

Quando o fêz, a diferença conquistada era a seguinte: seu cérebro não refletia mais as coisas de maneira meramente literal. Por força da experiência adquirida no trabalho, podia agora refletir leis naturais e servir-se delas para calcular realidades *causais*. (Podia, por exemplo, reconhecer que a energia muscular pode ser transferida para um instrumento e, através d'êste, trabalhar um objeto; podia reconhecer que o atrito produz calor.) O homem tomava o lugar da natureza. Não esperava mais para ver o que a natureza lhe oferecia: forçava-a cada vez mais a dar-lhe aquilo que êle queria, tornava-a cada vez mais a sua serva. E, além do incremento da utilidade dos instrumentos, além da crescente diferenciação do caráter específico dos instrumentos, além da adaptação cada vez mais bem sucedida dos objetos à mão do homem, de acôrdo com as leis da natureza, além da crescente *humanização* dos objetos, criavam-se objetos que não existiam na natureza. Cada vez mais, os instrumentos iam perdendo a semelhança com quaisquer objetos naturais. A função do instrumento ia substituindo a sua semelhança original com um objeto da natureza; e, como consequência do desenvolvimento da eficiência, o propósito consubstanciado no instrumento — a antecipação intelectual daquilo que êle podia fazer — torna-se cada vez mais importante. Essa transformação da natureza do trabalho só se pôde realizar quando o trabalho já alcançara um estágio relativamente bastante desenvolvido.

Linguagem

O desenvolvimento do trabalho exigia um sistema de novos meios de expressão e comunicação que ultrapassaria de muito os poucos sinais conhecidos pelo mundo animal. Mas o trabalho não apenas demandava semelhante sistema de comunicação como também o encorajava. Os animais têm muito pouco a comunicar uns aos outros. A linguagem dêles é instintiva: um sistema rudimentar de sinais para o perigo, a atração sexual, etc. Sòmente no trabalho e através do trabalho é que sêres vivos passam a ter muito que dizer uns aos outros. A linguagem surgiu juntamente com os instrumentos.

Em muitas teorias da origem da linguagem, o importante papel desempenhado pelo trabalho e pelos instrumentos é passado por alto ou subestimado. Mesmo Herder, que observou fatos de imensa importância em seus estudos revolucionários e formulou brilhantes argumentos contra a "origem divina" da linguagem, deixou de ver a significação real do trabalho na gênese da linguagem. Antecipando-se aos resultados da pesquisa posterior, descreveu da seguinte maneira sua visão do homem pré-histórico:

O homem entrou no mundo: que oceano imediatamente rugiu em torno dêle! Com que extraordinário esforço aprendeu a diferenciar, a distinguir, a reconhecer seus vários sentidos! Confiando unicamente nos sentidos que tinha reconhecido!

Herder anteviu o que a ciência mais tarde confirmou: que o homem pré-histórico via o mundo como um todo indeterminado e que teve de aprender a separar, diferenciar, selecionar aquilo que era mais essencial à sua própria vida em meio aos muitos e complexos traços do mundo, bem como teve de aprender a estabelecer o necessário equilíbrio entre o mundo e êle mesmo como habitante do mundo. Herder está certo quando diz:

Mesmo como animal, o homem já dispunha de linguagem. Tôdas as selvagens, violentas, dolorosas sensações de seu corpo, tôdas as fortes paixões da sua alma se exprimiam diretamente através de gritos selvagens e sons inarticulados.

Não há dúvida de que êsses meios animais de expressão são um elemento de linguagem. "Traços dêsses sons naturais ainda podem ser ouvidos em tôdas as linguagens primitivas". Herder compreendeu ainda que êsses sons naturais não eram as "raizes atuais" da linguagem, "eram apenas a seiva que alimentou tais raízes".

A linguagem não é tanto um meio de expressão como de comunicação. O homem gradualmente se familiarizou com os objetos "e deu-lhes nomes tomados à natureza, imitando a natureza tanto quanto lhe era possível em seus sons... Era uma

pantomina em que o corpo e os gestos colaboravam". A linguagem original era constituída de uma unidade de palavras, entonação musical e imitação por gestos. Diz Herder:

O primeiro vocabulário foi ampliado a partir do mundo dos sons naturais. A idéia da coisa em si mesma ainda estava em suspenso entre a ação e o sujeito da ação. O *som* tinha de indicar a *coisa* tal como a *coisa* pedia o *som*. Foi assim que *verba* tornou-se *nomina* e *nomina* tornou-se *verba*.

