

Arte, ideologia: de Althusser a Macherey

Celso Frederico¹

Resumo: O texto enfoca as incursões de Althusser e de seu discípulo Macherey no campo das artes. A recusa do realismo e do humanismo levou os autores a contestar a crença na ideia da arte como forma de conhecimento, preferindo incluí-la na esfera ideológica. A partir dessa inflexão teórica eles valorizaram a produção artística da chamada vanguarda.

Palavras-chave: Althusser; Macheray; ideologia.

Abstract: The text focuses on Althusser's and his disciple Macherey's forays into the field of the arts. The refusal of realism and humanism led the authors to contest the belief in the idea of art as a form of knowledge, preferring to include it in the ideological sphere. From this theoretical inflection, they valued the artistic production of the so-called avant-garde.

Keywords: Althusser; Macheray, ideology.

Um dos maiores conhecedores da obra de Althusser, Warren Montag, observou que “o período mais produtivo de Althusser coincidiu com um interesse recém-descoberto pela pintura e literatura contemporâneas, em especial pelo teatro”. Observou, também, que a crítica que fazia ao humanismo havia começado, anteriormente, pela vanguarda artística. Graças a esta afinidade, Althusser, diferentemente dos demais intelectuais comunistas, passou a valorizar essas práticas artísticas: “foi seu compromisso com o anti-humanismo teórico que permitiu ler na ruptura formal do teatro minimalista, do expressionismo abstrato em pintura e nos mais austeros experimentos do cinema da *Nouvelle Vague* francesa, não o rechaço subjetivista da realidade social ou o formalismo elitista (...), mas nada menos que um assalto à fundamentação humanista da ideologia burguesa”.²

As incursões de Althusser no campo das artes incluem os seguintes textos: *Lettre a Paolo Grassi*; *Sur Brecht et Marx*; *Lettre sur la connaissance de l'art*; *Devant le surrealisme: Alvarez-Rios*; *Cremonini, peintre de l'abstrait*; *Sur Lucio Fanti*; e *Lam*³ e um capítulo de *Pour Marx* (“O “Piccolo” Bertolazzi e Brecht”).

¹ Professor titular da Universidade de São Paulo.

² MONTAG, W., “Hacia una teoria de la materialidade del arte”, publicado na antologia organizada por PEZONAGA, Aurelio Sainz, *Escritos sobre el arte* (Madrid: Terradenadie Ediciones, 2011), pp. 168 e 174.

³ Os textos foram publicados em Louis Althusser, *Écrits philosophiques et politiques*, Tome II (Paris: Stock/Imec, 1995).

Um momento esclarecedor para Althusser expor suas ideias sobre a arte foi proporcionado pela revista *Nouvelle critique* em 1966. O impacto causado pelos textos althusserianos sobre a oposição entre ciência e ideologia e a crítica ao humanismo levou a revista a incentivar o debate sobre as artes através da publicação de uma carta do professor André Daspre dirigida a Althusser e da resposta de Althusser.

Daspre elogia a defesa do rigor científico em Althusser, mas considera um equívoco “falar de maneira geral da ideologia como de um conjunto quase coerente”,⁴ não atentando para as características próprias da religião, moral e arte e, também, considerando tudo aquilo que não é ciência como *inadequação*.

A arte, também, não é uma forma de conhecimento? Não se trata, adverte Daspre, da teoria do reflexo, pois o artista não copia a realidade e sim faz uma *transcrição*, uma interpretação original. A arte não é um registro fotográfico, como demonstra a obra de Balzac que, diferentemente dos historiadores e dos economistas de sua época, conseguiu ver as contradições presentes no real e, com isso, captar as *forças do futuro* inscritas no presente. Mas isso pressupõe um conhecimento da realidade. Por isso afirma, como Lukács, que “toda grande literatura é realista”.

