual é apresentado – de acordo com o estilo de manual teórico e metodológico do livro –, o esqueleto de suas elaborações posteriores já emerge quase completo. Mantendo o estilo telegráfico – proposto em *Cultura* – e acrescentando alguns elementos de seus textos posteriores, poderia ser exposto tal como se segue:

- a) os movimentos de vanguarda têm uma base metropolitana, ou seja, surgiram em cidades que se estabeleceram como grandes centros imperialistas e nas quais se desenvolveu uma esfera cultural densa e de relativa autonomia;
- b) isso foi possível porque as metrópoles são os locais de desenvolvimento de novos meios públicos de comunicação social, jornalismo, rádio, cinema, o que significou um investimento tecnológico sem precedentes, orientando daí novas formas culturais;
- c) a maioria dos artistas e intelectuais que contribuíram para a formação dos movimentos de vanguarda eram imigrantes nessas metrópoles e boa parte das inovações formais pôde ser atribuída à sua relação estranhada com elas, motivada pela perda fulminante de toda a bagagem de signos herdados que cada artista carregava (começando pela linguagem mesma e continuando com os signos visuais e sociais);
- d) as contradições nas condições sociais da metrópole (concentração da riqueza e pluralismo interno) também criam condições particularmente favoráveis para o surgimento de grupos dissidentes dentro da própria burguesia;
- e) as formações de vanguarda, com seus estilos “distanciados” (a objetivação que realizam na arte da metrópole objetivada), refletem, ao mesmo tempo que moldam, tipos-chave de consciência e prática na nova ordem social, marcada pela predominância do metropolitano e do internacional sobre o Estado-nação e por um alto nível de mobilidade cultural;
- f) os dois últimos pontos mostram o caráter contraditório da história dos movimentos de vanguarda: seu caráter dissidente e disruptivo diante das práticas herdadas, não obstante sua conversão na cultura dominante do período histórico seguinte, no âmbito de sua funcionalidade (também interna, ou seja, produzida por seus próprios métodos de ruptura) à lógica do capitalismo imperialista do imediato pós-guerra.

A inovação desse esquema e seu potencial analítico atinge seu auge no tema da imigração: essa é a zona intermediária da experiência urbana que explica a articulação estrutural entre a metrópole e as experiências da vanguarda. Em *Solos en la ciudad*, a presença esmagadora de “estrangeiros” na cena literária inglesa, na virada do século, já havia dado lugar à interpretação dos conflitos entre idioma e forma: do norte-americano James ao polonês Conrad, ou aos irlandeses

Yeats ou Joyce (um tema que não pode ser destacado da própria colocação de Williams como “galês europeu” em Cambridge); mas o caso desses *outsiders* foi tomado como específico da história literária local – uma consequência lógica da expansão imperialista da Inglaterra – e mantido à parte da questão metropolitana (Williams, 1997 [1970], p.146).³

Essa conexão irrompe nos textos sobre o modernismo. Ali, o dispositivo triangular cidade-imigração-vanguarda nos permite eludir formulações simples, entendendo as rupturas formais da vanguarda não como processos autogerados, uma vez que estão sem dúvida relacionados às transformações urbanas; mas tampouco como resposta direta a seu impacto, já que tais transformações são reconhecidas desde o início do século XIX, tendo sido canalizadas pelas artes mediante formas relativamente tradicionais; é a localização particular dos artistas imigrantes na cidade que desencadeia a conversão desse impacto (“os elementos de alheamento e distância, e até mesmo de alienação”) em operações internas à forma.

Em *Percepções metropolitanas e o surgimento do modernismo* Williams desenvolve esse processo de forma mais completa. Lá ele retoma o itinerário através da literatura do século XIX – que já havia coberto em capítulos *Solos en la ciudad* e *O campo e a cidade* – para mostrar a marca produzida pela cidade industrial, especialmente nos temas que derivam de seu caráter multitudinário, que a fazem parecer ao observador um “meio objetivo”, produzindo efeitos de alienação social (o indivíduo afastado diante da multidão anônima, alienígena e misteriosa) e alienação psicológica (o indivíduo estranhado diante de si mesmo, fragmentado até o ponto da dissolução de seu próprio “eu”); a impenetrabilidade da cidade industrial, que leva o poder público a produzir estatísticas e à preocupação social com a criminalidade, com a criação da figuração literária do detetive; temas que não geraram reações unilaterais, pois é possível encontrar desde a ávida adoção da modernidade até a rejeição mais frontal, desde a adesão ao impulso de revolução social que germina nela até o anseio conservador pela ordem perdida (Williams, 1985 apud Williams, 1997 [1989], p.59-64). Todos esses temas são fulcrais para a compreensão da vanguarda, mas – é preciso insistir outra vez – não porque tivessem surgido com ela, nem porque as inovações formais que ela introduz devam ser lidas como uma mera reação.