O homem primitivo ainda não distinguia claramente entre a sua atividade e o objeto ao qual ela se relacionava; as duas coisas formavam uma unidade indeterminada. Embora a palavra se tivesse tornado um *signo* (não mais uma simples expressão ou imitação), uma pluralidade de conceitos cabia dentro desse signo. Só gradualmente veio a ser atingida a pura *abstração*.

Os objetos sensoriais eram descritos sensorialmente. E de quantos ângulos, e com relação a quantos aspectos, podiam ser descritos! Dessa maneira, a linguagem era cheia de fetichismo, cheia de inversões indisciplinadas de palavras, cheia de irregularidades e quedas. Sempre que possível, as imagens eram reproduzidas como imagens, criando-se, assim, uma grande riqueza de metáforas, dialetos e designações sensoriais.

Herder lembra que os árabes tinham cinqüenta palavras para designar leão, duzentas para cobra, oitenta para mel e mais de mil para espada: em outras palavras, as denominações sensoriais ainda não se tinham concentrado completamente em abstrações. Irônicamente, Herder pergunta aos que acreditam na "origem divina" da linguagem:

Por que teria Deus inventado um vocabulário supérfluo?

E mais:

Uma linguagem primitiva é rica porque é pobre. Seus inventores ainda não tinham podido dar-lhe um planejamento e, assim, não podiam economizar. Foi Deus, então, o inventor inepto das línguas menos desenvolvidas?

Finalmente:

Ela era uma linguagem viva. O vasto repertório dos gestos estelecia, tal como estava constituído, o ritmo e os limites a que

tinham de se confinar as palavras faladas; e a grande riqueza de signos definidores no vocabulário de então substituíra a arte da gramática.

Quanto mais o homem acumula experiência, quanto mais aprende a conhecer as diferentes coisas em seus diferentes aspectos, tanto mais rica precisa tornar-se a sua linguagem.

Quanto mais freqüentemente suas experiências e suas novas características vão-se repetindo na sua própria mente, tanto mais firme e mais fluente vai-se tornando a sua linguagem. Quanto mais é distinguido e classificada, tanto mais ordenada é a sua linguagem.

Alexander von Humboldt desenvolveu e refinou os revolucionários descobrimentos de Herder, embora em certos pontos tenha dado das idéias materialistas e dialéticas de Herder uma visão metafísica e idealista. Humboldt declarou que a linguagem era "imagem e signo ao mesmo tempo; nem inteiramente o produto da impressão criada pelos objetos, nem inteiramente o produto da vontade arbitrária daquele que fala". Também observou com igual clareza que o pensamento não era "apenas dependente da linguagem em geral, mas, de certo modo, determinado pela linguagem particular determinada em que se formulava". Isso traz à lembrança uma observação de Goethe: "A linguagem faz mais o povo do que o povo faz a linguagem". Enfatizando a importância da articulação (sem a qual pode haver expressão, mas nunca pode haver linguagem), Humboldt chegou a uma conclusão quase mítica:

Para que um homem possa efetivamente entender mesmo que seja uma só palavra — para que possa entendê-la não apenas como impulso sensorial, mas como som articulado definindo um conceito — o todo da linguagem já precisa estar presente dentro da sua mente. Não há nada separado na linguagem; todos os elementos da linguagem e cada um deles se determinam como partes de um conjunto. Por natural que pareça o concluir ter sido a linguagem gradualmente formada, sua invenção só pode ter ocorrido num momento único. O homem só é homem através da linguagem; porém, para poder inventar a linguagem, ele precisava já ser homem.

Podemos aceitar nessa visão aquilo em que ela antecipa a idéia de que o homem pré-histórico via o mundo como um

todo indeterminado. A partir da diferenciação deste mundo, a linguagem ia sendo paulatinamente criada. Faltou a Humboldt a solução dialética do problema: o homem tornando-se homem juntamente com o trabalho e a linguagem, de modo que nem o homem, por seu lado, nem o trabalho ou a linguagem, por sua vez, vieram primeiro. Humboldt meramente aflorou o processo dialético e limitou-se a indicá-lo em termos idealistas: "A interdependência entre pensamento e trabalho torna claro que as línguas não são realmente meios de apresentação de uma verdade já conhecida, mas, antes, meios de descoberta de uma verdade até então desconhecida". É certo que se trata de uma descoberta progressiva, mas o que se descobre é mais propriamente a realidade do que a "verdade": a realidade que se cria no trabalho e pelo trabalho, na linguagem e pela linguagem.