Sendo assim, a grande questão a ser enfrentada é compreender que forma de conhecimento nos traz a arte. A resposta do autor está bem próxima da *Estética* de Lukács: “o que faz insubstituível o conhecimento artístico, é precisamente que este não entra em concorrência com o conhecimento científico, mas que se situa em outro nível. É ao nível do homem que se coloca o artista, das relações vividas entre os homens. Com o artista, a história se torna humana”.⁵

Em sua resposta, Althusser concorda que em seus textos sobre o humanismo apresentam o *inconveniente* de oferecer uma *ideia massiva* de ideologia. Retomando a pergunta de seu crítico sobre as relações entre arte e ideologia, se elas são a mesma coisa, afirma: “eu não situo a arte verdadeira entre *as ideologias*, apesar de que a arte mantém uma relação totalmente singular e específica com a ideologia”.⁶ Ela, não oferece um conhecimento em sentido estrito, como o conhecimento científico, mas contém “certa relação específica” com o conhecimento. A arte nos faz ver “algo que faz alusão à realidade”. E o que ela nos faz ver é “a ideologia da qual

⁴ DASPRE, A., *Dos cartas sobre el conocimiento del arte*, in *Pensamiento crítico* (Havana, 1967, número 10), p. 111.

⁵ *Idem*. 114.

⁶ ALTHUSSER, L., *Écrits philosophiques et politiques*, cit., p. 560.

nasce, na qual se banha, da qual se desprende como arte, e à qual faz *alusão*".⁷ Esta alusão torna-se possível porque o romancista toma uma distância interior da própria ideologia da qual emana os elementos que compõem o romance. Não há uma relação direta entre o romance e a realidade, pois o que este revela, ou melhor, faz alusão, é "a realidade da ideologia deste mundo", pois a ideologia "se desliza em todas as atividades dos homens, que é idêntica ao "vivido" da existência humana: é por isso que a forma pela qual nos é "dado ver" a ideologia no grande romance tem por conteúdo o "vivido" dos indivíduos".⁸

A tese sobre a "vitória do realismo", como se pode perceber, é descartada por Althusser que, talvez por querer afirmar sua ortodoxia, não ousou criticar abertamente o seu autor: Engels. Escrevendo sobre Balzac, Engels apontou a contradição entre a posição conservadora daquele autor e o caráter progressista de sua obra. Como indivíduo, Balzac simpatizava com a pequena nobreza, então em plena decadência. Como escritor, mostrou criticamente o caráter parasitário daquele segmento social, bem como o arrivismo de uma burguesia alheia e hostil aos valores humanos. O caráter progressista da obra se devia ao compromisso com o realismo e a honestidade de um autor que se entregou à lógica do movimento da sociedade francesa e à lógica do método realista de composição. Desse modo, a realidade triunfava sobre as opiniões pessoais do autor: vitória do realismo, vitória do "eu artístico" sobre o "eu empírico".

Althusser, contrariamente, afirma que Balzac jamais abandonou sua ideologia reacionária e sua postura crítica deriva de sua própria ideologia e não da lógica interna do método realista. É ela, a ideologia, que produziu na obra de Balzac essa *distância interior* que possibilitou a mirada crítica. É a visão descentrada do "eu artístico", sua distância em relação ao tema tratado, a existência incontornável de uma ideologia omnipresente o que permite a *distância interior* e a visão crítica.

O conceito de "distância exterior" não é explicitado, embora seja central na argumentação de Althusser. Em outros textos, o conceito ganha, como veremos, outras designações como *estrutura latente*, *distanciamento*, *deslocamento* etc.

A carta de Althusser se encerra opondo a tese da arte como conhecimento à necessidade de um conhecimento sobre a arte. O que se chama de *conhecimento* proporcionado pela arte não é senão uma "ideologia da arte", um exemplo da "ideologia humanista latente" que pode ser

⁷ *Idem*, p. 561.

