



Marx e a épica

Ana Cotrim

Universidade de São Paulo. Mestre em filosofia.

Este artigo compreende uma leitura da célebre passagem em que Marx aborda a arte grega, em particular a épica, na Contribuição à Crítica da Economia Política – Introdução (1857). Procura salientar a relação entre a historicidade da épica grega e a perenidade de seu efeito artístico, bem como o caráter antropomórfico da arte como traço essencial para a mobilização da sensibilidade.

Palavras-chave: Marx, arte, poesia épica.

Marx and the epic This article comprises a reading of the famous passage where Marx approaches Greek art, particularly the epic, in Contribution to the Critique of Political Economy – Introduction (1857). It seeks to highlight the relation of Greek epic historicity and longevity of its artistic effect, as well as the anthropomorphic character of art as an essential feature for the affection of sensitivity.

Keywords: Marx, art, epic poetry.

Marx y la épica Este artículo comprende la lectura del famoso pasaje en el que Marx se acerca al arte griego, sobretudo la épica, en Contribución a la Crítica de la Economía Política – Introducción (1857). Se pretende dar a conocer la relación entre la historicidad de la épica griega y la longevidad de su efecto artístico, así como el carácter antropomórfico del arte como un elemento esencial para la movilización de la sensibilidad.

Palabras clave: Marx, el arte, la poesía épica.



Sabemos que Marx não dedicou à arte nenhum texto inteiro e acabado. Sabemos também que, entretanto, os temas artísticos e literários perpassam a sua obra. Encontramos, esparsas ao longo de seus escritos, passagens sobre os mais diversos temas artísticos, bem como excertos literários. No mais das vezes, essas passagens e excertos são voltados não a esclarecer pontos estéticos, e sim a particularizar, definir os conteúdos histórico-sociais específicos dos textos, ou seja, os temas que aparecem em primeiro plano.

Sobretudo os excertos literários aparecem assim, destinados a caracterizar aquilo que constitui o tema principal que Marx toma como objeto – vale ressaltar que não se trata de ilustrar leis gerais com casos pinçados da literatura, mas de concretizar. A presença de Shakespeare nos textos de Marx pode atestar isso. Apenas para dar um exemplo, podemos mencionar a fala de Tímon de Atenas citada nos Manuscritos econômico-filosóficos de 1844 (Marx, 2004: 158) e referida nos Grundrisse (idem, 2011: 111) e em nota no *Capital* – Livro I (idem, 2006:159), sempre em passagens referentes ao dinheiro e destinada, justamente, a concretizar a inversão dos atributos e relações humanas operada pela generalização do nexo do dinheiro¹ (Muir, 1977).

Em outras passagens, temas diretamente estéticos são aflorados para elucidar e particularizar processos históricos. É o caso das referências aos gêneros poéticos para distinguir os diferentes processos de constituição da sociedade burguesa na França e na Alemanha, na Introdução de 1843 (Marx, 2006: 148-149). A queda do antigo regime na França foi trágica, enquanto na Alemanha é cômica; os conflitos de classes na França são dramáticos, enquanto na Alemanha são épicos.

Há momentos em que o texto de Marx parece configurar-se como crítica literária. O caso mais desenvolvido é o exame do romance de Eugène Sue, *Os mistérios de Paris*, em *A sagrada família* (idem, 2003: 185-233). A fim de objetar o pensamento de Szeliga, que se vale do romance, a análise literária toma o primeiro plano do texto de Marx, cujo título refere o protagonista: “Caminho terreno e transfiguração da „Crítica crítica” ou „a Crítica crítica” conforme Rodolfo, príncipe de Geroldstein”. O exame do romance é extenso para os padrões que normalmente se encontram na obra de Marx, e inclui a análise individual de vários personagens.

Além desse, há ainda o caso do debate epistolar sobre Franz von Sickingen, de F. Lassalle² (1859), que também é um momento privilegiado de análise marxiana de obra artística. O debate aconteceu entre Marx, Engels e Lassalle, e suscita como questão estética central a oposição entre schillerizar e shakespeareizar³. Nesses clássicos, Marx e Engels encontram dois modos diversos de composição trágica, distintos centralmente pela maneira de figuração do conflito trágico em sua dimensão universal.

1. Muir discute o modo como a passagem shakespeariana colabora para a definição de Marx do “nexo do dinheiro”, bem como o modo como a exposição marxiana lança luz sobre o significado de Tímon de Atenas.

2. Há uma tradução para o inglês (Franz von Sickingen – A Tragedy in Five Acts. Tradução de Daniel de Leon. Honolulu: University Press of the Pacific, 2001) e para o italiano (Franz von Sickingen – Uma tragédia storica. Giovanni Scimonello. Tradução de Padova: Editrice Antenore, 1983).



Em Shakespeare, a tendência ao concreto, em Schiller a tendência à abstração; em Schiller, a enunciação discursiva, em Shakespeare, a ação presente. Ao contrário de constituírem apenas formas diversas de expressão de um mesmo conteúdo, os meios poéticos moldam a matéria artística e lhe conferem significado, definindo o efeito da obra. Na crítica a Lassalle, Marx e Engels atrelam a escolha da escrita à Schiller às suas insuficientes considerações das lutas de classes, bem como da revolução, provindas da abstração própria à perspectiva burguesa, e ao conseguinte falseamento da colisão trágica que pretende retratar.

De maneiras diversas, a imbricação dos conteúdos de primeiro plano com as suas caracterizações artísticas e estéticas é tal, que tanto se pode tomar a referência artística para elucidar o objeto histórico-social de que se trata – na maior parte das vezes parece ser essa a intenção de Marx – quanto, ao inverso, tomar a história para elucidar as referências estéticas. Observa-se que, em Marx, um mesmo objeto evidencia dimensões históricas, filosóficas, econômicas, artísticas etc., de modo que a divisão tradicional – moderna – das ciências é alheia à construção de seus escritos.

