

Ideologia e Cultura: Notas para uma Pesquisa

Ideology and Culture: Notes for a Research

■ CELSO FREDERICO^a

Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes. São Paulo – SP, Brasil

RESUMO

Este texto visa estudar as relações entre ideologia e cultura em três vertentes teóricas que partem do marxismo: a primeira, influenciada pelo estruturalismo, teve como representantes Althusser e Macherey; a segunda, inspirada em Hegel, expressou-se nos trabalhos de Adorno e Jameson; a terceira, ligada à tradição historicista, é representada por Gramsci e Raymond Williams.

Palavras-chave: Marxismo, Althusser, Adorno, Gramsci, culturalismo

^aProfessor aposentado e sênior da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Autor, entre outros livros, de *Ensaios sobre Marxismo e Cultura* (Mórlula). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3627-5378>. E-mail: celsof@usp.br

ABSTRACT

This paper aims to study the relations between ideology and culture in three theoretical strands that depart from Marxism: the first, influenced by structuralism, was represented by Althusser and Macherey; the second, inspired by Hegel, was expressed in the works by Adorno and Jameson; the third, linked to the historicist tradition, is represented by Gramsci and Raymond Williams.

Keywords: Marxism, Althusser, Adorno, Gramsci, culturalism

OS MARXISTAS, INDEPENDENTEMENTE de suas heterogêneas orientações, sempre afirmaram que a cultura não é uma esfera autônoma e que ela, de uma forma ou outra, mantém vínculos com a base material da sociedade. Esse consenso, entretanto, deixa de existir quando se relaciona a ideologia com a cultura. São tantas as concepções de ideologia que os nexos com a cultura permanecem um tema aberto e sujeito às mais diferentes interpretações.

Há os que aproximam as duas esferas a ponto de identificá-las, seja de forma imediata (como os defensores da *proletkult*), seja num plano mais mediado (como Althusser e seus discípulos). Mas há, também, autores que se recusam a diluir a cultura na esfera ideológica (como Gramsci e Raymond Williams).

Cada formulação remete a uma ou outra passagem em que Marx tratou do tema, mas tais passagens não nos oferecem uma definição unívoca do termo. E mais: são, muitas vezes, ambíguas e comportam significados que apontam para direções opostas.

O mesmo pode-se dizer de Engels. Numa famosa carta a Franz Mehring, de 14 de julho de 1893, encontram-se mescladas duas concepções diferentes de ideologia. Uma *negativa*: “a ideologia é um processo que o chamado pensador realiza, de fato, conscientemente – mas com uma falsa consciência. As verdadeiras forças propulsoras que o movem permanecem ignoradas por ele – de outro modo, tal processo não seria ideológico” (Marx & Engels, 2010, p. 109). Em seguida, surge uma concepção *positiva*:

como negamos um desenvolvimento histórico independente às distintas esferas ideológicas que desempenham um papel na história, eles deduzem que lhes negamos igualmente *qualquer eficácia histórica*. Este modo de ver se baseia numa representação vulgar e antidialética de causa e efeito como dois polos rigidamente opostos, com absoluto desconhecimento do jogo de ações e reações. Que um elemento histórico, uma vez esclarecido por outros fatos (que, em última instância, são fatos econômicos), repercute por sua vez sobre aquilo que o cerca e inclusive sobre suas causas – eis o que esquecem esses cavalheiros. (Marx & Engels, 2010, p. 111)

Diria, retomando uma classificação proposta por Terry Eagleton (1997), que há em Marx pelo menos três concepções de ideologia: uma *epistemológica*, outra *ontológica*, e uma terceira, *política*.

A CONCEPÇÃO EPISTEMOLÓGICA

Nas páginas de *A Ideologia Alemã* (Marx & Engels, 1867/2007) encontramos a concepção epistemológica que entende a ideologia como uma visão distorcida

da realidade. No momento em que escreveram o texto, os autores procuravam se distanciar das ideias de Feuerbach, mas nem por isso conseguiram afastar-se da teoria da alienação que se projeta no entendimento da ideologia como inversão (*a câmara escura*). Feuerbach havia criticado a filosofia hegeliana por ser uma filosofia alienada que partia da consciência para desta derivar o mundo real. Nasce com Feuerbach a proposta da inversão materialista: a criação de uma filosofia que tenha como ponto de partida o ser e não a consciência. Marx e Engels levaram adiante esse projeto e replicaram a crítica feuerbachiana a Hegel e a seus discípulos. A ideologia passa a ser vista como *falsa consciência*, à qual os autores opõem o *processo social material*. Por isso, afirmam, não se deve partir, como fazem os jovens-hegelianos, da consciência, do que os homens pensam, mas dos *homens ativos, reais*.

Nesse registro, a ideologia assume ares de irrealdade, de uma forma de consciência alheia ao mundo. Ela seria, assim, uma representação imaginária das condições de existência.

I) Essa definição orienta a crítica de Althusser (1967) que vê como antídoto da ideologia não os homens reais, ativos, mas a ciência. Por isso, contesta a tese da inversão materialista da dialética hegeliana afirmando que “não se obtém uma ciência invertendo uma ideologia” (p. 168). A referência aos “homens ativos, reais” é compreendida como uma influência direta da problemática humanista de Feuerbach.