⁸ *Idem*, p. 562.

induzida das afirmações de André Daspre sobre as relações entre “a arte e o ‘humano’ da ‘criação’ artística”, etc.⁹

A concepção de ideologia presente nos primeiros textos de Althusser é reafirmada na carta a Daspre – ela é a “atmosfera” no qual os homens estão inseridos. Mas, tal definição continua muito geral e não diferencia a arte das demais formas ideológicas. Além disso, a questão de saber se a arte propicia conhecimento não foi enfrentada – a afirmação de que a arte, na forma de “ver”, “perceber” e “sentir” nos “brinda” com o mesmo objeto da ciência, é uma forma vaga utilizada para substituir a questão proposta por outra. A saber: ao invés de responder se a arte é ou não uma *forma de conhecimento*, Althusser afirma a necessidade de se constituir um *conhecimento da arte*, o que pressupõe o abandono da ideologia humanista da arte e a adesão aos “princípios fundamentais do marxismo”.

Quando fala em arte, Althusser refere-se basicamente à “arte verdadeira”. Se as artes menores são pura ideologia, a “arte verdadeira” parece não ser. Embora Althusser não explicita o que entende pela singularidade da arte, suas preferências estéticas, seu apreço pelos artistas filiados à vanguarda, servem de referência para a crítica do realismo. O que o realismo nos apresenta, segundo Althusser, não é a realidade, mas as ideologias, os mitos e as ideias através das quais os homens vivem suas relações com o real. A “arte verdadeira”, ao contrário, não pretende refletir diretamente a realidade, e sim mostrar criticamente como vivemos essa realidade. A possibilidade da crítica deve-se ao *distanciamento* da arte perante a realidade.

Os exemplos da “arte verdadeira”, estudados por Althusser são, principalmente, a pintura de Leonardo Cremonini e o teatro de Bertolazzi e Brecht.

Cremonini, pintor do abstrato foi publicado em 1966. Dois anos antes, o pintor havia exposto sua obra pictórica na Bienal de Veneza. Seus quadros apresentam a história natural em quatro momentos: o geológico, o vegetal, o animal, o humano.

Essa concepção materialista faz-se acompanhar do anti-humanismo quando chegamos ao último momento. Os rostos humanos aparecem intencionalmente deformados, anônimos, rostos em que toda expressão está ausente. A visão humanista via o rosto humano como expressão da alma. Sendo assim, ele só pode ser pintado em sua *individualidade*, identificável e reconhecível, prova visível da existência do *sujeito* humano. Cremonini não é expressionista, como afirmaram os seus críticos. A deformação por ele operada não pretende revelar uma essência escondida. Os rostos de Cremonini, contrariamente, “são tais que não podem ser vistos,

⁹ *Idem*, p. 565.

isto é, identificados como portadores da função ideológica de expressão de sujeitos”. Esses contornos mal definidos, deformados, estão atormentados por uma ausência: a da estrutura de um mundo que fez deles seres anônimos, “efeitos estruturais das relações reais que os governam”.¹⁰

Essa concepção materialista e anti-humanista faz de Cremonini não um pintor abstrato, mas um *pintor da abstração*. É impossível se *reconhecer* naqueles rostos, o que seria normalmente a função da ideologia estética. Como os pensadores revolucionários, Cremonini entendeu que “a liberdade dos homens passava, não pela complacência de seu *reconhecimento* ideológico, mas pelo *conhecimento* das leis de sua servidão, e que a ‘realização’ de sua individualidade concreta passava pela análise e o domínio das relações abstratas que o sustentam”.¹¹

A oposição entre reconhecimento ideológico e conhecimento levou Althusser a refletir sobre o teatro de Brecht, uma forma artística que trabalha com fina dialética essa oposição. Sobre Brecht, Althusser nos deixou dois textos.