Das muitas teorias lingüísticas que foram formuladas desde a época de Humboldt, quero mencionar ainda a de Mauthner, por ser bastante interessante. Mauthner asseverou que a linguagem se desenvolveu à base de "sons reflexos"; porém acrescentou que a imitação também era um elemento essencial da linguagem. Não somente os sons reflexos do homem (de alegria, dor, surpresa, etc.) como também outros sons naturais são imitados na linguagem. Ao mesmo tempo, a linguagem não deve ser considerada apenas como imitação: precisa ser articulada, isto é, precisa tornar-se um signo portador de uma realidade semelhante, apenas "convencional", com o objeto propriamente dito, mesmo nos casos em que ainda há imitação de sons. Toda onomatopéia é, na realidade, matéria de signos e metáforas. Em tais metáforas é freqüente uma concordância misteriosa com coisas reais, de maneira a fazer *lembrar* por meio delas o relâmpago, o trovão, a morte, etc. "Isso, ou qualquer coisa muito parecida, há de ter sido o estágio de formação da linguagem" — escreveu Mauthner — "e não as lendárias *raízes da linguagem* de que ouvimos falar".

A dupla natureza da linguagem como meio de comunicação e meio de expressão, como imagem da realidade e signo para ela, como percepção "sensorial" do objeto e abstração,

tem sido sempre um problema especial para a poesia, diverso do que tem sido para a prosa cotidiana. O desejo de retornar à fonte da linguagem é inerente à poesia. Schiller escreveu:

A linguagem coloca tudo em termos de razão, mas o poeta deve colocar tudo em termos de imaginação. A poesia requer visões, ao passo que a linguagem pede apenas conceitos. Isso quer dizer que a palavra rouba o objeto cuja representação se espera dela em sua natureza sensorial e individual, estabelecendo uma forma de propriedade dela (palavra) sobre o objeto, estabelecendo um caráter geral que é alheio ao objeto original, de modo que o objeto ora deixa de ser livremente representado, ora não é representado de modo algum e sim apenas descrito.

Em todo poeta existe certa nostalgia de uma linguagem "mágica", original.

Num contexto completamente diverso do de Mauthner, que acreditava serem os "sons reflexos" a origem da linguagem, Pavlov definiu a linguagem como um sistema de reflexos condicionados e simais. Os sons reflexos de Mauthner eram meios elementares, inarticulados, de exprimir a alegria, a dor, etc. Os reflexos condicionados de Pavlov são acontecimentos verificados no interior do sistema nervoso de seres vivos em conexão com acontecimentos que ocorrem em seqüência regular no mundo exterior (por exemplo, um cachorro salivando ao ouvir o som de uma campainha reconhecida como sinal e a anuncia as refeições). Em Pavlov, uma palavra é um sinal e a linguagem é o mais altamente desenvolvido dos sistemas de sinalização. Discutindo a natureza da hipnose, Pavlov escreveu:

Para o ser humano, o mundo como tal é, naturalmente, tão reflexo condicionado como todos os demais estímulos condicionados que o homem tem em comum com o mundo animal, porém — antes de sê-lo — o mundo é sobretudo mais cheio de significação do que qualquer outro estímulo. Na verdade, o mundo animal não tem estímulos que possam sequer remotamente ser comparados aos do mundo humano, quer quantitativa quer qualitativamente... A amplitude e riqueza de conteúdo do mundo explicam por que tão diversas atividades podem ser sugeridas a uma pessoa hipnotizada, atividades que podem envolver tanto o mundo interior como o mundo exterior dessa pessoa.

Sem o trabalho — sem a experiência da utilização de instrumentos — o homem jamais poderia ter desenvolvido a linguagem como imitação da natureza e como sistema de signos representativos de atividades e objetos, isto é, como *abstração*. O homem criou palavras articuladas e diferenciadas não só por ser capaz de dor, alegria e surpresa, mas por ser capaz de *trabalhar*, por ser uma criatura que trabalhava.

A linguagem e a gesticulação são intimamente conexas. Disso, Bühler deduziu que a fala evoluiu a partir de ações reflexas dos órgãos vocais incidentalmente ligadas aos esforços musculares em que implicava o uso de instrumentos. Na medida em que as mãos se tornavam mais finamente articuladas, o mesmo ia ocorrendo com os órgãos vocais, até que o aparcimento da consciência levou à elaboração dessas ações reflexas num sistema de comunicação. Essa teoria enfatiza a significação do processo coletivo de trabalho, sem o qual a linguagem sistemática jamais se poderia ter formado a partir dos sinais primitivos, dos gritos de medo e sexo, que constituíam o material cru da linguagem em formação. O sinal do animal, o sinal de uma mudança no mundo circundante, se desenvolveu e se transformou em um "reflexo de trabalho" linguístico. E este é o ponto que marca a passagem da adaptação passiva para a transformação ativa da natureza.