O marxismo, em Althusser, ao romper com o humanismo, transforma-se numa ciência voltada ao estudo das estruturas. A categoria *modo de produção* como um edifício composto pela base material e a superestrutura dará lugar a uma interpretação que a vê como uma estrutura complexa formada por três instâncias (a econômica, a jurídico-política e a ideológica). Assim concebido, o modo de produção é interpretado como uma combinatória de instâncias, cada qual com seu nível específico de historicidade. No lugar da antiga causalidade simples (a superestrutura mecanicamente determinada pela base), Althusser propõe a *causalidade estrutural* ou *causalidade metonímica* para designar a *ausência* da estrutura – uma estrutura invisível que, não obstante, produz *efeitos*. Nas palavras de François Dosse (1993):

Esse conceito de eficácia de uma ausência, essa estrutura definida como causa ausente para os seus efeitos, na medida em que ela excede cada um de seus elementos, da mesma maneira que o significante excede o significado, se aproxima a essa estrutura a-esférica que define o Sujeito em Lacan, esse Sujeito construído a partir da falta, da perda do primeiro Significante. (p. 341)

A análise científica buscaria então perscrutar a ação daquela estrutura oculta através da *leitura sintomal*, técnica tomada igualmente da psicanálise de Lacan.

Nesse plano extremamente abstrato, a ideologia perde a sua inércia e, em sua autonomia relativa, ganha eficácia ao exercer, em alguns casos, o papel de dominância sobre as demais instâncias do modo de produção. Além disso, liberta-se da determinação monocausal do reflexo, sendo conduzida pela sobre-determinação (outro conceito extraído da psicanálise de Freud e Lacan).

Althusser (1980), no célebre texto “Ideologia e Aparatos Ideológicos do Estado”, de 1970, sai da abstração filosófica que caracterizava os seus textos até então, para compreender como se efetua a reprodução das relações de produção. Além do aparelho repressivo, a atenção se volta para os aparelhos ideológicos. Nesse registro, afirma a *materialidade* da ideologia, esta entendida como *prática* (esse trânsito do reino das estruturas para o das práticas foi proposto antes por outro autor que também influenciou Althusser: Michel Foucault). A ideologia, agora, habita em lugares institucionais, como a escola, a família, os sindicatos, os partidos etc. E, convém ressaltar, na cultura.

Não caberia aqui discutir a proposta de uma teoria geral da ideologia feita por Althusser apoiada em três teses básicas (a ideologia não tem história; a ideologia é uma *representação* da relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência; a ideologia interpela os indivíduos enquanto sujeitos). Basta por enquanto assinalar como essa concepção faz que a cultura seja analisada a partir da ideologia. Althusser (1995) afirma que não inclui a arte entre as ideologias, pois ela tem uma relação “totalmente singular e específica com a ideologia”¹ (p. 560). A arte não conhece, como a ciência, a realidade, apenas faz alusão a ela. O que o romance nos mostra é o vivido da existência humana. Mas esse vivido, diz Althusser, não é algo dado, “o dado de uma ‘realidade’ pura, mas o ‘vivido’ espontâneo da ideologia em sua relação própria com o real”² (p. 562). Assim, o que a arte nos mostra sob a forma de “ver”, “sentir”, “perceber”, é “a *ideologia* da qual nasce, na qual se banha, da qual se desprende como arte, e à qual faz *alusão*”³ (p. 561).

¹No original: “tout à fait particulier et spécifique avec l’idéologie”. Esta e demais traduções, do autor.

²No original: “le donné d’une ‘réalité’ pure, mais le ‘vécu’ spontané de l’idéologie dans son rapport propre au réel”.

³No original: “l’idéologie dont il naît, dans laquelle il baigne, dont il se détache en tant qu’art, et laquelle il fait *allusion*”.

No texto sobre os aparelhos ideológicos a redução da arte à esfera ideológica é afirmada em clara oposição ao que Marx considerava a “herança cultural da humanidade”:

a Ideologia da classe atualmente dominante, que inclui em sua música os grandes temas do Humanismo dos Grandes Ancestrais, que realizaram, antes do Cristianismo, o Milagre grego, e depois a Grandeza de Roma, a Cidade Eterna, e os temas do interesse, particular e geral etc.). (Althusser, 1980, pp. 72-73)

Podemos ouvir aqui os ecos da Revolução Cultural ocorrida na China.

As incursões de Althusser no campo das artes incluem os seguintes textos: “Lettre à 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". Esses textos deverão ser analisados em nossa pesquisa, pois, além do interesse para se entender o pensamento de Althusser, tiveram influência direta em seus discípulos. É o caso, entre outros, da teoria do discurso de Michel Pêcheux (1985) e dos estudos literários de Pierre Macherey (1971).

Um dos maiores estudiosos da obra de Althusser, Warren Montag (2011), observou que “o período mais produtivo de Althusser coincidiu com um interesse recém-descoberto pela pintura e literatura contemporâneas, em especial pelo teatro”⁴ (p. 168). 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 disruptão 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 burguesa⁵. (Montag, 2011, p. 168)

II) A dialética entre o dito e o não dito, fulcro da leitura sintomal, trouxe para a esfera da linguística e da literatura um tema caro à psicanálise que orienta os trabalhos de Pierre Macherey (1971), autor que, como Althusser, quer ver Marx longe do legado hegeliano.

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 auto-desenvolvimento do Espírito. Também aqui 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 (1971) 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 pensa, entre outros, Lucien Goldmann; a crítica de Macherey volta-se também contra o reducionismo sociológico que entende a

⁴ No original: “el período más productivo de Althusser coincidió con un interés recién descubierto por la pintura y la literatura contemporáneas, en especial el teatro”.