Assim, Williams traça o ciclo completo do romantismo à vanguarda, colocando a cidade como a principal constante, a encarnação paradigmática da “vida” para a qual a “arte” deve se dirigir. Mas, dessa vez, o meio cultural da metrópole imperialista é descrito em sua singularidade: a complexidade e sofisticação das relações sociais e o caráter diverso de sua vida cultural (globalizada); a coexistência de uma institucionalidade artística oficial altamente desenvolvida com grupos dissidentes e novos públicos ávidos; e em especial o peso econômico e tecnológico dos no-

3 A autodescrição de Williams como um “galês europeu” é tomada de empréstimo da obra de Cevasco (1991, p.23).

vos meios de comunicação social, exigindo e sustentando apostas experimentais renovadas. Essa nova estrutura é o lugar dos artistas imigrantes, que reforçam seu papel corrosivo através da relação distanciada que mantêm com a própria língua que, como língua adquirida, perde a naturalidade dos costumes sociais e é assumida como um *meio* arbitrário e convencional. A desnaturalização da linguagem, impulsionada pelos novos usos, na imprensa e na publicidade, está no centro vivo do salto criativo da vanguarda, que vai internalizar o distanciamento e o estranhamento produzidos pela metrópole na própria estrutura da obra artística (da fratura espaçotemporal cubista à justaposição da colagem dadaísta) e, mais tarde, como recurso crítico para teorizá-la (do “*Ostranénie*”/Estranhamento da corrente formalista russa ao “*Verfremdungseffekt*”/Efeito-de-distanciamento de B. Brecht).

Explorações metropolitanas

É impossível não perceber nesse posicionamento do papel dos estrangeiros um ar algo familiar com as hipóteses de Georg Simmel, um autor que não parece estar entre os frequentados por Williams, mas que trabalhou esses temas em grande proximidade com os motivos marxistas do fetichismo, de uma forma que seria muito influente tanto em Lukács como em Benjamin: a ideia do *meio*, do *processo*, como a unidade exclusiva possível na modernidade capitalista. Assim, quiçá não seja de todo inapropriado conjecturar linhas menos diretas de confluência.

O certo é que a forma como Simmel constrói o tipo do “estrangeiro” – seu desenraizamento e mobilidade, sua objetividade (produto do cruzamento entre aproximação e distanciamento) e o caráter abstrato das relações que este mantém com a sociedade – tem evidentes áreas de convergência com as características que Williams está interessado em destacar como atributos da ruptura formal vanguardista: a autoconsciência estética e a autorreflexão como uma objetivação do excesso urbano de estímulos. Mas, além disso, são os mesmos que explicam, para Simmel, a forma prototípica do modo de vida metropolitano, marcado pelo caráter intelectual (no sentido abstrato e calculável) da metrópole, um meio no qual “todas [as coisas] nadam com o mesmo peso específico na corrente em constante movimento do dinheiro” – uma definição que Williams não repudiaria (Simmel, 2002 [1903], p.393).⁴ Não se trata de sair em busca de relações filológicas, que não estou em condições de rastrear, mas de observar a recorrência de Simmel nas poucas abordagens que apresentam relações internas produtivas entre cidade e vanguarda, conexões estruturais como as propostas por Williams. Estou pensando no trabalho de David Frisby, precisamente um especialista em Simmel, que chega ao tema da cidade e da vanguarda através dele (cf. Frisby, 2001). Mas estou pensando também, especialmente, em outros marxistas heterodoxos, tais como

4 Simmel desenvolveu esses temas tanto no tratamento do tipo social do estrangeiro em sua *Sociologia*, em 1908, quanto em sua famosa *The Metropolis and Mental Life*, da qual vem a citação, em um texto de sua *Filosofia do dinheiro*, de 1900.

Manfredo Tafuri e Massimo Cacciari, os quais, na Itália no final dos anos 1960, fizeram uma das mais importantes contribuições disponíveis sobre as vanguardas artísticas e arquitetônicas do século XX.

Partindo de uma leitura de Simmel e de Benjamin, para os italianos, a relação da metrópole com a vanguarda é uma relação teórica, construída a partir de uma crítica da ideologia: a metrópole é, nessa versão, a forma externa da máxima expressão do universo próprio da mercadoria, da racionalização das relações sociais a partir da objetivação provocada pela economia monetária; os processos formais da vanguarda – e sua valorização política – estão na suprema tentativa de *mimesis* da metrópole da civilização tecnológica. Na história do episódio das vanguardas, essa ligação permitiu uma explicação complexa da passagem da negatividade mais radical para a formulação do plano que servirá à reorganização capitalista (digamos assim, do expressionismo berlinense às prefigurações da Escola de Bauhaus): a projeção vanguardista da demanda de racionalização de fora da obra para suas condições sociais de produção explica por que a arquitetura metropolitana se tornou o ponto de chegada e a câmara de decantação dos postulados vanguardistas; é lá que a plena expansão da reprodutibilidade ocorreria. É, em suma, a “dialética da vanguarda” que Walter Benjamin sugeriu quando propôs “entender André Breton e Le Corbusier juntos [para] vergar o espírito da França do presente tal qual um arco”.⁵