Cada um dos temas levantados acima, bem como o exame da imbricação geral dos temas da arte com os demais momentos da sua reflexão, e ainda muitos outros, sem dúvida merecem ser estudados por si sós. Neste artigo, pretende-se examinar a célebre passagem da Contribuição para a crítica da economia política – Introdução (1857) (Marx, 2011: 37-64). Talvez seja essa passagem a mais apropriada para introduzir as ideias estéticas de Marx, porque traz a arte para o primeiro plano, apresenta ideias nítidas, embora sintéticas, sobre a objetividade e historicidade do gênero artístico, a épica, a mitologia, bem como aponta para o significado universal da arte. Trata-se de um texto inacabado – interrompido, para nosso desespero, antes de uma anunciada reflexão sobre Shakespeare! Marx observa no Prefácio de 1859 para a Contribuição à crítica da economia política que seriam necessários desenvolvimentos para abordar os temas da Introdução pensada para esse livro, e por isso a suprimiu:

Suprimo uma introdução geral que esbocei em tempos porque, depois de refletir bem, me pareceu que antecipar resultados que estão para ser demonstrados poderia ser desconcertante e o leitor que se dispuser a me seguir terá que se decidir a se elevar do particular ao geral (2008, 45-46).

Por isso, ela aparece nas edições dos Grundrisse, que reúnem os manuscritos do perío-

3. A correspondência completa, com as cartas de Lassalle, Marx e Engels, bem como o Prefácio da peça escrito pelo autor, encontram-se em HINDERER, W. (Org.). Sickingen-Debatte. Darmstadt: Luchterhand, 1974; esta coletânea inclui escritos críticos sobre o debate. Em português, as cartas de Marx e Engels são publicadas em MARX, K.; ENGELS, F. Cultura, arte e literatura – textos escolhidos. Organização e Tradução José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2010. De Lassalle, encontram-se traduzidas uma passagem da Carta a Marx e Engels de 27 de maio de 1859 e a Nota apensa à carta de Marx, de 6 de março de 1859, em MARX, M e ENGELS, F. Sobre literatura e arte. Tradução de Albano Lima. Lisboa: Editorial Estampa, 1974. Coleção Teoria nº 7. Anexo III, pp. 261-276.

do. Esta leitura da passagem marxiana busca indicar a ligação da historicidade da obra com a perenidade do seu efeito e de sua validade artística; e o caráter antropomórfico da obra, que define seu efeito sensível.

O trecho dessa Introdução em que a arte é abordada segue uma listagem de pontos a serem estudados, pertencentes ao contexto das relações entre “meios de produção e relações de produção; relações de produção e relações de circulação”, em que despontam as conexões entre o desenvolvimento das forças produtivas e formas de consciência, de Estado, jurídicas etc. A ideia é que as várias formas da existência e das relações humanas – as relações políticas, estatais, jurídicas, familiares, a cultura, a arte etc. – embora se enraízem, em cada período histórico e em cada localidade, no modo como ali se produzem e reproduzem a vida e os meios de vida, não necessariamente acompanham num sentido progressivo o avanço produtivo, ou lhe são paralelas. No que nos interessa, quer dizer que o desenvolvimento material, o progresso técnico, não traz consigo necessariamente um progresso cultural e artístico; trata-se daquilo que Marx denomina a “relação desigual do desenvolvimento da produção material com o desenvolvimento artístico” (2011: 62).

Diferentemente da ciência e da técnica, que partem de um dado patamar de desenvolvimento e, valendo-se dele, em condições mais ou menos propícias seguem um caminho mais ou menos progressivo, o progresso social pode representar um obstáculo para certas formas de arte. Para essas, o desenvolvimento da sociabilidade como um todo se constitui como impossibilidade; pode ser que tal avanço material e social abra a possibilidade de novas formas artísticas, mas estas nem sempre são mais elevadas que as anteriores, e podem ser, até mesmo, bem menos significativas. Marx escreve:

Na arte, é sabido que determinadas épocas de florescimento não guardam nenhuma relação com o desenvolvimento geral da sociedade, nem, portanto, com o da base material, que é, por assim dizer, a ossatura de sua organização. Por exemplo, os gregos comparados com os modernos, e mesmo Shakespeare (2011: 62).

Não significa que as formas artísticas surjam autônomas, à parte da sociedade em que emergem. As formas de arte estão ligadas à sua base social ou sua “ossatura” sem que o elevado florescimento da arte ou de uma forma de arte deva decorrer diretamente de um alto desenvolvimento material e social; tampouco, ao inverso, um alto desenvolvimento material e social deve originar formas de arte mais sublimes. Uma forma artística sublime pode ter como base social necessária certa organização que se ergue sobre um baixo grau de desenvolvimento material. A afirmação final mostra que Marx considera a produção artística dos gregos superior à dos modernos, assim como os escritores posteriores a Shakespeare não lhe são iguais. Indica assim algumas de suas preferências bem conhecidas.⁴ Mas o que se destaca na menção aos gregos e a



Shakespeare é que, vivendo num período histórico de menor desenvolvimento produtivo e, por conseguinte, social, têm criação artística mais elevada do que a de povos ou artistas posteriores, vivendo em sociedades mais desenvolvidas.

Na Introdução de 57, Marx toma a arte grega, em particular a epopeia:

Para certas formas de arte, a epopeia, por exemplo, é até mesmo reconhecido que não podem ser produzidas em sua forma clássica, que fez época, tão logo entra em cena a produção artística enquanto tal; que, portanto, no domínio da própria arte, certas formas significativas da arte só são possíveis em um estágio pouco desenvolvido do desenvolvimento artístico. Se esse é o caso na relação dos diferentes gêneros artísticos no domínio da arte, não surpreende que seja também o caso na relação do domínio da arte como um todo com o desenvolvimento geral da sociedade (2011: 62-63).