⁵ No original: “Fue su compromiso con el anti-humanismo teórico lo que lo permitió leer en la disruptión formal del teatro minimalista, del expresionismo abstracto en pintura y en los más austeros experimentos del cine de la *Nouvelle Vague*, no el rechazo subjetivista de la realidad social o el formalismo elitista . . . sino nada menos que un asalto a la fundamentación humanista de la ideología burguesa”.

arte como expressão direta da ideologia e, finalmente, contra o empirismo que concebe a arte como reflexo ou representação da realidade.

Para Macherey (1971), contrariamente, a arte é *trabalho*, uma obra especial de linguagem, “seja esta obra uma forma de linguagem ou uma forma dada à linguagem” (p. 57) – e a linguagem, afirma, “fala sempre de si própria” (p. 62). O autor pode, 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 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 do conhecimento científico ou da representação literária.

Assim sendo, a Paris de Balzac não é uma “expressão” da Paris real: “é o resultado dum a atividade de fabricação, adaptada às exigências da obra (e não da realidade): não *reflete* uma realidade ou experiência, reflete um artifício” (Macherey, 1971, p. 59). A literatura, portanto, tem uma *função paródica*, ela supõe uma *ausência* daquilo a que se refere.

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 autossuficiente”, pois “as hipóteses de unidade e independência da obra literária são arbitrárias” (Macherey, 1971, p. 56). 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” (Macherey, 1971, p. 77) e, mais que isso, “uma incompatibilidade de vários sentidos” (Macherey, 1971, p. 79).

Ela não é, portanto, uma totalidade unificada, pois é sempre incompleta, um local marcado por significados conflitantes. E tais significados coexistem devido à ideologia que faz que o autor silencie certos aspectos. 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 (1971), 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*” (p. 145).

Mas, afinal, o que diz a obra? Para Macherey (1971),

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 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. (p. 150)

A CONCEPÇÃO ONTOLOGICA

Há autores que diferentemente de Althusser preferem estudar as relações entre cultura e ideologia a partir de *O Capital* ou, para ser preciso, do capítulo que este livro dedica ao fetichismo da mercadoria.

Enquanto n'A *Ideologia Alemã* tratava-se de uma inversão (a câmara escura) em que a falsa consciência produzia uma representação imaginária, irreal, das condições de existência, o capítulo sobre o fetichismo desloca a questão: nele, é a própria realidade *enfeitiçada* que produz a imagem falseada. As mercadorias, esquecidas a sua origem (o trabalho humano), parecem governar a vida dos homens.

Esse deslocamento do *sujeito* (a consciência humana) para o *objeto*, a realidade social, é o ponto de partida de autores como Theodor Adorno e Fredric Jameson.

I) A posição de Adorno pode ser resumida brevemente em sua definição: na sociedade capitalista, a mercadoria é sua própria ideologia, ou então: a ideologia é a própria sociedade.

Para chegar a essa definição, Adorno parte da leitura que Lukács (1974) fez, em *História e Consciência de Classe*, do capítulo sobre o fetichismo. O objetivo de Lukács era “descobrir na estrutura da relação mercantil o protótipo de todas as formas de objetividade e de todas as formas correspondentes de subjetividade da sociedade burguesa” (p. 97). Indo além de Marx, que ficou restrito à esfera econômica, Lukács estendeu a discussão para dar conta da esfera subjetiva. Essa universalização da forma-mercadoria para a esfera subjetiva se fez através da aproximação da teoria do fetichismo de Marx com o processo de racionalização presente na obra de Max Weber. Lukács, assim, segundo Merleau-Ponty, teria inventado o “marxismo weberiano” (Frederico, 2010).

E falar de mercadoria, nesse contexto, é falar da lei do valor. Marx, estudando a economia capitalista, retomou a lei do valor anteriormente formulada por

Smith e Ricardo para referir-se não só à *medida* que torna possível a troca de mercadorias diferentes (a duração do indiferente *trabalho abstrato*) como também para caracterizar a *sociabilidade* presente numa sociedade em que o trabalho social dos homens adota a forma-mercadoria.

Já se pode antever, a partir da lei do valor, os temas que Adorno irá retirar de Marx – o caráter *abstrato* da produção capitalista (que se estende ao conjunto da vida social) e a existência de uma *medida* regulando o intercâmbio entre os homens e submetendo as qualidades, as diferenças, ao critério quantitativo, mercantil. Também aqui, a *odiosa* identidade, tão execrada pela *dialética negativa*, faz-se presente.

A sociedade burguesa, segundo Adorno e Horkheimer (1985), está “dominada pelo equivalente” (p. 23), ela “torna o heterogêneo comparável, reduzindo-o a grandezas abstratas” (p. 23). O domínio nivelador do abstrato, ao transformar todas as coisas reproduzíveis, é a responsável, segundo Adorno, pela crise agônica da cultura.

Como se pode perceber, a lei do valor sai do plano exclusivo da economia política, em que foi originalmente descoberta, para explicar o funcionamento do intercâmbio mercantil na sociedade de livre-concorrência, para dar conta da crise da cultura no *capitalismo de Estado* em que vigora o monopólio.

Em vez da democratização que alguns atribuem à indústria cultural, Adorno afirma que estamos diante da padronização, massificação, banalização de artigos concebidos como objetos de comércio. A argumentação centra-se na mudança de função da cultura. Antes, ela tinha uma existência aparentemente desligada da produção material; depois, passou a integrar o processo produtivo e a desempenhar uma função estratégica no sistema de dominação.

Mas o que é a cultura, a verdadeira cultura? Segundo a conhecida definição de Adorno (1962), ela é a “reivindicação perene do particular diante da generalidade”⁶ (p. 72) – uma esfera negativa, utópica, capaz de opor resistência ao mundo administrado.