Entre as centenas de "instrumentos ocasionais" de várias espécies não se pode distinguir cada um deles por um signo específico. Quando, porém, vão-se definindo alguns instrumentos padronizados, um signo específico — um nome, uma designação precisa — torna-se ao mesmo tempo possível e necessário. A imitação repetida, costumeira, de um instrumento padronizado significa que está acontecendo algo de inteiramente novo. Todas as imitações, todas as elaborações de instrumentos orientadas no sentido da semelhança de outro, continuam o mesmo protótipo, um protótipo que se repete sempre, em sua função, em sua forma, em sua utilidade para o homem. Há muitos machados de pedra lascada e, no entanto, há um só machado de pedra lascada. O homem pode recorrer a qualquer das imitações do machado-módulo porque todas servem ao mes-

mo propósito deste, produzem os mesmos efeitos e são idênticas ou similares no funcionamento. É sempre a ferramenta de que éle (homem) se serve, uma ferramenta determinada, independentemente da amostra, do exemplar, da cópia singular do machado-módulo que lhe cai nas mãos. Assim, a primeira abstração, a primeira forma conceptual, foi fornecida pelos próprios instrumentos: o homem pré-histórico "abstrai" dos muitos machados individuais a qualidade comum a todos eles, que era a qualidade de ser machado, de tal modo que, ao fazê-lo, formou o "conceito" de machado. Não sabia que o estava fazendo; não obstante, estava criando um conceito.

Semelhança

Ao fabricar um segundo instrumento semelhante ao primeiro, o homem produzir um novo instrumento, igualmente útil e válido. Assim, pela semelhança, pelo *tornar semelhante*, o homem adquiriu o *poder sobre os objetos*. Uma pedra que anteriormente não era útil adquiria utilidade e era recrutada para o serviço do homem ao se transformar em um instrumento. Há qualquer coisa de mágico neste *tornar semelhante*. É uma operação que proporciona dominação sobre a natureza. Outras experiências confirmam a estranha descoberta. Fazendo-se semelhante a um animal, imitando-lhe a aparência, os sons, o homem conseguia atraí-lo, aproximar-se dele e abatê-lo com maior facilidade. Ainda aqui, portanto, a semelhança era uma arma, uma força mágica. Os instintos primitivos das espécies acrescentam, por sua vez, maior força à descoberta. Com base nesses mesmos instintos, as espécies desconfiam dos animais singulares que, pertencendo a elas, desviavam-se da normalidade, os albinos, os "diferentes" de todos os tipos; são instintivamente vistos como rebeldes em oposição à tribo, devem ser mortos ou afastados da coletividade natural. Daí que a *similitude* tenha um significado universal e o homem pré-histórico — que adquiriu a prática no comparar, escolher e copiar instrumentos — começou a atribuir enorme importância a *toda* semelhança.

Avançando de uma semelhança a outra, o homem chegou a uma riqueza crescente de abstrações. Começou a dar um nome

singular a grupos inteiros de objetos conexos. Era da natureza de tais abstrações que elas freqüentemente (se bem que não sempre) exprimissem uma conexão ou relação real. Todos os instrumentos das diversas espécies particulares — convém lembrar — provinham de um determinado instrumento do qual eram cópias. O mesmo é verdadeiro para diversas outras abstrações: o lóbo, a maçã, etc. A natureza se reflete na descoberta de novas conexões. O cérebro já não reflete mais cada instrumento como qualquer coisa única, já não reflete cada concha isoladamente, de vez que um *signo* se desenvolveu e abarca todos os instrumentos, tódas as conchas, todos os objetos e seres vivos da mesma espécie. Esse processo de concentração e classificação na linguagem torna possível uma comunicação mais livre e mais eficiente no que concerne ao mundo exterior, que cada homem partilha com os demais.

Isso que se passa com o processo da linguagem é verdadeiro também — e sobretudo — para o processo social do trabalho. A coletividade humana emergente repetiu o mesmo processo muitas centenas de vezes. Gradualmente, encontrou um signo, um meio de expressão, para esta sua atividade coletiva. Podemos admitir que este signo derivou do próprio processo de trabalho como certo tipo de reflexo da regularidade rítmica. Ele indicava uma atividade específica e estava tão diretamente ligado a ela que o seu som ou visão provocavam imediata excitação em todos os centros cerebrais nos quais a atividade estava registrada. Tais signos tinham uma imensa importância para o homem primitivo; tinham uma função de organização no interior do grupo ou coletividade, porque significavam a mesma coisa para todos os membros que a integravam.