O primeiro deles, “O ‘Piccolo’, Bertolazzi e Brecht (notas sobre um teatro materialista)”, foi publicado em 1962. O segundo, “Sobre Brecht e Marx”, em 1968. Este último texto permaneceu inacabado, mas é nele que se condensa a leitura que Althusser fez de Brecht.

Althusser enaltece a obra de Brecht por encontrar nela profundas afinidades com a sua leitura de Marx. Desse modo, Brecht surge como um aliado na cruzada de Althusser contra a ideologia humanista. Diz ele: “A revolução filosófica de Marx é em todos os aspectos parecida com a revolução teatral de Brecht”.¹² Trata-se, nos dois autores, de uma revolução que consiste em instaurar uma nova *prática* (filosófica e política). Os dois autores teriam percebido que a filosofia, no caso de Marx, e o teatro, em Brecht, se caracterizam por manter uma relação mistificada com a política: ambas “*falam sempre para encobrir a voz da política*”.¹³ A nova prática, contrariamente, está voltada para a transformação do mundo. Tal objetivo, em Brecht, levou-o a utilizar como ferramenta a *Verfremdunseffekt* – o efeito de distanciamento, que Althusser traduz por *deslocamento* e *decalagem*.

Essa nova prática estabeleceu um *conjunto de deslocamentos*, tendo como centro o *deslocamento do ponto de vista*. Em Marx, tratava-se de ultrapassar a filosofia como

¹⁰ *Idem*, p. 583.

¹¹ *Idem* p. 584.

¹² *Idem*, p. 545.

¹³ *Idem*, p. 547.

interpretação especulativa; em Brecht, o mero entretenimento. Os dois autores deslocaram o seu enfoque para outro lugar: o da política.

Com esse deslocamento fundamental, Brecht procurou mostrar ao público aquilo que ele não quer ver - que aquilo que é encenado é teatro e não a vida real. Para isso, Brecht deslocou a concepção tradicional da peça em seu teatro épico. A peça, assim, é descentrada com a finalidade de romper com a representação espontânea que o público faz da vida. No caso de *Galileu*, por exemplo, o processo de sua condenação não é representado. O público, naturalmente, esperava ouvir a famosa frase sobre a terra “e, contudo, ela gira”, mas esse momento não aparece. O resultado, diz Althusser, “é que o centro da peça não está na peça, mas fora da peça, e que esse centro, a gente não o vê nunca”.¹⁴

Outro deslocamento é o papel do ator. Este não “encarna” mais o personagem, não se identifica com ele, mas toma diante dele uma distância crítica.

Os vários recursos da prática teatral inaugurada por Brecht têm como objetivo o *fim da identificação*. O público deixa de se identificar com a cena e os personagens; o ator distancia-se do personagem; o teatro afasta-se da vida real. Com isso, o público é levado a assumir uma posição crítica perante a representação. Assim, segundo Althusser, o teatro brechtiano tem como objeto “as opiniões e os comportamentos dos homens. Em nossa linguagem teórica marxista, diremos: o objeto do teatro é o ideológico. O ideológico não são somente ideias, ou sistemas de ideias, mas como bem viu Gramsci, são ao mesmo tempo ideias e comportamentos, ideias *nos* comportamentos, que formam um todo”.¹⁵

Brecht teria assim promovido uma total subversão da prática teatral. Até então, o público ia ao teatro para se *reconhecer* nos personagens e seus problemas. Mas tal reconhecimento é uma função da ideologia humanista. Reconhecer não é conhecer. Os defensores do realismo viam no reconhecimento e no efeito da catarse o processo de educação dos sentidos e de humanização do espectador; Althusser, ao contrário, afirma que o reconhecimento não se dá no terreno da psicologia, mas no plano da ideologia que *interpela* os indivíduos. O reconhecimento ideológico põe no centro do jogo a dialética da consciência, condenada a girar eternamente em torno de si mesma. Brecht rompeu com essa concepção ao produzir o *deslocamento*. Com isso, ele fez movimentar o imóvel, esse “*espelho infinito*” da

¹⁴ *Idem* 551.