Cultura e administração são termos opostos. A primeira é a reivindicação do particular contra o geral, do qualitativo contra o quantitativo, da espontaneidade contra o planejamento. A administração, contrariamente, “representa o geral diante do particular”⁷ (Adorno, 1962, p. 72): ela é extrínseca, externa ao administrado. Ela submete as coisas, classifica-as, ordena-as, coloca-as em escaninhos separados, mas não as comprehende. Num mundo cada vez mais unificado, a administração depara-se com a cultura e procura enquadrá-la. Mas os seus critérios, as suas normas, nada têm a ver com a cultura, com a *qualidade do objeto*, com o seu valor de uso.

A resistência à mercantilização e ao triunfo da reificação subsiste apenas na teoria crítica e na arte de vanguarda – aquela que recusa a “mentira da

⁶No original: “la reclamación perenne de lo peculiar frente a la generalidad”.

⁷No original: “lo general frente a lo peculiar”.

representação”, que é pura negatividade, e que adota uma “*segunda linguagem*” para, através dela, opor-se à ideologia vigente.

A ideologia, portanto, é um *pensamento da identidade*. Todas as teorias da ideologia, diz Adorno, “pertencem a um mundo em que ainda não existia uma sociedade industrial desenvolvida” (Horkheimer & Adorno, 1973, p. 190). Hoje, o que prevalece é “uma ideologia intrinsecamente uniforme” (Horkheimer & Adorno, 1973, p. 200). Portanto, a falsa consciência “é algo cientificamente adaptado à sociedade”, é “uma duplicação e super-retificação da situação existente” (Horkheimer & Adorno, 1973, pp. 201-202), graças à presença da indústria cultural.

O que se oporia a esse *todo falso* é a diferença irredutível, a qualidade incomparável, a heterogeneidade. Mas aqui surge um tema controverso: a defesa da diferença não teria preparado o culto das diferenças que mais tarde seria a bandeira do pós-modernismo? Os intérpretes de Adorno se dividem nesse ponto.

As divergências se atenuam quando se trata de um dos discípulos de Adorno: Fredric Jameson, autor que se celebrizou ao fazer a crítica do pós-modernismo sem, contudo, deixar de se fascinar pelo objeto criticado.

II) Adorno mais de uma vez observou que a antiga cultura, em sua aparente autonomia em relação ao capital, oferecia um ponto a partir do qual era possível fazer a crítica dos malefícios trazidos pelo capital à vida dos homens. Jameson (2000), escrevendo várias décadas depois de Adorno, constatou o desaparecimento daquela pretensa autonomia. No mundo atual, diz ele, ocorreu a fusão entre economia e cultura e, com isso, a possibilidade de a cultura criticar a ordem existente:

Em relação à crítica cultural, não existe hoje uma só teoria de esquerda que tenha sido capaz de prescindir da ideia . . . de uma distância estética mínima, isto é, da possibilidade de situar a ação cultural fora do ser compacto do capital e utilizá-la como ponto arquimédiano de apoio a partir do qual se desfere o ataque ao próprio capitalismo. (p. 74)

A esquerda havia se acostumado a conferir certa autonomia à esfera da cultura, vista desde sempre como um território de resistência à lógica do capital. Mais que isso: como um “ponto arquimédiano” de apoio privilegiado para a crítica. A expressão remete a Arquimedes e à utilização de alavancas. Dizia ele: “deem-me um ponto de apoio e moverei o mundo”. A referência imediata de Jameson, entretanto, parece ser Lukács. Na *Estética*, Lukács defendeu a tese de que a arte, e a literatura em especial, era um ponto arquimédiano a partir do qual seria possível criticar a realidade alienada. Isso porque a literatura trabalha com os destinos humanos e, assim fazendo, mostra como a sociedade

burguesa impede a realização dos indivíduos. O escritor realista, em seu ofício, entra espontaneamente em contradição com o mundo burguês.

Essa crença, diz Jameson (2000), não mais tem fundamento, pois arte e capital formariam hoje um bloco compacto. A arte agora encontra-se grudada na mercadoria: é o design, a imagem, a embalagem que se colou definitivamente ao artefato mercantil, formando uma única coisa.

Tal fusão é resultante de um longo processo histórico em que a cultura e o capital relacionaram-se de diferentes modos. Jameson (2000) procura então periodizar esses momentos e suas expressões artísticas, tomando inicialmente como referência o livro de Ernest Mandel, *O Capitalismo Tardio* (1982). Assim, teríamos o capitalismo de mercado (realismo), o capitalismo monopolista (modernismo) e o capitalismo multinacional (pós-modernismo).

Em obras mais recentes, como *A Cultura do Dinheiro* (2001), Jameson afastou-se da periodização de Mandel e aproximou-se das análises econômicas de Giovanni Arrighi. Para caracterizar o novo momento – o do pós-modernismo – Jameson recorre ao conceito de globalização, tal como definido por Arrighi. Não se trata mais, agora, das três fases de Mandel, mas sim dos três momentos progressivos da *abstração* postos pelo dinheiro.

O dinheiro sempre foi abstrato, mas antes ele tinha um conteúdo: era o dinheiro do algodão, do trigo etc. Nesse primeiro momento, surge o interesse pelas propriedades físicas dos objetos e

um interesse mais realista nos aspectos físicos do mundo e nas novas relações humanas mais intensas do comércio. Os mercadores e seus consumidores precisam ter um interesse maior na natureza sensorial de seus produtos, e também nas características psicológica e de caráter de seus interlocutores. (Jameson, 2001, p. 155)

Esse é o momento do realismo na literatura.