Um processo coletivo de trabalho requer a coordenação de um ritmo de trabalho e este ritmo coordenador é apoiado por canções mais ou menos articuladas entoadas em conjunto. Semelhantes canções — sejam elas a inglesa "Heave-o-ho!", a alemã "Horuck", ou a russa "E-uch-nyem" — são essenciais à realização rítmica do trabalho. No refrão delas, refrão que exerce certo efeito mágico na vinculação dos indivíduos ao grupo, o indivíduo preserva o sentido do coletivo mesmo se está

trabalhando fora dele. George Thomson (com cujos esplêndidos *Studies in Ancient Greek Society: the Prehistoric Aegæan* só me familiarizei quando este meu trabalho estava praticamente concluído, de modo que só os posso referir de passagem) analisa os antigos cantos de trabalho como combinações do refrão (entoado em conjunto) e da improvisação individual. Ele cita, entre outros, um canto recordado pelo missionário suíço Junod. Um garôto *thonga*, quebrando pedras para seus patrões europeus à margem de uma estrada africana, cantava:

"Ba hi shani-sa, ehé!
Ba ku hi hlupha, ehé!
Ba nwa makhofi, ehé!
Ba nga hi njiki, ehé!

(Eles nos tratam mal, ehé!
Dão duro em nós, ehé!
Bebem seu café, ehé!
E nada dão para nós, ehé!)

As primeiras palavras-signos para o processo de trabalho — sons cantados proporcionando um ritmo uniforme para a ação coletiva — foram provavelmente, ao mesmo tempo, sinais de comando incitando à ação coletiva (da mesma forma que um grito de advertência produz uma reação reflexa imediata, como, por exemplo, a de debandada). Havia, assim, uma força armazenada em cada meio lingüístico de expressão, uma força tanto sobre o homem como sobre a natureza.

Não se tratava apenas de uma crença do homem pré-histórico segundo a qual as palavras lhe pareciam instrumentos poderosos; tratava-se mesmo do fato de que elas efetivamente aumentavam, então, o seu controle sobre a realidade. A linguagem não só possibilitou a coordenação da atividade humana de maneira inteligente, não só possibilitou a descrição e transmissão das experiências e a melhoria da eficiência do trabalho, como possibilitou também a individualização dos objetos por atribuir-lhes palavras particulares, arrancando-os ao anonimato protetor da natureza e pondo-os sob controle do homem. Se façamos um sinal marcando determinada árvore na floresta, aquela ár-

vore está sob meu domínio: posso mandar alguém ir lá e derubar a árvore que marquei, a qual será reconhecida pelo sinal que lhe imprimi. Um nome dado a um objeto tem efeito semelhante: o objeto fica *marcado*, estabelece-se uma distinção entre ele e os demais objetos, é entregue às mãos do homem. Não há uma linha quebrada de desenvolvimento entre a feitura de instrumentos e o marcar êsses instrumentos, o apoderar-se deles (identificando-os, digamos, por um sinal, por uma série de sinais ou por um ornamento primitivo) e, por conseguinte, o atribuir-lhes um nome que lhes sirva como identificação ante todos os membros do grupo.

O instrumento padronizado era reproduzido por imitação e a reprodução por imitação individualiza o objeto transformado em instrumento, destacando-o das demais pedras e rompendo a sujeição exclusiva em que se achava quanto à natureza. Podemos supor que os primeiros meios lingüísticos de expressão também nada mais eram do que imitação. A palavra era encarada como amplamente idêntica ao objeto. Era o meio de apreender o objeto, apoderar-se dele, dominá-lo. Verificamos que quase todas as raças primitivas acreditaram que, por nomear um objeto, uma pessoa ou um demônio, exerce-se algum poder sobre eles (ou incorre-se também em sua mágica hostilidade). Essa idéia está preservada em numerosos contos populares: basta-nos lembrar o astucioso Rumpelstiltskin seu triunfante

*Glad I am that no one knows
That Rumpelstiltskin I am styled.*

(Alegro-me de que ninguém saiba
Que o meu nome é Rumpelstiltskin).

Um meio de expressão — um gesto, uma imagem, um sim, uma palavra — era tão instrumento como um machado ou uma faca. Era apenas outro modo de estabelecer o poder do homem sobre a natureza.

Foi dessa maneira, portanto, que, através da utilização de instrumentos e através do processo coletivo de trabalho, um ser evoluiu fora da natureza. Este ser — o homem — foi o

primeiro a chegar a se defrontar com o conjunto da natureza como um *sujeito* ativo. Mas, antes do homem se ter tornado sujeito para si mesmo, a natureza se havia tornado um *objeto* para ele. Uma *coisa* na natureza só se torna *objeto* ao se tornar objeto ou instrumento do trabalho. Uma relação sujeito-objeto só ocorre através do trabalho.