¹⁵ *Idem* p. 554.

consciência ilusória. O teatro de Brecht visa “a produção de um novo espectador, esse ator que começa quando termina o espetáculo”.¹⁶

O fantasma da ideologia fez, assim, uma nova aparição através da forma original como o teatro de Brecht *interpela* os novos sujeitos. Mas, esse exemplo não resolve as relações da arte com a ideologia, como também, não atinge a materialidade que logo mais lhe será concebida no ensaio sobre os aparelhos ideológicos. Do mesmo modo, não é esclarecido que forma de conhecimento a arte nos proporciona.

No ensaio sobre Cremonini, o impasse de Althusser se mostra com toda clareza: “sendo a função específica da obra de arte dar a *ver*, pela distância que estabelece com ela, a realidade da ideologia existente (de tal ou qual de suas formas), a obra de arte *não pode não exercer* um efeito diretamente ideológico, que, portanto, estabelece com a ideologia relações muito mais estreitas que qualquer outro *objeto*, e que não é possível pensar a obra de arte em sua existência especificamente estética sem ter em conta essa relação privilegiada com a ideologia, isto é, sem ter em conta *seu efeito ideológico direto e inevitável*”.¹⁷ Assim, a *distância interior* da arte torna visível a atmosfera ideológica em que vivemos, contrapondo a ela, em negativo, as condições reais de existência. Mas, as relações “estreitas” e “privilegiadas” com a ideologia tem como resultado produzir um “efeito ideológico” (progressista nas poucas grandes obras e regressiva nas medianas), mas não um conhecimento. A arte, assim, está condenada a permanecer no círculo de ferro da ideologia, sem dela se diferenciar.¹⁸ Warren Montag, consciente do beco sem saída da concepção althusseriana de ideologia (“representação imaginária”), observou: “se a ideologia fosse a matéria prima da obra de arte, esta última se converteria na representação da representação, a expressão de uma expressão e, portanto, se situaria a uma certa distância do real. Mas, o que significa dizer ‘fora do real’ quando o real é somente representado ou refletido pela obra de arte? [...]. Concebida dessa maneira, a obra perderia sua substância: é um ideal, falando em sentido estrito: uma falsa representação da realidade e da história que existem fora dela”.¹⁹

Althusser não chegou a aplicar na interpretação da arte a nova concepção de ideologia anunciada no ensaio sobre os aparelhos ideológicos de Estado. Essa tarefa coube a Macherey. Mas, esse autor nem sempre concordou com Althusser. O seu livro, *Para uma crítica da*

¹⁶ ALTHUSSER, “O ‘Piccolo’, Bertolazzi e Brecht”, in *Análise crítica da teoria marxista, cit.*, p. 133.

¹⁷ *Idem* pp. 585-6.

¹⁸ Numa nota de rodapé, Althusser recomenda elogiosamente um artigo de Roger Establet, “Culture et politique”, que reafirma a “identificação do cultural e do ideológico”. Publicado originalmente em *Démocratie nouvelle*, foi reproduzido em *Cahiers Marxistes-Léninistes*, número 12/13, 1966.

¹⁹ MONTAG, W., “Hacia una teoría de la materialidade del arte”, in *Escritos sobre el arte, cit.*, p. 224.

produção literária, de 1966, já acrescentava elementos novos ao althusserianismo. É o que veremos a seguir.

Macherey: do marxismo estrutural ao pós-modernismo

Partindo da dialética entre o dito e o não-dito, fulcro da leitura sintomal, Macherey trouxe para a esfera da linguística e da literatura um tema caro à psicanálise e que servirá de guia para os seus trabalhos. Como Althusser, ele quer ver Marx longe do legado hegeliano, não só no que diz respeito ao método como também na interpretação do fenômeno artístico.