Em seguida, a intensificação da reificação e a presença visível do valor de troca e da equivalência monetária entre objetos diferentes puseram fim às “velhas noções de substâncias estáveis e suas identificações unitárias” (Jameson, 2001, p. 161). A equivalência geral estabelecida pelo dinheiro fez que se pudesse

agora comprar, digamos assim, suas várias qualidades ou características perceptuais, de aqui por diante semi-autônomas, e tanto a cor como a forma se liberam de seus antigos veículos e passa a desfrutar de uma existência independente como campos de percepção e como matérias-primas da arte. (Jameson, 2001, p. 161)

Esse é o momento da abstração do modernismo estético.

Finalmente, o terceiro momento, o do pós-modernismo, foi criado pela globalização, quando o capital-dinheiro alcançou sua *desmaterialização máxima*: ele não habita mais na fábrica ou nos antigos lugares de produção e extração, mas no chão da bolsa de valores. O dinheiro flutuante agora dispensa o seu referencial, qualquer conteúdo material e se valoriza sozinho. Jameson (2001) fala em desterritorialização (expressão retirada de Deleuze e Guattari) para classificar esse momento em que o conteúdo foi suprimido pela forma e

a natureza inerente do produto se torna insignificante, um mero pretexto de marketing, na medida em que o objetivo da produção não está mais voltado a nenhum mercado específico, a nenhum conjunto específico de consumidores ou de necessidades individuais ou sociais, mas antes à sua transformação naquele elemento que, por definição, não tem nenhum conteúdo ou território e, de fato, nenhum valor de uso. (p. 161)

A brutal desmaterialização do mundo, produzida pela hegemonia do capital financeiro, tem como reflexo artístico a celebração do pastiche e da cultura de massa, tal como quer o pós-modernismo.

Jameson parece aceitar, sem esboçar nenhuma crítica, as teses sobre a desmaterialização do real. Seja apoiando-se em Mandel ou Arrighi, as teses pós-modernistas foram parcialmente aceitas.

A CONCEPÇÃO POLÍTICA

I) Diferentemente de Althusser, Gramsci não conheceu *A Ideologia Alemã*, que só foi publicada em 1932, e tampouco concedeu centralidade ao capítulo sobre o fetichismo da mercadoria, tal como fez Adorno. A referência constante de Gramsci para tratar o tema da ideologia é o prefácio da *Contribuição à Crítica da Economia Política*. Nesse texto, Marx (1977) afirma que as revoluções sociais decorrem da contradição entre as forças produtivas e as relações de produção e, também, que os homens dela ganham consciência na superestrutura ou, em suas palavras, nas formas “jurídicas, políticas, religiosas, artísticas ou filosóficas, em resumo, as formas ideológicas pelas quais os homens tomam consciência desse conflito, levando-o às últimas consequências” (p. 25).

Sendo assim, diz Gramsci (2000b), a ideologia não é reflexo mecânico da base material, como quer Bukhárin; não se deve “conceber a ‘ideologia’, a doutrina, como algo artificial e sobreposto mecanicamente (como uma roupa sobre a pele, ao contrário da pele, que é organicamente produzida pelo organismo biológico animal), mas historicamente, como uma luta incessante” (p. 199).

Mas também não se deve conceber a ideologia, à maneira de Croce, como *aparência e ilusão*. Segundo Croce (2007, p. 77), a inversão materialista de Marx consistiu em substituir o Espírito Absoluto de Hegel pela matéria. Esta agiria nos bastidores como um “Deus oculto”, conduzindo o processo histórico em que a superestrutura seria apenas uma mera aparência.

Gramsci (1999), contrapondo-se a esses autores, entende a ideologia como “uma realidade . . . objetiva e operante” (p. 388), *um instrumento de ação política*. Essa concepção positiva de ideologia, como se pode ver, diferencia-se também da interpretação althusseriana de representação da *relação imaginária* dos indivíduos com suas condições reais de existência; e distancia-se igualmente da visão homogeneizadora de Adorno.

A concepção *positiva* de ideologia levou Gramsci (1999) a reportar-se às passagens em que Marx fala da “solidez das crenças populares” (p. 238) e das ideias que, quando incorporadas pelas massas, tornam-se uma força material, para, a partir delas, concluir:

A análise dessas afirmações, creio, conduz ao fortalecimento da concepção de “bloco histórico”, no qual, precisamente, as forças materiais são o conteúdo e as ideologias são a forma, distinção entre forma e conteúdo puramente didática, já que as forças materiais não seriam historicamente concebíveis sem forma e as ideologias seriam fantasias individuais sem as forças materiais. (p. 238)

Por isso, ela tem um substrato material – não é reflexo e nem aparência. Gramsci (2000a), assim, volta-se para o estudo da *estrutura ideológica* que as diversas classes criam para manter e difundir a ideologia. A imprensa, por exemplo,

é a parte mais dinâmica desta estrutura ideológica, mas não a única: tudo que influí ou pode influir sobre a opinião pública, direta ou indiretamente, faz parte dessa estrutura. Dela fazem parte: as bibliotecas, as escolas, os círculos e os clubes de variado tipo, até a arquitetura, a disposição e o nome das ruas. (p. 78)