A separação gradual do homem em relação à natureza (da qual ele continua a ser uma criatura, ainda quando se defronta cada vez mais com ela como um criador) deu origem a um dos problemas mais profundos da existência humana. É perfeitamente razoável falar da "dupla natureza" do homem. Conquanto não deixando de pertencer à natureza, ele criou uma "contranatureza" ou "supranatureza". Por intermédio do seu trabalho, deu origem a um novo tipo de realidade: uma realidade que é ao mesmo tempo sensorial e supra-sensorial.

A realidade nunca é um acúmulo de unidades separadas, existentes umas ao lado das outras, sem conexão entre elas. Todo "algo" material é conexo a outros "algos" materiais; entre os objetos há uma vasta variedade de relações. Tais relações são tão reais como os objetos e é só por meio delas que os objetos constituem efetiva realidade. Quanto mais ricas e mais complexas se tornam essas relações, tanto mais rica e mais complexa é a natureza da realidade. Observemos um objeto produzido pelo trabalho. O que é ele? Em termos de realidade mecânica, não passa de uma "massa" que mantém relações com outras "massas" (sendo que o termo "massa" já é um termo de relacionamento). Em termos de realidade físico-química, é um fragmento de matéria concreta composta de determinado modo por determinados átomos e moléculas e sujeita a certas leis peculiares a essas partículas. Em termos de realidade social e humana, contudo, é um instrumento, um objeto que possui um valor de uso e, se trocado, possui um valor de troca. As novas relações estabelecidas pelo homem com os demais homens penetraram nesse fragmento de matéria e deram-lhe um novo conteúdo e uma qualidade que não tinha antes. E, desse modo, o homem, o ser que trabalha, veio a criar uma nova realidade, uma supranatureza, cujo produto mais extraordinário

é a mente humana. O ser que trabalha se eleva pelo trabalho a um ser que pensa. O pensamento — isto é, a mente que pensa — é o resultado necessário do metabolismo mediatizado que é a relação do homem com a natureza.

Por seu trabalho, o homem transforma o mundo como um mágico: um pedaço de madeira, um osso, uma pederneira, são trabalhadores de maneira a assemelham-se a um modelo e, com isso, são transformados naquele modelo. Objetos materiais são transformados em signos, em nomes, em conceitos. O próprio homem é transformado de animal em homem.

Essa magia encontrada na própria raiz da existência humana, criando simultaneamente um senso de fraqueza e uma consciência de força, um médo da natureza e uma habilidade para controlá-la, essa magia é a verdadeira essência de toda arte. O primeiro a fazer um instrumento, dando nova forma a uma pedra para fazê-la servir ao homem, foi o primeiro artista. O primeiro a dar um nome a um objeto, a individualizá-lo em meio à vastidão indiferenciada da natureza, a marcá-lo com um signo é, pela criação lingüística, a inventar um novo instrumento de poder para os outros homens, foi também um grande artista. O primeiro a organizar uma sincronização para o processo de trabalho por meio de um canto rítmico e a aumentar, assim, a força coletiva do homem, foi um profeta na arte. O primeiro caçador a se disfarçar, assumindo a aparência de um animal para aumentar a eficácia da técnica da caça, o primeiro homem da idade da pedra que assinalou um instrumento ou uma arma com uma marca ou um ornamento, o primeiro a cobrir um tronco de árvore ou uma pedra grande com uma pele de animal para atrair outros animais da mesma espécie — todos esses foram os pioneiros, os pais da arte.

O poder da magia

A estimulante descoberta de que os objetos naturais podiam ser transformados em instrumentos capazes de agir sobre o mundo exterior e alterá-lo levou a mente do homem primitivo, sempre tateando experimentalmente e despertando aos poucos para o pensamento, a outra idéia: a idéia de que o im-

possível também poderia ser conseguido com instrumentos mágicos, isto é, a idéia de que a natureza poderia ser magicamente transformada sem o esforço do trabalho. Deslumbrado pela imensa importância da semelhança e da imitação, êle deduziu que, desde que tôdas as coisas semelhantes eram idênticas, o poder sobre a natureza que lhe podia ser proporcionado pelo "tornar semelhante" poderia ser limitado. O poder recentemente adquirido de individualizar e dominar objetos, de desenvolver uma atividade social e de dar conta de acontecimentos por meio de signos, imagens e palavras, conduziu-o a esperar que o poder mágico da linguagem fôsse infinito. Fascinado pela força da deliberação, da vontade, do propósito capaz de antecipar coisas, de fazer com que coisas existentes como idéias na mente viessem a ter existência material, êle foi levado a acreditar numa força avassaladora, sem limites, que existiria nos atos de manifestação da vontade. A mágica do fazer instrumentos levou-o inevitavelmente à tentativa de estender a magia ao infinito.