No interior da filosofia de Hegel, a arte é interpretada como a primeira manifestação do Espírito Absoluto. A arte para Hegel contém um *sentido*: ela é a *verdade do sensível* que torna, ao mesmo tempo, o Espírito e o homem conscientes de si.

Marxistas como Lukács se recusaram a ver a arte como expressão do autodesenvolvimento do Espírito. Para tanto, recorreram à inversão materialista, substituindo o Espírito pela vida social. Mas, mantiveram a definição hegeliana da obra de arte como uma *unidade sensível de aparência e essência* (ou forma e conteúdo). Ela, portanto, é uma totalidade unificada (seja a “totalidade intensiva” de Lukács ou a “mônada sem janelas” de Adorno), resultado da *criação* de personalidades excepcionais.

Macherey, como Althusser, opõe-se à “lógica da identidade” que, quando se refere à arte, entende-a como *unidade sensível*. Por isso, contesta a ideia de criação e, junto com ela, a de sujeito, tal como pleiteia o humanismo. Por extensão, rejeita também a presença de um sujeito coletivo (as classes sociais) como referência para se entender as manifestações artísticas como pensavam, entre outros, Lucien Goldmann; a crítica de Macherey volta-se também contra o reducionismo sociológico que entende a arte como expressão direta da ideologia e, finalmente, contra o empirismo que concebe a arte como cópia ou representação da realidade.

Para Macherey, contrariamente, a arte é *trabalho*, uma obra especial de linguagem, “seja esta obra uma forma de linguagem ou uma forma dada à linguagem”²⁰ – e a linguagem, afirma, “fala sempre de si própria”²¹, tese estranha a Althusser e que terá desdobramentos futuros.

O autor pôde, assim, falar na existência de um *modo de produção* literário, do trabalho de transformação de uma determinada matéria-prima. O texto literário é uma prática material

²⁰ MACHEREY, Pierre. *Para uma teoria da produção literária* (Lisboa: Estampa, 1971), p. 57.

²¹ *Idem*. p. 62.

que visa, em seu obrar, a transformação de matérias-primas ideológicas e linguísticas. Há, aqui, uma clara analogia com Althusser em sua interpretação das relações do *discurso científico* de Marx construído a partir da matéria-prima ideológica legada pela economia clássica. Nos dois casos, o referente, a realidade, permanece fora do horizonte, não sendo, portanto, o fundamento seja do conhecimento científico, seja da representação literária.

Assim sendo, a Paris de Balzac, não é uma “expressão” da Paris real: “é o resultado duma atividade de fabricação, adaptada às exigências da obra (e não da realidade): não *reflete* uma realidade ou experiência, reflete um artifício”²². A literatura, portanto, tem uma função paródica, ela supõe uma ausência daquilo a que se refere.

Segundo Macherey, uma das características da obra de arte (no caso: a literatura), é o fato de ela ser sempre “des-centrada”. Em suas palavras: “não devemos, portanto, estudar a obra literária como uma totalidade auto-suficiente”, pois “as hipóteses de unidade e independência da obra literária são arbitrárias”.²³ A função do crítico não deve ser a de decifrar o sentido oculto que unifica a narrativa e explicá-la ao público, pois ela não está “fechada sobre um sentido”, já que comporta “uma multiplicidade dos seus sentidos”²⁴ e, mais que isso, “uma incompatibilidade de vários sentidos”.²⁵

Ela não é, portanto, uma totalidade unificada (“lógica da identidade”), pois é sempre incompleta, já que é um local marcado por significados conflitantes. E tais significados coexistem devido à ideologia que faz com que o autor silencie certos aspectos. E é sobre este silêncio que o crítico dirige sua atenção, pois os conflitos entre significados no interior da obra se explicam pela ação invisível e inconsciente da ideologia. Freud, diz Macherey, não procurou encontrar no discurso consciente um sentido latente, mas inaugurou uma nova forma de *racionalidade* que situa o sentido em outro lugar: “lugar das estruturas, ao qual dá o nome de inconsciente”. O mesmo procedimento deveria ser aplicado à crítica literária, pois “*conhecer* uma obra literária não seria desmontá-la, ‘desmistificá-la’, mas sim produzir um saber novo: dizer aquilo de que fala sem o saber”.²⁶