Essa materialidade da ideologia, que se faz presente nessas diversas esferas, é uma das fontes da teoria althusseriana dos *aparelhos ideológicos do Estado*. Em Gramsci (1999), é o caminho para se pensar o tema central de sua obra: a hegemonia. É a hegemonia o “ordenador da ideologia, que empresta o cimento mais íntimo à sociedade civil” (p. 375). Fator de coesão (cimento), a ideologia é a fonte de uma *vontade coletiva*, de uma *concepção do mundo*, de um *movimento cultural*:

Mas, nesse ponto, coloca-se o problema fundamental de toda concepção do mundo, de toda filosofia que se transformou em um movimento cultural, em uma “religião”, uma “fé”, ou seja, que produziu uma atividade prática e uma vontade nas quais ela esteja contida como “premissa” teórica implícita (uma “ideologia”, pode-se dizer, desde que se dê ao termo “ideologia” o significado mais alto de uma concepção do mundo, que se manifesta implicitamente na arte, no direito, na atividade econômica, em todas as manifestações de vida individuais e coletivas) – isto é, o problema de conservar a unidade ideológica em todo o bloco social que está cimentado e unificado justamente por aquela determinada ideologia. (Gramsci, 1999, pp. 98-99)

Mas este não é o único significado de ideologia que aparece nos *Cadernos do Cárcere*. Gramsci (1999) fala também na existência, ao lado de uma *ideologia necessária e orgânica*, de uma ideologia que é “pura elucubração arbitrária de certos indivíduos” (p. 237) e também de uma *ideologia difusa*. Com esta nova concepção, o autor se refere às classes residuais ou ainda não conscientes de si, a determinadas formas do pensamento filosófico, às artes, à produção literária, à crítica literária, às questões da linguística, ao fordismo e americanismo etc. Guido Liguori (2010) observou a propósito que “a concepção gramsciana de ideologia, de fato, pode ser reconstruída somente se se tem também em consideração outros vocábulos, como concepção do mundo, filosofia, conformismo, religião, fé, senso comum, folclore etc.”⁸ (p. 140).

O caráter polissêmico da concepção gramsciana de ideologia vai acompanhar também sua concepção de cultura. Ambos os conceitos devem ser tratados no interior da problemática maior da hegemonia e na luta pela *reforma moral da sociedade* – uma sociedade dividida que expressa sua divisão também na superestrutura.

Toda manifestação cultural contém elementos ideológicos, mas isso não leva Gramsci (2002) a diluir a cultura na ideologia. É significativa a referência a Shakespeare, criticado por diversos autores (Tolstói, Shaw, Ernest Crosby) devido a suas posições aristocráticas:

não existe em toda a obra de Shakespeare quase nenhuma palavra de simpatia para com o povo e as massas trabalhadoras... seu drama é essencialmente aristocrático. Quase todas as vezes em que introduz na cena burgueses ou pessoas do povo, apresenta-os de modo depreciativo ou repugnante, fazendo deles objeto ou tema de riso. (p. 121)

Esses comentários, diz Gramsci (2002), são dirigidos “contra Shakespeare ‘pensador’, e não contra Shakespeare ‘artista’” (p. 121). Gramsci critica a “tendenciosidade moralista” (p. 121) desses intérpretes e, desse modo, não reduz a arte à mera expressão ideológica.

⁸ No original: “la concezione gramsciana dell’ideologia, infatti, può essere ricostruita solo si prendono in considerazione anche altri lemmi, quali concezione del mondo, filosofia, conformismo, religione, fede, senso comune, folclore ecc.”

A inclusão da cultura na discussão sobre hegemonia, por sua vez, remete ao empenho de Gramsci em desenvolver uma *política cultural*. Por isso, ao analisar uma obra, procura separar *valor artístico* e *valor cultural*. Uma obra literária pode ter escasso valor artístico, mas um importante valor cultural (pode expressar, por exemplo, o modo de vida das classes subalternas). Gramsci, desse modo, desloca o foco da crítica literária das teorias estéticas para o estudo da cultura. Nesse registro, indica que a literatura não é um ramo da linguística, como futuramente vai afirmar o estruturalismo. Arte não é somente linguagem: esta é o *material*, o veículo da literatura. Por isso, Gramsci não propõe uma nova linguagem, uma nova arte, como pretendem as várias correntes vanguardistas, mas uma *nova cultura*. Esse projeto de *renovação da cultura*, da luta por uma nova hegemonia, acena para a defesa de uma arte *nacional-popular*.

É importante assinalar que o nacional-popular é, principalmente, uma reivindicação, não uma realidade existente na Itália. A unificação tardia do país e o cosmopolitismo da igreja criaram um divórcio entre os artistas e o povo, divórcio que não existia na França e na Rússia. A expressão nacional-popular, infelizmente, tem sido mal compreendida – nada tem a ver com *nacionalismo* ou *populismo* que teriam sido superados atualmente pela globalização e pela cultura *internacional-popular*. Quando Gramsci usa essa expressão, tem como modelo os trágicos gregos e Shakespeare (Frederico, 2016).

Ao opor-se à imagem da sociedade como um edifício composto de dois andares, a base material e a superestrutura, colocando em seu lugar o conceito monista de bloco histórico, Gramsci manteve-se longe das teorias que viam a superestrutura como *reflexo* ou *aparência* e, ao fazer a distinção entre valor estético e valor cultural, abriu caminho para os estudos culturais voltados para as classes populares.

O principal crítico a se apropriar das inovações inauguradas por Gramsci é Raymond Williams.