Marx parte da relação entre as formas e gêneros artísticos no interior do evoluir da própria arte, indicando que certas formas, como a epopeia, apenas podem existir num momento inicial do desenvolvimento artístico. Manifesta, assim, a ideia do desenvolvimento desigual no interior da história da arte, na concepção de que uma forma elevada da arte, talvez inigualável, é fruto de um estágio rudimentar do evoluir das formas artísticas. Em seguida, estende essa ideia para a relação entre o domínio da arte como um todo e o “desenvolvimento geral da sociedade”. Isso significa que formas artísticas elevadas surgem em patamares pouco desenvolvidos da produção social da vida. O que, por sua vez, deixa entrever que o desenvolvimento das formas artísticas segue certo desenvolvimento material. Contudo, enquanto o desenvolvimento material implica um progresso que se expressa no avanço das forças produtivas, o desenvolvimento artístico não significa necessariamente o mesmo progresso.

A épica é a primeira forma propriamente poética grega. Emerge como tal na medida em que se separa das funções diretamente religiosas dos cantos e hinos aos deuses, que são seu germe^s (Lukács, 2013). Na Poética, Aristóteles faz um histórico das formas poéticas mostrando que os cantos e hinos de louvor são o germe da epopeia e esta, o germe da tragédia – assim como os vitupérios são o embrião das sátiras ou

4. Quanto a isso, vale citar a passagem de Franz Mehring em Karl Marx: “Tal como o seu trabalho científico espelhava toda uma época, também os seus favoritos literários eram aqueles cujas criações reproduziam a respectiva época; de Ésquilo a Homero a Dante, Shakespeare, Cervantes e Goethe. Segundo Lafargue, Marx lia Ésquilo no texto original grego pelo menos uma vez por ano. Foi sempre um fiel amante dos gregos antigos, e varreria do templo as almas desprezíveis que impedissem os operários de apreciar a cultura do mundo clássico.” (MEHRING, F. Karl Marx (passagens selecionadas), in MARX, K. e ENGELS, F. Sobre literatura e arte. Tradução de Eduardo Saló. Lisboa: Editorial “A Comuna”, 1974, pp. 136-37).

5. Lukács discute essa questão em A peculiaridade do estético. Para uma apresentação do modo como Lukács concebe o surgimento da arte a partir da sua separação das funções imediatas da prática cotidiana ou dos ritos religiosos, ver o capítulo 8, dedicado à Estética, no livro de FREDERICO, C. A arte no mundo dos homens – o itinerário de Lukács. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

narrativas cômicas (que não sobreviveram) e estas, por sua vez, o embrião da comédia. Em *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*⁶, Engels examina a forma social em que se criou a epopeia. Ao lado da arquitetura como arte, a epopeia emerge no período chamado, por isso mesmo, homérico, em que a forma de organização social é ainda tribal (ou gentílica), embora se encontre nos umbrais da civilização. É uma forma criada como representação artística de um povo que exerce pequeno domínio relativo sobre a natureza e que, por conseguinte, encontra nos laços naturais, sanguíneos, o seu próprio vínculo como povo. Trata-se de uma forma de sociabilidade em que o povo, tal como outros assim constituídos, tem uma consciência mitológica de si e do mundo. Evidentemente, não se trata de qualquer organização tribal e qualquer povo, já que, embora todos os povos assim ordenados criem uma mitologia, e uma forma de narrá-la, apenas a mitologia grega fornece o material para as epopeias homéricas, como Marx destaca.

Marx oferece a seguinte definição da mitologia grega: “a natureza e as próprias formas sociais já elaboradas pela imaginação popular de maneira inconscientemente artística” (2011:63). A mitologia é, assim, criada espontaneamente pelo povo, como modo específico de apreender seu mundo natural e social. Nela, as forças da natureza e relações sociais são plasmadas na imaginação popular, de modo que se trata de uma apreensão espontaneamente imaginativa do mundo. Vale dizer que esse domínio imaginativo plasma as forças naturais e sociais como personas, figuras individuais que têm os traços próprios do humano: deuses e heróis, que agem, sentem, se relacionam, vivem, e suas vidas compõem histórias. Nos termos de Lukács, trata-se de formas antropomorfizadoras de apreensão daquelas forças. Nesse sentido, a mitologia é inconscientemente artística.

O material mitológico da *Ilíada* e da *Odisseia* é de autoria coletiva desse povo, e com isso sua forma é espontânea e natural. Isso não contraria o fato de que a ordenação, versificação e concentração da matéria nos poemas mostrem o trabalho de um autor, e assim que sejam obra do artífice propriamente artístico. Contudo, as epopeias têm um traço de naturalidade e espontaneidade que as distingue das formas artísticas dos períodos posteriores. O próprio desenvolvimento das formas artísticas ultrapassa essa naturalidade, mas este se funda no progresso material e social.

Desaparecem os pressupostos para a criação de obras na forma propriamente épica tão logo os laços naturais deixam de ser os vínculos determinantes da organização social. A unidade dessa organização deixa de ser gentílica para se tornar local e política, com o desenvolvimento da divisão do trabalho e da propriedade privada, pelo avanço da escravidão, e com a conseqüente emergência do Estado como vínculo da coletividade. Não se trata de discutir aqui a permanência dos laços comunitários

6. Cf. em especial os capítulos “A gens grega” e “A formação do estado ateniense”.



efetivos e da mitologia ao lado de outros modos da consciência (filosofia, ciência, e as outras formas artísticas) sobre o mundo. Importa que o progresso da produção e da ordenação social faz com que essa forma específica e grandiosa da arte perca as suas condições de florescimento. Contudo, esse avanço material e social dispõe novas condições para que se criem novas formas artísticas, próprias da civilização: na poesia, a lírica, a dramática (trágica e cômica), nas plásticas, a escultura e a pintura, o teatro como representação etc. Essas formas artísticas que surgem com a cidade aniquilam a forma inerente à ordem tribal.

O mesmo Aristóteles parece considerar que a tragédia e a comédia são formas artísticas superiores à narrativa cômica e à epopeia, quando diz:

Vindas à luz a tragédia e a comédia, os poetas, conforme a própria índole os atraía para este ou aquele gênero de poesia, uns, em vez de jambos, escreveram comédias, outros, em lugar de epopeias, compuseram tragédias, por serem estas últimas formas mais estimáveis do que as primeiras (1973: 446).