No livro de Ruth Benedict, *Patterns of Culture* (Routledge, 1935), há um bom exemplo da crença segundo a qual a imitação acarreta necessariamente um poder sobre o imitado. Um feiticeiro na ilha de Dobu quer que uma doença fatal abata um inimigo.

No curso da cerimônia de encantamento, o feiticeiro imita por antecipação a agonia do estágio final da doença que está ministrando. Torce-se no chão e arqueja em convulsões. Sômente assim, após a fiel reprodução de seus feitos, é que o encanto produzirá os resultados que se esperam dêle.

E lemos mais adiante:

Os encantamentos são quase tão explícitos quanto as ações que os acompanham... O encantamento que se segue é destinado a causar gangosa, a horrível doença que dilacera a carne como sob o assalto de um pica-pau (ave que lhe dá o nome de "gangosa" na língua nativa):

*Pica-pau que mora em Sigasiga,
no alto da árvore lowana,
bica, bica, e rasga*

o nariz,
as têmporas,
a garganta,
os quadris,
a raiz da lingua,
a nuca,
o umbigo,
a cintura,
os rins,
as entranhas,
bica, bicá, e rasga.
Pica-pau que mora em Tokukit,
no alto da árvore lowana,
dobra êle,
dobra as costas dêle,
dobra os braços dêle,
dobra as mãos dêle sobre os rins,
dobra a cabeça dêle sobre os braços,
dobra e redobra.
E chorando e guinchando
voa lá.
depressa, voa lá.

A arte era um instrumento mágico e servia ao homem na dominação da natureza e no desenvolvimento das relações sociais. Seria errôneo, entretanto, explicar a origem da arte por esse único elemento, de maneira exclusiva. Toda nova qualidade de que se forma resulta do estabelecimento de um novo quadro de relações que, às vezes, pode ser bem complexo. A atração das coisas brilhantes, luminosas, resplandecentes (não apenas sobre os seres humanos como igualmente sobre os animais) e a irresistível atração da luz podem ter desempenhado também o seu papel no aparecimento da arte. A atração sexual, as cores vivas, os cheiros fortes, as esplêndidas peles, pêlos e plumagens do reino animal, as pedras preciosas, fibras, palavras e gestos de sedução, tudo isso pode ter funcionado como estímulo. Os ritmos da natureza inorgânica e da natureza orgânica, o bater do coração, a respiração, as relações sexuais, a recorrência rítmica de processos ou elementos de forma, o prazer daí derivado — e, em último lugar, mas com não menor importância, os ritmos do trabalho — podem todos ter desempenhado um papel importante. O movimento rítmico apóia o trabalho, coordena o es-

fôto e liga o indivíduo ao grupo, ao social. Toda perturbação de ritmo é desagradável porque interfere no processo da vida e do trabalho; com o que encontramos o ritmo assimilado nas artes como repetição de uma constância, como proporção e simetria. Um elemento essencial nas artes, finalmente, é a capacidade da arte de inspirar medo, fazer-se reverenciar, a sua pretenso capacidade de conferir poder sobre um inimigo. A função decisiva da arte nos seus primórdios foi, inequivocamente, a de conferir poder: poder sobre a natureza, poder sobre os inimigos, poder sobre o parceiro de relações sexuais, poder sobre a realidade, poder exercido no sentido de um fortalecimento da coletividade humana. Nos alvôres da humanidade, a arte pouco tinha a ver com a "beleza" e nada tinha a ver com a contemplação estética, com o desfrute estético: era um instrumento mágico, uma arma da coletividade humana em sua luta pela sobrevivência.

Seria muito errado sorrir em face das superstições do homem primitivo e em face de suas tentativas para dominar a natureza pela imitação, pela identificação, pela força das imagens e da linguagem, pela feitiçaria, pelo movimento rítmico, etc. Por ter apenas começado a observar as leis da natureza, por ter apenas começado a descobrir a causalidade, a construir um mundo consciente de signos sociais, de palavras, conceitos e convenções, foi naturalmente levado a inumeráveis conclusões falsas e, arrastado pela analogia, formou muitas idéias fundamentalmente erradas (muitas das quais, de uma ou de outra forma, ainda estão preservadas na nossa linguagem: e na nossa filosofia). No entanto, criando a arte, encontrou para si um modo real de aumentar o seu poder e de enriquecer a sua vida. As agitadas danças tribais que precediam uma caçada realmente aumentavam o sentido do poderio da tribo; a pintura guerreira e os gritos de guerra realmente tornavam o combatente mais resolutivo e mais apto para atemorizar o inimigo. As pinturas de animais nas cavernas realmente ajudavam a dar ao caçador um sentido de segurança e superioridade sobre a presa. As cerimônias religiosas, com suas convenções estritas, realmente ajudavam a instilar a experiência social em cada membro da tribo