II) A divisão entre infra e superestrutura é enfaticamente recusada por Williams. Apesar de Marx ter cristalizado essa separação, ele foi, segundo lembra Williams, o grande estudioso dos *processos materiais*. Contra a historiografia idealista que interpretava a história como a progressiva vitória da razão sobre a superstição, Marx estudou a produção material dos homens, o trabalho, a indústria. Na visão de Marx, o homem é um ser que se fez a si mesmo pelo trabalho. Mas a metáfora do edifício reproduz a separação entre esfera material e espiritual. Para integrar as duas, Williams propõe uma nova concepção, que ele chama de *materialismo cultural*.

Nessa nova concepção, a cultura não é superestrutura condenada a refletir e espelhar passivamente o que se passa na casa das máquinas. A arte é

material, não só porque os seus produtos são materiais (livros, discos, quadros etc.), como também os meios com que trabalha são materiais (papel, petróleo, tinta etc.). Estendendo essa visão para a vida social, Williams (1979) observa:

a ordem social e política que mantém o mercado capitalista, como as lutas sociais e políticas que o criaram é necessariamente uma produção material. Dos castelos, palácios e igrejas até as prisões, oficinas e escolas; das armas de guerra até uma imprensa controlada: qualquer classe dominante, de várias maneiras, mas sempre materialmente, produz uma ordem social e política. Tais atividades não são nunca superestruturais. São a produção material necessária dentro da qual só um modo aparentemente autossuficiente de produção pode ser realizado. (p. 96)

Por ser material, *a cultura é uma força produtiva*. Essa expressão, em Marx, era voltada exclusivamente para a base material, para a produção de mercadorias. Mas, diz Williams, o capitalismo não produz somente mercadorias, produz também “prisões, oficinas e escolas” etc., sem os quais a produção de mercadorias não se realiza e o modo de produção capitalista não se reproduziria. Além disso, no capitalismo contemporâneo ocorreu um imbricamento entre a economia e as demais esferas – não só a política, mas também a cultural (como se pode perceber pela importância estratégica dos modernos meios de comunicação). Williams não se propõe a corrigir Marx, mas a atualizar o seu pensamento para entender os fatos novos. Por isso, ele trouxe a cultura para o interior da produção material. Cultura é força produtiva, é prática social. Volta, assim, ao sentido original da palavra: cultivo, coleta, isto é, atividade prática.

Além de unificar a infra e a superestrutura, Williams avança uma distinção. Cultura não deve se restringir aos produtos *nobres* do espírito humano, pois implica todo um *modo de vida*. A sociedade se estrutura a partir de certas ideias, práticas, instituições comuns aos indivíduos que nela habitam. Trata-se de uma concepção claramente antropológica de cultura, herdeira direta de Gramsci.

Um dos ensaios de Williams (2014) tem o sugestivo título “Culture Is Ordinary” (1958), cultura é coisa comum, é um modo de vida presente que orienta a relação dos homens com o mundo. Portanto, a cultura está em toda parte e não numa esfera nobre (a grande arte) separada da vida dos homens comuns. Mas cultura também inclui os produtos culturais artísticos mais sofisticados. A grande arte, contudo, nasce no interior da cultura *ordinária*, partilhada pelos comuns mortais, e a eles retorna. O material e o significado da arte provêm da vida social coletiva. Estudar arte é refazer os elos que ligam os seus produtos à vida social. Daí o deslocamento que aproxima o nosso autor de Gramsci: a arte deve ser estudada como um momento da vida cultural de um povo.

O que importa reter aqui é que cultura é um processo que se desenvolve no interior de um modo de vida determinado. O estudo da cultura se volta às instituições e aos processos sociais.

O mesmo procedimento acompanhará as reflexões de Williams (1979) sobre ideologia. Esta não deve ser entendida como *abstração* ou *ilusão*, mas como um sistema de ideias, significados e valores, conectados com “a produção da vida material”. E, quando aqueles se realizam em produtos

a que chamamos de “arte” e “literatura”, e que são elementos normais dos processos muito gerais que chamamos de “cultura” e “linguagem”, podem ser abordados de outros modos além da redução, abstração ou assimilação. Esse é o argumento que tem agora de ser levado aos estudos culturais e literários. (p. 75)

DESDOBRAMENTOS

Como vimos, são diversas e conflitantes as interpretações sobre o relacionamento entre cultura e ideologia nos autores estudados. A pesquisa em andamento procurou esclarecer os contornos teóricos que envolvem as divergências. Os resultados parciais da pesquisa foram publicados em diversos artigos no site *A Terra É Redonda* entre 2020 e 2022. São eles: “Althusser – A Crítica da Identidade” (Frederico, 2022b); “Althusser e a Ideologia” (Frederico, 2022c); “Theodor Adorno: A Crítica da Totalidade” (Frederico, 2021e); “Adorno, Ideologia, Sociologia” (Frederico, 2021f); “Theodor Adorno e o Jazz” (Frederico, 2022a); “Gramsci e a Cultura” (Frederico, 2021a); “Gramsci e a Ideologia” (Frederico, 2021d); “O Anti-Croce de Gramsci” (Frederico, 2021c); “Marxismo e Sociologia: Gramsci Crítico de Bukhárin” (Frederico, 2020d); “Dialética e Revolução em Gramsci” (Frederico, 2021b); “O Multiculturalismo em Quarentena” (Frederico, 2020a); “Gramsci, a Cultura e as Políticas Identitárias” (Frederico, 2020c); “Estudos Culturais e Crítica Literária” (Frederico, 2020b). Para a revista *Novos Rumos*, enviei o ensaio “Arte, Ideologia: de Althusser a Macherey” (no prelo). M

REFERÊNCIAS

- Adorno, T. (1962). Cultura y administración. In T. Adorno & M. Horkheimer, *Sociologica* (pp. 65-92). Taurus.
- Adorno, T., & Horkheimer, M. (1985). *Dialética do esclarecimento*. Zahar.
- Althusser, L. (1967). *Análise crítica da teoria marxista*. Zahar.
- Althusser, L. (1980). *Posições-2*. Graal.