Aristóteles reitera que, embora a tragédia tome o material que chamamos mitológico, isso não é necessário. Explica as razões pelas quais os poetas trágicos mantêm os personagens "existentes" (mitológicos)⁷, mas ressalva que isso não é verdadeiro para toda tragédia (1451b):

Mas na tragédia mantêm-se os nomes já existentes. A razão é a seguinte: o que é possível é plausível; ora, enquanto as coisas não acontecem, não estamos dispostos a crer que elas sejam possíveis, mas é claro que são possíveis aquelas que aconteceram, pois não teriam acontecido se não fossem possíveis. Todavia, sucede também que em algumas tragédias são conhecidos os nomes de uma ou duas personagens, sendo os outros inventados; em outras tragédias nenhum nome é conhecido, como no Anteu de Aragão, em que são fictícios tanto os nomes como os fatos, o que não impede que igualmente agrade (1973: 446).

Compreendida como conjunto de caracteres e ações "existentes", a predominância da apropriação do material mitológico pela tragédia se explica por serem já conhecidos e por isso mais fáceis de ser considerados plausíveis pelo público: o que "aconteceu" é possível. Entretanto, em seguida, argumenta que não é necessário o uso da mitologia ou sua reprodução exata, defendendo a criação da fábula, do mito, da trama ou história, como ofício central do poeta (1451b):

Não é necessário seguir à risca os mitos tradicionais donde são extraídas as nossas tragédias; pois seria ridícula fidelidade tal, quando é certo que ainda as coisas conhecidas

7. Em Aristóteles, o material mitológico de que a tragédia se apropria parece adquirir um estatuto de fato: o filósofo se refere ao uso do material mitológico pelos poetas trágicos quando diz que a tragédia "mantém os nomes já existentes", ou que as tragédias que não fazem uso da mitologia mostram "nomes e fatos fictícios", ou ainda que os personagens mitológicos são "reais".

são conhecidas de poucos, e contudo agradam elas a todos igualmente. Daqui claramente se segue que o poeta deve ser mais fabulador que versificador; porque ele é poeta pela imitação e porque imita ações (1973: 446).

Vemos que o poeta trágico, para Aristóteles, é antes de tudo um fabulador.⁸ Assim, mesmo quando toma o material mitológico, não deixa, por isso, de ser o criador da fábula, da ação trágica. Essa formulação condiz com a ideia de que o trabalho do artista molda e transforma significativamente o seu material, para tratar dos temas próprios da cidade. Um caso privilegiado para evidenciar esse trabalho é o modo como a morte de Agamenon aparece na Odisseia e na Oresteia.

Na épica, o episódio é centrado em Egisto, e se trata de um caso de usurpação do reino, embora inclua a traição de Clitemnestra, amante de Egisto (Cantos III e XI). Contando a Telêmaco o destino de diversos heróis gregos após a vitória sobre Troia, Néstor narra assim a morte de Agamenon (Canto III, na bela tradução de Trajano Vieira):

Soubeste em Ítaca, que assim que chega o atrida,
Egisto o enreda em catastrófica desdita? (Homero, 2011: 75; 191-192)

E adiante:

Enquanto nós nos arriscávamos em Ílion,
Tranquilo nos recessos de Argos pluriequina,
ele encantava, bom de lábia, Clitemnestra (idem, 2011: 79; 262-264).

Ainda à frente, refere a vingança e Orestes:

Enquanto Menelau coleta ouro e víveres
navios entre falantes de linguagens múltiplas,
Egisto concluiu seu lúgubre projeto:
atrída assassinado, o povo lhe obedece,
sete anos soberano na Micenas áurea,
até chegar, no oitavo, da urbe ateniense
o algoz do matador do rei dos reis: Orestes,
que deu um fim no dolo sinuoso Egisto.
E o vingador ofereceu repasto fúnebre,
por sua mãe odiosa e por Egisto, a argivos (idem, 2011: 81-83; 301-310).

8. Para nossos propósitos, não convém aqui discutir a ideia presente nessa passagem, de que a imitação de ações coincide com a criação de ações – criar a fábula consiste em imitar ações.



Vemos que Egisto é quem mata Agamenon, motivado por seu plano de tomar Micenas, e seduz Clítemnestra para colaborar com seu projeto. Também no Canto XI, quando Odisseu conversa com os mortos, Agamenon lhe conta:

mas quem tramou o epílogo do meu destino
foi, com minha consorte deletéria, Egisto:
serviu-me a ceia em sua casa e, feito um boi
no parol, me abateu (idem, 2011: 341-343; 409-412).

Em conformidade com o sujeito e o motor do crime, a vingança de Orestes visa primeiramente Egisto usurpador, ainda que se estenda para a mãe, sua cúmplice.

A tragédia centra-se em Clítemnestra, embora tenha a ajuda do amante Egisto, e trata da vingança pelo sacrifício da filha Ifigênia. É dela a vingança e é ela quem mata o marido. Assim, toda a trilogia plasma a oposição entre o crime contra o patriarca e o crime contra parentes consanguíneos. A mesma matéria mitológica é trabalhada para trazer uma contradição de valores sociais própria da cidade, qual seja, a “luta entre o direito materno agonizante e o direito paterno” (Engels, 2010: 24), o direito gentílico e o direito político, que não poderia existir como tema artístico na ordem tribal. A vingança de Orestes, de que participa a irmã Electra – que não aparece na epopeia – visa, primeiramente, à mãe, assassina do pai. Seu drama consiste, justamente, em ter de voltar-se contra a mãe para cumprir a obrigação para com o pai. A última tragédia, As Eumênides, acaba com a absolvição de Orestes do matricídio. O caráter trágico reside no destino das deusas do matriarcado: as fúrias (Erínias) se tornam as benevolentes (Eumênides) e se submetem à condição de deusas do passado a quem a cidade deve render cultos, mas não mais obedecer: os laços sanguíneos cedem lugar aos laços cívicos, políticos, patriarcais.