É bastante impressionante que, ao examinar o assunto da vanguarda, Williams se lance em tais explorações metropolitanas afins. É claro que seu ângulo de visão é diferente, pois, para ele, a metrópole é um fenômeno histórico e não teórico, e a confluência dos inúmeros fatores que produzem arte de vanguarda só pode aparecer à luz de uma história cultural de sua formação. Isto é bem percebido na forma como ele coloca a figura do artista imigrante, como um veículo para as operações da vanguarda, mas suas condições de possibilidade – estranhamento e objetivação – não são produto de uma premissa geral – a condição de existência dos indivíduos na metrópole capitalista –, mas contextual – o aparecimento, naquele meio metropolitano, do *outsider* que deve ser estudado nas novas formações culturais paranacionais que ele engendra.

Em todo caso, há uma coincidência inquestionável: não é possível compreender a trama histórica que se produz entre a vida moderna, a expressão vanguardista e o capitalismo, sem partir de uma categorização da metrópole. Os novos recursos que a análise de Williams traz residem em sua inversão do processo: o que para os italianos foi uma dialética que passou “da vanguarda para a metrópole”, ou seja, da prefiguração intelectual da contestação para um papel funcional às necessidades da reorganização capitalista, para Williams é um processo que conduz “da metrópole para a vanguarda”, ou seja, de um meio histórico para uma produção intelectual e artística, mas, sobretudo, social. Nos textos de Williams,

5 Benjamin (1986, p.595). Ver Tafuri (1969) e Cacciari (1971) em Tafuri et al. (1972).

a vanguarda deixa o terreno da teoria estética para encarnar-se em histórias de grupos de artistas que chegam à metrópole vindos de diferentes condições políticas, sociais e linguísticas, que se encontram e se relacionam em condições particulares, compondo linhas de força paranacionais próprias de um “campo” sociológico, traçando relações diferenciadas com os novos públicos da classe trabalhadora e com suas organizações políticas, mostrando cisões variadas dentro da burguesia de onde provêm. É um programa de pesquisas que nos permite avançar e pensar a ruptura do modernismo como um conjunto de movimentos datados dentro de um ciclo da modernidade. Primeiramente, identificando os “outros” modernismos: “outros”, tanto porque uma avaliação diferencial deve ser aplicada aos modernismos conhecidos, quanto porque as múltiplas expressões irredutíveis a qualquer uma das teorias em voga ou às assimilações políticas fáceis devem ser reconstruídas; no caso de Williams, o “outro” modernismo por excelência é o naturalismo, especialmente exemplificado no teatro de August Strindberg, com o mesmo prazer em encontrar modernistas não vanguardistas que levou Tafuri a trabalhar sobre arquitetos como Tessenow ou Otto Wagner e, mais geralmente, na “Viena vermelha”, para perceber, entre outras coisas, que o destino que mais tarde a homogeneização canonizou não estava mesmo traçado no período entreguerras. Em segundo lugar, procurando detectar a polivalência ideológica dos modernismos, em oposição às suas versões heroicas ou demonizantes, mostrando o absurdo tanto da típica identificação do pós-guerra entre modernismo e democracia política, quanto a mais recente entre modernismo e autoritarismo racionalista; isso fica claro nas excelentes análises de Williams sobre os diferentes estágios da obra de Brecht, ou no significado multivariável das massas para a arte moderna.

O programa de Williams foi apenas esboçado, mas, como em tantos outros aspectos de seu trabalho, sua produtividade reside nos caminhos que abre. Seria até mesmo possível incluir suas próprias obras em uma análise histórica que contextualizasse seu julgamento político sobre a vanguarda, que tem momentos de profunda empatia e momentos de alheamento. E talvez esta seja uma das principais lições que ele deixa, a da necessidade de uma análise histórica geral do julgamento político sobre a vanguarda em qualquer avaliação da experiência modernista, análise esta que englobe as relações complexas com cada momento em que foi enunciado (focalizando especialmente as vicissitudes da esquerda nos países do Leste e do Ocidente), seu entrelaçamento com as encruzilhadas políticas específicas de cada protagonista (artista ou crítico). Porque, na verdade, o problema se refere a uma dificuldade intrínseca do modernismo: o complexo entrelaçamento de produções estéticas, manifestos, programas, avaliações críticas, apelos genealógicos ou postulados filosóficos, produz um efeito único neste, certamente devido à contemporaneidade direta e ao compromisso militante com o qual foram todos formulados (e continuaram a ser formulados mesmo muito depois do fim do episódio vanguardista, produzindo um combate entre histórias oficiais e heresias típicas de formações políticas de esquerda). Essa parcialidade natural não está