- Althusser, L. (1995). Lettre sur la connaissance de l'art. In L. Althusser, *Écrits philosophiques et politiques. Tome II*. Stock; Imec.
- Croce, B. (2007). *Materialismo histórico e economia marxista*. Centauro.
- Dosse, F. (1993). *História do estruturalismo* (Vol. I). Ensaio; Ed. Unicamp.
- Eagleton, T. (1997). *Ideologia*. Boitempo; Unesp.
- Frederico, C. (2010). O marxismo-weberiano. In F. Teixeira & C. Frederico, *Marx, Weber e o marxismo-weberiano* (pp. 171-250). Cortez.
- Frederico, C. (2016). Os marxistas e a literatura: Roteiro de leituras. In C. Frederico, *Ensaios sobre marxismo e cultura*. Mórula.
- Frederico, C. (2020a, 22 de junho). O multiculturalismo em quarentena. *A Terra É Redonda*. <https://bit.ly/3MUFqxw>
- Frederico, C. (2020b, 29 de julho). Estudos culturais e crítica literária *A Terra É Redonda*. <https://bit.ly/36fNJmV>
- Frederico, C. (2020c, 24 de agosto). Gramsci, a cultura e as políticas identitárias. *A Terra É Redonda*. <https://bit.ly/35SPbfN>
- Frederico, C. (2020d, 9 de outubro). Marxismo e sociologia – Gramsci crítico de Bukhárin. *A Terra é Redonda*. <https://bit.ly/3JrRXX6>
- Frederico, C. (2021a, 17 de setembro). Gramsci e a cultura. *A Terra É Redonda*. <https://bit.ly/3tc3X9x>
- Frederico, C. (2021b, 17 de outubro). Dialética e revolução em Gramsci. *A Terra É Redonda*. <https://bit.ly/3w9XYnU>
- Frederico, C. (2021c, 30 de outubro). O anti-Croce de Gramsci. *A Terra É Redonda*. <https://bit.ly/3MWTuXI>
- Frederico, C. (2021d, 20 de novembro). Gramsci e a ideologia. *A Terra É Redonda*. <https://bit.ly/3i8aE6i>
- Frederico, C. (2021e, 2 de dezembro). Theodor Adorno e a crítica da totalidade. *A Terra É Redonda*. <https://bit.ly/3qut4mz>
- Frederico, C. (2021f, 19 de dezembro). Adorno, ideologia, sociologia. *A Terra É Redonda*. <https://bit.ly/3CKjn89>
- Frederico, C. (2022a, 1º de janeiro). Theodor Adorno e o jazz. *A Terra É Redonda*. <https://bit.ly/34Nj28k>
- Frederico, C. (2022b, 24 de janeiro). Louis Althusser – a crítica da identidade. *A Terra É Redonda*. <https://bit.ly/36io6Sr>
- Frederico, C. (2022c, 16 de fevereiro). Althusser e a ideologia. *A Terra É Redonda*. <https://bit.ly/3tmUKeZ>
- Frederico, C. (no prelo). Arte, ideologia: De Althusser a Macherey. *Novos Rumos*.
- Gramsci, A. (1999). *Cadernos do cárcere* (Vol. 1). Civilização Brasileira.
- Gramsci, A. (2000a). *Cadernos do cárcere* (Vol. 2). Civilização Brasileira.
- Gramsci, A. (2000b). *Cadernos do cárcere* (Vol. 3). Civilização Brasileira.

- Gramsci, A. (2002). *Cadernos do cárcere* (Vol. 6.). Civilização Brasileira.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. (1973). *Temas básicos de sociologia*. Cultrix; Edusp.
- Jameson, F. (2000). *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. Ática.
- Jameson, F. (2001). *A cultura do dinheiro: Ensaios sobre a globalização*. Vozes.
- Liguori, G. (2010). Ideologie. In F. Frosini & G. Liguori (Eds.), *Le parole di Gramsci: Per un lessico dei Quaderni del carcere* (pp. 131-149). Carocci.
- Lukács, G. (1974). *História e consciência de classe*. Escorpião.
- Macherey, P. (1971). *Por uma teoria da produção literária*. Estampa.
- Mandel, E. (1982). *O capitalismo tardio*. Abril.
- Marx, K. (1977). *Contribuição à crítica da economia política*. Martins Fontes.
- Marx, K., & Engels, F. (2007). *A ideologia alemã: Crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845-1846)*. Boitempo. (Obra original publicada 1867)
- Marx, K., & Engels, F. (2010). *Cultura, arte e literatura: Textos escolhidos*. Expressão Popular.
- Montag, W. (2011). Hacia una teoría de la materialidad del arte. In L. Althusser, E. Balibar, P. Macherey & W. Montag, *Escritos sobre el arte* (pp. 165-229). Tierradenadie.
- Pêcheux, M. (1985). *Semântica e discurso: Uma crítica à afirmação do óbvio*. Ed. Unicamp.
- Williams, R. (1979). *Marxismo e literatura*. Zahar.
- Williams, R. (2014). *Raymond Williams on culture and society: Essential writings*. Sage.

Artigo recebido em 18 de junho de 2021 e aprovado em 13 de março de 2022.