Assim, o poeta trágico é sobretudo um “fabulador”. As epopeias mostram também o trabalho de um poeta, mas estão mais próximas da mitologia como criação coletiva, tanto em seu conteúdo como em sua forma, isto é, tanto no que respeita às próprias histórias quanto na forma da narração cantada. Distinguem-se, nesse sentido, das formas criadas na cidade. Significa que, no decorrer do desenvolvimento artístico, as formas de arte mais antigas, cujo material é criado de modo coletivo, espontâneo e natural, são substituídas por formas novas; com isso, extinguem-se as bases da epopeia. Esse parece ser o sentido da afirmação de Marx segundo a qual a épica não pode ser produzida em sua forma clássica “tão logo entra em cena a produção artística enquanto tal”, ou seja, tão logo se elaborem as formas artísticas próprias da civilização.

Mas a ideia do desenvolvimento desigual estende-se para o próprio domínio da arte. O progresso material e social pode dispor ou extinguir as bases para certas formas de arte e, mesmo, como no caso do capitalismo avançado, criar um ambiente social hostil à produção artística. Para explicitar o desenvolvimento desigual, Marx destrincha

a relação da arte grega com seu material e as condições de existência desse material:

Consideremos, p. ex., a relação da arte grega e, depois, a de Shakespeare, com a atualidade.

[Como dissemos, o texto se interrompe antes de tratar de Shakespeare]. Sabe-se que a mitologia grega não foi apenas o arsenal da arte grega, mas seu solo (2011: 63).

Marx parte do fato de que o material da arte grega é a mitologia grega. A mitologia é uma forma de apreender o mundo natural e social própria de um momento histórico de baixo domínio da natureza, quer dizer, baixo desenvolvimento material. O argumento caminha no sentido de evidenciar que o baixo desenvolvimento material não constituiu empecilho ao florescimento da arte grega, mas antes, compôs sua condição real, na forma da consciência mitológica. Marx escreve:

A arte grega pressupõe a mitologia grega, i. e., a natureza e as próprias formas sociais já elaboradas pela imaginação popular de maneira inconscientemente artística. Esse é o seu material. Não uma mitologia qualquer, isto é, não qualquer elaboração artística inconsciente da natureza (incluindo aqui tudo o que é objetivo, também a sociedade). A mitologia egípcia jamais poderia ser o solo ou o seio materno da arte grega. Mas de todo modo, uma mitologia. Por conseguinte, de modo algum um desenvolvimento social que exclua toda relação mitológica com a natureza, toda relação mitologizante com ela; que, por isso, exige do artista uma imaginação independente da mitologia (2011: 63).

A mitologia é o material da arte grega, sem o qual não pode existir. O poeta organiza e trabalha artisticamente a mitologia espontaneamente criada. Marx parece referir-se aqui à arte grega em geral, não apenas à épica. As artes que emergem com a cidade compartilham com a épica o material mitológico, embora moldem esse material para plasmar conflitos próprios da cidade, constituindo-se, assim, como formas da “produção artística enquanto tal”. Isso significa que a cidade mantém, de maneira distanciada e mediada, até mesmo crítica, e ao lado de outras formas de domínio da natureza, um traço da relação mitológica com a natureza e a sociedade.

Sendo esse o seu pressuposto, a arte grega não poderia existir numa sociedade que prescindisse absolutamente da mitologia, em que o artista teria de moldar independentemente os materiais extraídos da realidade; não poderia emergir numa sociedade em que a mitologia não constituísse uma forma do domínio humano sobre o mundo. Da sua maneira caracteristicamente espirituosa, Marx explicita como o progresso social tem de acabar com as condições de apreensão mitológica do mundo e, assim, com as bases para a produção de certas formas de arte, como a epopeia:

A concepção da natureza e das relações sociais, que é a base da imaginação grega e, por isso, da [mitologia] grega, é possível com máquinas de fiar automáticas, ferrovias, locomotivas e telégrafos elétricos? Como fica Vulcano diante de Roberts et Co., Júpiter diante dos para-raios e Hermes diante do Crédit Mobilier? Toda mitologia supera, domina e plasma as



forças da natureza na imaginação e pela imaginação; desaparece, por conseguinte, com o domínio efetivo daquelas forças. Em que se converte a Fama ao lado da Printing House Square?⁹ (2011: 63)

Como uma forma de domínio humano das forças naturais e sociais pela imaginação, a mitologia tem de desaparecer com a efetiva dominação das forças naturais – material, prática – exemplificada aqui pelas aquisições técnicas da época de Marx. As técnicas tornam impossível apreender essas mesmas forças de maneira imaginativa, antropomorfizada. É preciso que o mundo natural se imponha como desconhecido e incontrolado para que seja dominado e plasmado como mitologia. A produção de máquinas por máquinas supera o forjador divino, assim como os para-raios anulam o ajunta-nuvens, o financiamento de ferrovias aniquila o mensageiro de sandálias aladas, e o Times ultrapassa a Fama.

Outras referências de Marx envolvem o tema e os meios artísticos da *Ilíada*, bem como o seu papel social:

De outro lado, é possível Aquiles com pólvora e chumbo? Ou mesmo a *Ilíada* com a imprensa ou, mais ainda, com a máquina de imprimir? Com a alavanca da prensa, não desaparecem necessariamente a canção, as lendas e a musa, não desaparecem, portanto, as condições necessárias da poesia épica? (2011: 63)

Novamente, o maior guerreiro entre os gregos, ainda com a armadura e cavalos divinos, desaparece diante da pólvora e do chumbo. No que tange aos meios e ao lugar social da epopeia, Marx opõe a prensa à função de cantar os mitos revelados pelas musas. Essa função não pode ser dissociada de seu meio e material próprio: o canto (voz, melodia, ritmo) e a mitologia (ações humanas inconscientemente moldadas de forma artística) constituem em conjunto a sua forma específica e compartilham a sociabilidade. Uma vez que essa desaparece, com o desenvolvimento produtivo e social, sua forma deve necessariamente perecer. Ao lado de todos os outros que contribuem para extinguir a relação mitológica com o mundo, a prensa é um desenvolvimento que explicita com nitidez o desaparecimento desse lugar social que é intrínseco à epopeia.