Mas, afinal, o que diz a obra? Para Macherey, “a obra é articulada em relação à realidade sobre cujo fundo se destaca: não a uma realidade “natural”, dado empírico, mas essa realidade elaborada na qual os homens (os que escrevem e os que leem) vivem, e que é a *sua ideologia*. É

²² *Idem.* p. 59.

²³ *Idem.* p. 56.

²⁴ *Idem.* p. 77.

²⁵ *Idem.* p.79.

²⁶ *Idem.*, p. 145.

sobre o fundo dessa ideologia, linguagem original e tácita, que se faz a obra: feita não para a dizer, a revelar, a traduzir ou lhe dar forma explícita; feita para dar *lugar* a essa ausência de palavras sem a qual nada teria para dizer. É, portanto, necessário interrogar a obra sobre aquilo que não diz e não poderia dizer, visto que é feita para o não dizer, para que exista esse silêncio. (...). A ordem que a obra a si mesma se atribui não passa duma ordem imaginada, projetada por onde não há ordem, e que serve para resolver ficticiamente os conflitos ideológicos”.²⁷

Tempos depois, os ventos de 1968 sinalizaram o esgotamento do estruturalismo e, com ele, do marxismo estrutural. A substituição da *estrutura inconsciente* pelas diversas *práticas* e destas pela *linguagem* fez-se presente também em Macherey.

Em 1974, ele escreveu em colaboração com Etienne Balibar a *Apresentação* ao livro de Renée Balibar, *Le français fictifs* e *Le rapport des styles littéraires au français national*.²⁸ O último texto ganhou uma versão resumida: “Sobre a literatura como forma ideológica”.²⁹

Nesses textos, a literatura perde sua “*independência* ilusória” e ganha uma materialidade ao ser pensada a partir do aparelho escolar. Com isso, seguindo os passos de Bourdieu, a literatura é inserida por Macherey na divisão hierárquica das linguagens (o francês culto e a fala dos pobres) e seus códigos de distinção social e reconhecimento.

A literatura deveria ser estudada não mais através do privilégio concedido ao autor, dos diversos estilos etc., mas tendo como centro a escola: “a base material das diferentes práticas nas quais se realizam os efeitos “literários” (“escritura” tanto como “leitura”) e, em consequência, a base material da produção mesma desses efeitos, está constituída pelo *funcionamento do aparelho escolar*, então o mecanismo desses efeitos só pode ser clarificado tendo efetivamente em conta o ‘lugar’ escolar”.³⁰

Esta formulação, segundo Macherey, dá continuidade ao marxismo clássico em que “a ‘crítica’ literária já estava deslocada, expulsa de seu lugar clássico e sagrado, e subordinada permanentemente a um objetivo prático, *não literário* (senão diretamente político) na luta ideológica de seu tempo”.³¹ Assim fazendo, os autores do livro apresentado por Macherey

²⁷ *Op. cit.*, p. 150.

²⁸ Esses diversos textos foram reunidos em *Escritos sobre el arte*, *cit.*

²⁹ Publicado em *Littérature* número 13, 1974. Há tradução em espanhol em ALTHUSSER, POULANTAZ, BALIBAR, SOLLERS, GUYOTAR, *Para una crítica del fetichismo literário*. Seleção e introdução de Juan M. Azpitarte Almagro (Madrid: Akal, 1975).

³⁰ *Idem*, p. 92.

³¹ *Idem*, p. 94.

teriam dado um passo além dos clássicos, ao submeterem a literatura a um mecanismo material.