ligada apenas a situações individuais que servem para explicar posições políticas, insígnias estéticas ou interpretações críticas, e que exigiriam estudos específicos das diferentes combinações possíveis que definiriam os modernismos praticamente *ad hominem*. Também é necessário entender que as diferentes posições singulares foram baseadas em figuras específicas com predisposições altamente diferenciadas e conhecimento das diferentes disciplinas (o caso da predominância da música, na formação dos postulados estéticos de Adorno, por exemplo, ou o do cinema, em Williams, como nos aponta Pinkney), ou com relações complexas com tradições nacionais muito variadas. Quase um século e meio depois, e diante da presença recorrente de “novos conformistas”, que procuram continuar a agitar como sendo novo o fantasma do que foi outrora, uma história geral do modernismo não pode ser produzida sem que tenha lugar uma história das versões modernistas do modernismo; somente através da intersecção íntima de todas essas múltiplas dimensões com o julgamento político é que se pode começar a entender, como pretendia Williams, que os “muitos modernismos” não são simplesmente objetos existentes na história para serem reconhecidos e classificados.

Bibliografia

- ANDERSON, Perry. Modernity and Revolution. *New Left Review*, n. 144, mar.-abr. 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Parigi, capitale del XIX secolo: I “passages” di Parigi*. Turim: Einaudi, 1986 [tradução italiana da primeira edição em alemão, de 1982, a cargo de Giorgio Agamben].
- BERMAN, Marshall. *All that is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*. New York: Simon & Schuster, 1982.
- CACCIARI, Massimo. Dialéctica de lo negativo en la época de la Metrópoli [1971]. In: TAFURI, Manfredo et al. *De la vanguardia a la metrópoli. Crítica radical a la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.
- FRISBY, David. *Cityscapes of Modernity. Critical explorations*. Cambridge: Polity Press, 2001.
- PINKNEY, Tony. Modernismo y teoría cultural. In: WILLIAMS, R. *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial, 1997 [edição original, 1989; tradução ao castelhano de Horacio Pons].
- SIMMEL, Georg. La metrópolis y la vida mental [1903]. In: *Sobre la individualidad y las formas sociales. Escritos escogidos* (introdução e edição por Donald N. Levine). Bernal: Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, 2002 [edição original, 1971].
- TAFURI, Manfredo. Para una crítica de la ideología arquitectónica [1969]. In: TAFURI, M. et al. *De la vanguardia a la metrópoli. Crítica radical a la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- TAFURI, Manfredo; CACCIARI, Massimo; DAL CO, Francesco. *De la vanguardia a la metrópoli. Crítica radical a la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- WILLIAMS, Raymond. *Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a D. H. Lawrence*. Barcelona: Debate, 1997 [edição original, 1970; tradução ao castelhano de Nora Catelli].

- _____. *Cultura*. Barcelona: Paidós, 1982 [edição original, 1981; tradução ao castelhano de Graziella Baravalle].
- _____. *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial, 1997 [edição original, 1989; tradução ao castelhano de Horacio Pons. Ed. bras.: *Política do modernismo: contra os novos conformistas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011].
- _____. Las percepciones metropolitanas y la emergencia del Modernismo [1985]. In: *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial, 1997 [edição original, 1989; tradução ao castelhano de Horacio Pons. Ed. bras.: Percepções metropolitanas e a emergência do modernismo. In: *Política do modernismo: contra os novos conformistas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011].
- _____. ¿Cuándo fue el modernismo? [1987]. In: *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial, 1997 [edição original, 1989; tradução ao castelhano de Horacio Pons. Ed. bras.: Quando se deu o modernismo? In: *Política do modernismo: contra os novos conformistas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011].

Resumo

O artigo trata dos últimos textos de Williams, a respeito dos nexos entre modernismo e vanguarda estética e, em particular, sua forma original de situá-los no interior da metrópole.

Palavras-chave: Raymond Williams; modernismo; vanguardas; metrópoles.

Abstract

The article deals with the late texts by Raymond Williams on modernism and the aesthetic vanguards, with an emphasis on his original way of situating them in the metropolis.

Keywords: Raymond Williams; modernism; vanguards; metropolis.

CONSULTE A BIBLIOTECA VIRTUAL DA *CRÍTICA MARXISTA*

<http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista>

CRÍTICA marxista

Engels resenha obra de Marx
Michael Heinrich

Marx sob o crivo de Darwin
Dominique Lecourt

O marxismo de Fredric Jameson
Giovanna Marcelino

DOSSIÊ "A crítica pachukaniana do Direito"
Thiago Barison (Org.)

52