Assim, certa imaturidade produtiva e social é pressuposto da epopeia clássica. Outras formas sociais, estágios do desenvolvimento, são tantos outros pressupostos e obstáculos a tantas formas da arte. Para Marx, a ligação das formas de arte com os modos de existência social em que emergem na história não constitui um problema. Sobre as contradições entre baixo desenvolvimento social e grandeza artística, Marx

9. Roberts et Co. foi uma construtora de locomotivas e máquinas para indústrias; Crédit Mobilier foi uma instituição financeira responsável por empréstimos para a construção de estradas de ferro e infra-estrutura; Printing House Square é uma praça em Londres onde se localizou a imprensa real e depois a redação e a prensa do jornal *The Times*.

escreve: “Tão logo são especificadas, são explicadas” (2011: 63). A questão para ele não é a determinação histórica da épica, mas sim a longevidade de seu efeito artístico, que transpõe seu berço histórico:

Mas a dificuldade não está em compreender que a arte e o epos gregos estão ligados a certas formas do desenvolvimento social. A dificuldade é que ainda nos proporcionam prazer artístico e, em certo sentido, valem como norma e modelo inalcançável (2011: 63).

O fato de não poder ser criada na forma clássica não prejudica a permanência do efeito artístico da épica, a validade perene de sua forma, ainda que irrealizável como tal. Nesse momento do texto, o problema passa das condições de criação da arte grega para a verdadeira “dificuldade” estética. Pertencente a um momento particular da história humana, que figura como seu objeto, criada por e para um povo cujo modo de ser não é o nosso, ainda assim a épica nos proporciona prazer artístico. Como forma artística, embora impossível de se reproduzir nas sociedades posteriores, mantém-se como “norma e modelo”, parâmetro, diretriz para a criação artística. A épica – assim como, para Marx, a arte grega em geral e, podemos acrescentar, toda a grande arte – ultrapassa as condições de sua gênese social.

Lukács discute esse problema e cita essa passagem no capítulo final de sua Introdução a uma estética marxista, em que se volta ao problema da perenidade do gozo artístico diante de obras de períodos anteriores. Para ele, explicá-la pela afirmação de que a arte figura algo como um “humano universal” é dar “uma falsa resposta a uma pergunta justificada”.

Para a ciência, é legítimo estudar as leis gerais comuns de uma formação econômica (e mesmo de todas as formações); para qualquer obra de arte, ao contrário, o objeto imediato da representação só pode ser, sempre, uma determinada etapa concreta. Esta verdade indubitável foi obscurecida, durante muito tempo, pela teoria idealista do “humano universal” como matéria da arte (1978: 286).

As leis gerais ou princípios universais são objeto da ciência ou da filosofia. O efeito artístico se estende para além do período histórico e local de sua criação, e nesse sentido pode ser “universal”, mas este caráter não se separa da “etapa concreta” que constitui o seu objeto imediato. Isso significa que a matéria da arte é sempre concreta.

Contudo, tampouco se deve cair na ideia oposta, defendida pelo “marxismo vulgar”, de que o significado e efeito artísticos se restringem ao escopo de sua gênese:

O marxismo vulgar identificou imediatamente a gênese social da arte com a sua essência, chegando por vezes a conclusões absurdas, como, por exemplo, à afirmação de que na sociedade sem classes as grandes obras de arte criadas nas sociedades classistas cessariam de ser compreendidas e apreciadas (1978: 286).

Para esses ditos marxistas,¹⁰ o fato de a arte ter como objeto um momento de-



terminado do evoluir histórico, uma matéria concreta, e ligar-se indissoluvelmente ao período em que se criou deve restringir seu efeito e validade a tal período, tornando-se insignificante no decorrer da história. Ao contrário, como as passagens de Marx evidenciam, trata-se não de questionar, mas explicar como a épica (e em geral a arte grega) propicia prazer estético e permanece como referência artística. Lukács escreve que

o próprio Marx colocou a questão de um modo inteiramente diverso daquele dos seus vulgarizadores. Também para ele, naturalmente, a gênese social é um ponto de partida; mas a tarefa real da estética só começa quanto tal gênese está esclarecida (1978: 287).

Marx parte, portanto, do vínculo necessário da arte com a particularidade da condição histórica em que emerge, e define que seu efeito duradouro não é apenas compatível com a sua particularidade histórica, como, em verdade, reside nela. A resposta que Marx oferece à sua própria questão, em referência às epopeias homéricas, mostra o sentido profundo e o alcance que a mimese artística tem para ele:

Um homem não pode voltar a ser criança sem tornar-se infantil. Mas não o deleita a ingenuidade da criança, e não tem ele próprio novamente que aspirar a reproduzir a sua verdade em nível superior? Não revive cada época, na natureza infantil, o seu próprio caráter em sua verdade natural? Por que a infância histórica da humanidade, ali onde se revela de modo mais belo, não deveria exercer um eterno encanto como um estágio que não volta jamais? /.../ O encanto de sua arte [da arte grega], para nós, não está em contradição com o estágio social não desenvolvido em que cresceu. Ao contrário, é seu resultado e está indissoluvelmente ligado ao fato de que as condições sociais imaturas sob as quais nasceu, e somente das quais poderia nascer, não podem retornar jamais (2011: 63-64).

Marx vê nos gregos antigos a infância histórica da humanidade, quer dizer, a infância da humanidade como gênero. Considera que reviver esse estágio infantil do desenvolvimento humano significa reviver o seu próprio caráter natural. Não é possível que a ingenuidade e espontaneidade desse período voltem a presidir a vida num estágio maduro da história humana, mas esta humanidade madura pode aspirar a reviver sua infância como gênero e compreendê-la a partir de um desenvolvimento superior, assim como o adulto revive sua própria infância quando diante da criança e aspira compreendê-la a partir de capacidades maduras. A apreciação da arte grega é, para Marx, reviver a infância humana. O encanto que a arte grega exerce em nós é o encanto do adulto diante da criança que não somos mais.