Nesse momento, Macherey acompanhou o percurso de Althusser que, no texto sobre os aparelhos ideológicos, trocou sua antiga concepção de ideologia como representação, sistema de ideias, “atmosfera” (isto é, como um fenômeno restrito ao inconsciente), para uma concepção da ideologia como um sistema de práticas materiais que se realizam no interior dos aparelhos ideológicos. Essa mudança pode ser interpretada como decorrente da radicalização política de 1968 e, em especial, da revolta estudantil contra o aparelho escolar.

As esperanças revolucionárias, contudo, logo murcharam. A ofensiva neoliberal, a reestruturação produtiva e o refluxo dos movimentos sociais produziram um rebaixamento dos horizontes utópicos. Uma nova hegemonia tomou conta do ambiente intelectual: a vaga pós-estruturalista. E o marxista Macherey também foi por ela envolvido.

Em 1994, publicou o ensaio “Para uma teoria da reprodução literária”, que expressa bem o espírito da época. Investindo contra Sartre e a relação de cumplicidade que ele estabelece entre o autor e o leitor – ambos compartilhando o “sentido” da obra – Macherey parte da arqueologia de Foucault e de sua crítica às categorias de autor, obra e livro. Tais categorias estão atreladas à noção jurídica de sujeito, à função fundadora do sujeito na “criação” literária. Para Foucault, contrariamente, os discursos em geral (neles incluídos os textos literários) devem ser tratados como *acontecimentos* e não mais como objetos a serem dissecado com a finalidade de se descobrir um sentido oculto, ou da análise de sua estrutura ou ainda do papel do sujeito. O foco no *acontecimento* põe em evidência as condições de existência que determinam a materialidade própria do enunciado e a relação de forças em disputa.

Retomando a visão foucaultiana de *discurso como acontecimento*, Macherey se volta contra a ideia da obra literária como emanção de um sujeito que seria seu autor. Em seu lugar, a compreensão do discurso como acontecimento parte do princípio de que nunca se escreve em uma página em branco: “a realização de um texto se apoia necessariamente na reprodução de textos anteriores aos quais essa reprodução se refere implícita ou explicitamente. Cada livro contém em si o labirinto de uma biblioteca. Deste ponto de vista, a literatura mesma, em seu conjunto, poderia ser considerada como um só texto, indefinidamente mudado, modulado e transformado, sem que um só de seus estágios pudesse definitivamente ser isolado e fixado. Escreve-se sobre o escrito, isto é, também por cima: o palimpsesto não deve ser somente considerado como um gênero literário que permite dar conta da constituição de certas obras,

mas o que define a essência mesma do literário, que coincide com o movimento de sua própria reprodução”.³²

Palimpsesto, como se sabe, originalmente designava um papiro ou pergaminho que contém vestígios de um texto que foi raspado para dar lugar a outro texto. A referência ao palimpsesto, em Macherey, foi retirada de um conto de Jorge Luiz Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”.³³ Nesse texto clássico, Borges constrói um personagem que tinha como propósito escrever um novo Quixote que não seria uma mera cópia, mas o original, “palavra por palavra”. Esse exercício inútil põe em cena um jogo ambíguo em que atuam três escritores: Cervantes, Menard e o narrador (Borges).

O que em Borges era uma fábula, em Macherey se transforma numa teoria da produção, recepção e reprodução da literatura. Qualquer texto literário é um mosaico de referências, de intertextualidade, de sobreposição de autores e narrativas. Nesse novo registro, Macherey se aproximou do pós-modernismo, que afirma o caráter autorreferente da linguagem, restringindo a literatura aos jogos de linguagem e à intertextualidade.

Mas, com isso, afastou-se de Althusser.

Recebido em 09-09-2021
Aprovado em 19-04-2022

³² *Idem* p. 161.

³³ Publicado em *Ficções* (São Paulo: Círculo do Livro, 1975).