O caráter perene da grande arte não consiste em figurar um traço imutável do ser humano. Antes, consiste justamente na plasmação viva de uma época histórica que compõe o evoluir humano como um de seus momentos, pertencendo ao gênero humano como uma fase do seu desenvolvimento. Por isso, diz respeito ao gênero em todas as suas épocas posteriores e aí reside a sua capacidade de proporcionar gozo

estético. Assim, novamente, o caráter universal da arte não está em contradição com a sua determinação histórica; antes, deriva dessa determinação. Na sua historicidade reside a longevidade de seu efeito artístico e a permanência de sua forma como “norma e modelo inalcançáveis”. Vimos como a ligação com a natureza, própria da vida no período homérico, se reflete na forma épica, em especial pelo seu nexa com a mitologia, o domínio imaginativo espontâneo da natureza. A forma artística é produto e espelho desse modo de ser.

Como prazer artístico, sensível, não se trata de um conhecimento tal como adquirido por documentos históricos, tomando as obras artísticas como “veículos de informação”. Lukács distingue obras que se mantêm importantes em épocas posteriores pelo seu conteúdo histórico, e aquelas que sobrevivem pelo valor artístico. Sobre essas últimas, ele escreve: “É necessário, pelo contrário, recordar sempre o valor evocativo imediato da forma artística” (1978: 288; grifo meu). Significa que a arte grega reproduz com vivacidade esse período da história humana, evocando imediatamente seu modo de ser, sentir, sua consciência de si. A épica é uma figuração autêntica, verdadeira e inigualável da época histórica em que emergiu, compondo, assim, um conhecimento vivo de um momento que não pode mais voltar. Mas, novamente, não se trata de aprender essa realidade como “fatos exteriores”, a partir de um interesse exterior, informativo ou apenas “formal” no estrito sentido técnico.

A ideia do conhecimento artístico, saber evocado sem mediações pela forma artística, que afeta diretamente a sensibilidade, pode ser pressentida no modo como a própria epopeia plasma, artisticamente, a função e recepção ou efeito dos cantos épicos. Se observarmos aedos que aparecem na Odisseia, veremos que, para além da sua elevada posição e distinção, seus cantos são figurados como fontes privilegiadas de conhecimento – revelado pelas musas – que se dirigem à sensibilidade e encantam os ouvintes. É marcante o episódio em que Odisseu escuta de um aedo as próprias aventuras vividas em Troia e não controla a emoção (Canto VIII, 83-95; 531-534; 577-585), fazendo desconfiar o anfitrião Alcínoo, a quem afinal se revela (Canto IX, 19); chama atenção também o fato de que, ao ser chamado a narrar os seus sofrimentos na volta a Ítaca, seja como aedo que ele o faz (Cantos IX a XII) (não podendo ser de outro modo) e, como herói de múltiplos dons, seu canto é admirado (Canto XIII, 3).

Mas a passagem em que ele enfrenta as sereias é inestimável para quem se volta à épica, porque figura com inigualável beleza o efeito dos cantos épicos sobre os ouvintes, o que significavam ao próprio povo no interior do qual e para o qual se criaram. O poder de atração do canto das sereias, na Odisseia, não se limita à voz, à melodia: estas são irresistíveis porque entoam uma poesia, que é épica e conta, entre outras, as histórias dos heróis de Troia (tal como os aedos). Sobretudo, seus cantos atraem pelo modo como trazem o conhecimento de tudo o que se passou com os guerreiros gregos e troianos, e tudo o que se passou ou passa na terra. Vale citar os versos, na mesma bela tradução de Trajano Vieira (Canto XII, 182-195):

A uma distância em que se pode ouvir o grito,
 notaram-nos. Cristal na voz, entoam o canto:
 „Aproxima, Odisseu plurifamoso, glória
 argiva. Escuta nossa voz, a voz das duas!
 Em negra nau, ninguém bordeja por aqui
 sem auscultar o timbre-mel de nossa boca
 e, em gáudio, viajar, ampliando sua sabença,
 pois conhecemos tudo o que os aqueus e os troicos
 sofreram na ampla Ílion – numes decidiram-no.
 Quanto se dê na terra amplinutriz, sabemos.”
 A bela voz assim ressoou. Meu coração
 queria ouvir. Mandei que os sócios me soltassem
 sobrelevando as celhas, mas, em arco, mais
 remavam (2011: 367).

O encanto está no “timbre-mel” que leva a “viajar, ampliando a sua sabença”: o encanto da sensibilidade é o encanto do saber – assim, o coração quer ouvir. O canto das sereias, espécie de protótipo dos aedos, caso mágico e extremo do encanto que os cantos épicos exercem sobre quem os escuta, dirigem-se a um tempo aos ouvidos, ao coração, à inteligência. Traz à tona a unidade das faculdades humanas da sensibilidade, sentimentos e razão, como órgãos da recepção da arte, órgãos do efeito artístico.

Essa ideia ecoa nos Manuscritos econômico-filosóficos de 1844. Na passagem em que trata das relações entre natureza e sociabilidade, mostrando que a própria natureza humana se torna social pela atividade do trabalho, assim como o mundo natural se faz social, humano, Marx suscita a formação dos sentidos. Ali, a arte aparece como objeto privilegiado de formação dos sentidos, em sua unidade com as demais faculdades – embora, em Marx, a formação conjunta das faculdades humanas não se restrinja à produção e apreciação artística, mas seja parte da atividade de autoconstrução. Objetivamente, a atividade do trabalho cria o mundo objetivo social; subjetivamente, a apreensão dos objetos sociais, criados pelo e para o homem, engendra o ser social, tanto espiritualmente como em sua natureza (sensibilidade). Assim, os sentidos humanos tal como existem, em sua capacidade de apreensão acentuadamente aprimorada, se comparada aos sentidos rudes, é resultado de toda a história transcorrida: “A formação dos cinco sentidos é um trabalho de toda a história do mundo até aqui” (Marx, 2004: 110).

O olho se faz um olho humano, aprende a apreciar a beleza da forma, na medida em que aprecia o objeto belo, a forma bela, “proveniente do homem para o homem”. O ouvido se torna musical, enquanto apreende a beleza da música. Mas a sensibilidade formada na apropriação da beleza artística está em conjunção com os sentidos espirituais e os sentidos teóricos. Trata-se do desenvolvimento humano dos sentidos naturais, a humanização da natureza objetiva e subjetiva. Na prática de produção do mundo

humano, e de maneira privilegiada na criação e fruição artística, os sentidos se formam em conjugação imediata com os “chamados sentidos espirituais, os sentidos práticos (vontade, amor etc.)”, ou os atributos próprios do “coração” (afetos). Marx denomina, simplesmente, “o sentido humano, a humanidade dos sentidos” quando se refere aos cinco sentidos humanos, formados em unidade com os sentidos práticos ou espirituais.

Os sentidos humanos, assim entendidos, adquirem também para Marx uma dimensão diretamente teórica. Considerando a capacidade sensível de apreensão artística, a capacidade de o olho e o ouvido humano apreciarem a arte plástica e a música, Marx escreve: “Por isso, imediatamente em sua práxis, os sentidos se tornaram teóricos” (2004: 109). Na fruição artística, a sensibilidade se liga diretamente ao pensamento. Partindo, por outro lado, do pensamento em direção à sensibilidade, Marx se refere à linguagem. O âmbito teórico ou conceitual do ser social existe apenas na forma da linguagem, que é o seu modo próprio de exteriorização e, portanto, como abstração existe somente no meio sensível: “O elemento próprio do pensar, o elemento da exteriorização da vida do pensamento, a linguagem, é de natureza sensível” (2004: 112).

Esse tema exige maior desenvolvimento, que escapa às intenções desse artigo. Cabe apenas pontuar que Marx se volta à unidade e comunicabilidade das faculdades humanas, criadas como tais na atividade prática de produção do mundo humano. Assim como a separação tradicional dos campos da filosofia ou das ciências, também a separação das faculdades humanas é algo estranho ao pensamento marxiano. No que nos importa, isto é, quanto aos órgãos da fruição artística, Marx parece reverberar e explicar a intuição presente na passagem homérica do canto das sereias: o ouvido capaz de apreciar a beleza dos cantos épicos não é o ouvido puramente natural, mas o ouvido musical, conformado como capacidade humana (natureza humanizada), portanto diretamente teórico e afetivo. O ouvido se regala ao mesmo tempo com a melodia, o saber, a emoção – ouve como coração.

Nosso olhar se volta, então, aos atributos artísticos capazes de mobilizar (e conformar) a sensibilidade entendida conforme Marx. Novamente, convém frisar que, na fruição artística, trata-se de reviver, experimentar uma realidade. Essa propriedade de evocar a vida e dirigir-se ao indivíduo em seu interesse interior, como vivência íntima, é um traço da arte. No caso das epopeias, nossa sensibilidade e intimidade se mobilizam porque, por mais distante e estranho que seja o mundo que elas vivificam, nelas experimentamos a nós mesmos em nossa verdade natural (infância). Revivemos sensivelmente nosso passado genérico como nossa própria verdade. Assim, reiteramos que não se trata de um conhecimento teórico transmitido por meio de expedientes sensíveis, como a melodia e o ritmo etc. Como Aristóteles acentua em sua Poética, não é o verso que faz a poesia: a versificação não torna em arte um tratado científico.

O que, então, faz a poesia? A propriedade essencial da arte é o seu caráter antropomórfico. A poesia faz experimentar um mundo, passado ou presente, próximo ou distante, enquanto conduz a viver outras vidas, quer dizer, enquanto figura destinos

humanos. Se retomarmos a passagem em que Marx define a mitologia, veremos como, ali, o “artístico” se identifica à antropomorfização. A mitologia, isto é, a apreensão imaginativa das forças naturais e sociais como personas, é, por isso mesmo, uma elaboração inconscientemente artística. O artístico, portanto, consiste na elaboração das forças naturais sociais na forma do homem, de figuras humanas individuais. O elemento da forma que confere a vivacidade e capacidade de fazer experimentar é a criação de caracteres e ações humanas individuais.

Mas os caracteres e ações individuais moldados na forma artística constituem ao mesmo tempo, como vimos no caso exemplar da épica grega, figurações de um momento da vida social da humanidade como gênero. A arte figura traços universais da época nas vidas particularíssimas que apresenta; molda caracteres e ações individuais, mas estes ultrapassam o imediato da vida, carregando um sentido universal (histórico). A intenção genérica da arte busca a individualização. Aí se encontra o motor de seu efeito sensível, de um saber que se dirige ao coração.

Referências

- ARISTÓTELES, *Arte Retórica e Arte Poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- ENGELS, F. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. Tradução de Leandro Konder. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- FREDERICO, C. *A arte no mundo dos homens – o itinerário de Lukács*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- LASSALLE, F. *Franz von Sickingen – Eine Historische Tragödie*. Berlin: Verlag von Franz Dunder, 1859.
- LUKÁCS, G. *A arte como autoconsciência do desenvolvimento da humanidade*. In: *Introdução a uma estética marxista*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- MARX, K. *Manuscritos econômico-filosóficos de 1844*. Tradução de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.
- _____. *Grundrisse*. Tradução de Mario Duayer e Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011.
- _____. *Crítica da filosofia do direito de Hegel – Introdução*. In MARX, K. *Crítica da filosofia do direito de Hegel*. Tradução de Rubens Enderle e Leonardo de Deus. São Paulo: Boitempo: 2006.
- _____. *A sagrada família*. Tradução de Marcelo Backes. São Paulo: Boitempo, 2003.
- MARX, K.; ENGELS, F. *Cultura, arte e literatura – textos escolhidos*. Organização e Tradução José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. São Paulo:



Marx e a épica

Expressão Popular, 2010.

MEHRING, F. Karl Marx (passagens selecionadas), in MARX, K. e ENGELS, F. Sobre literatura e arte. Tradução de Eduardo Saló. Lisboa: Editorial "A Comuna", 1974, pp. 136-37.

MUIR, K. The singularity of Shakespeare and other essays. Liverpool: Liverpool University Press, 1977.

NETTO, J.P (org). Lukács: sociologia. São Paulo: Ática, 1981. Coleção Grandes Cientistas Sociais, p. 193, n.1.