e a tornar cada indivíduo parte do corpo coletivo. O homem, aquela fraca criatura que se defrontava com uma natureza perigosa e incompreensivelmente aterradora, era muitíssimo ajudado em seu desenvolvimento pela magia.

A magia original veio a se diferenciar gradualmente em ciência, religião e arte. A função dos gestos foi sendo imperceptivelmente alterado: da limitação com o objetivo de criar poderes mágicos, chegou-se à substituição dos sacrifícios sangrentos por cerimônias representadas. A canção do pica-pau da ilha de Dobu que transcrevi há pouco ainda é pura magia; porém, quando certas tribos aborígenes australianas fingem preparar-se para uma vingança sangrenta e, de fato, estão procurando ganhar as boas graças dos mortos por meio da encenação, já nos encontramos diante de uma transição para o drama e para a obra de arte. Outro exemplo: os negros *djagga* cortando uma árvore. Chamam a árvore de irmã do homem em cujo pedaço de terra está plantada. Representam os preparativos da derrubada como preparativos para o casamento da irmã. Na véspera do corte, trazem-lhe leite, cerveja e mel, saudando-a como "mana mfu (a criança que vai embora), minha irmã a quem vou dar um marido com quem ela vai-se casar, minha filhinha". E, depois da queda da árvore, o dono do pedaço de terra onde estava plantada expande-se em lamentações: "Vocês roubaram a minha irmã". Aqui, é clara a transição da magia para a arte. A árvore é um organismo vivo. Derrubando-a, os membros da tribo preparam o seu novo nascimento, do mesmo modo que encaram a morte de um indivíduo como o seu novo nascimento fora do corpo maternal da coletividade. O procedimento deles oscila entre a seriedade cerimonial ritualística e a encenação artística; o pranto simulado do irmão da árvore traz consigo o eco de antigos temores e imprecizações mágicas. É um rito cerimonial que foi preservado no drama.

A identidade mágica do homem com a terra estava também na raiz do antiquíssimo costume de sacrificar o rei. O *status* de rei se originou — como foi provado por Frazer — antes de tudo e principalmente da fertilidade mágica. Na Nigéria, os reis eram a princípio apenas maridos das rainhas. As

Magia ritualística - Passa a arte quando se torna

rainhas tinham de conceber para que a terra também desse frutos. Depois que o homem — visto como representante terreno do deus-lua — cumpria a sua tarefa de macho, era estrangulado pelas mulheres. Os hititas espalhavam o sangue do rei assassinado pelos campos e a sua carne era comida por donzelas — as acompanhantes da rainha — que usavam máscaras de cadáveres, de águas e de porcas. Com a passagem do patriarcado ao patriarcado, o rei foi assumindo os poderes da rainha. Usando roupas de mulher e equipado com seios postiços, êle passou a representar a rainha. Em seu lugar, passou a ser assassinado o *interrex* e, afinal, o próprio *interrex* foi substituído por animais. A realidade virou mito, a cerimônia mágica virou encenação religiosa, a magia cedeu lugar à arte.

A arte não era uma produção individual e sim coletiva, se bem que as primeiras características da individualidade tenham começado a tentar manifestar-se nos feiticeiros. A sociedade primitiva implicava uma forma densa e fechada de coletivismo. Nada era mais terrível do que ser excluído da coletividade e ficar sozinho. A separação do indivíduo em relação ao grupo ou à tribo significava morte: o coletivo significava a vida e o conteúdo da vida. A arte, em tôdas as suas formas — a linguagem, a dança, os cantos rítmicos, as cerimônias mágicas — era a atividade social *par excellence*, comum a todos e elevando todos os homens acima da natureza, do mundo animal. A arte nunca perdeu inteiramente êsse caráter coletivo, mesmo muito depois da quebra da comunidade primitiva e da sua substituição por uma sociedade dividida em classes.

A arte e a sociedade de classes

Estimulados pelas descobertas de Bachofen e Morgan, Marx e Engels descreveram o processo de desintegração da sociedade tribal comunitária, o crescimento gradual das forças produtivas, a progressiva divisão do trabalho, o aparecimento do intercâmbio comercial, a transição para as normas patriarcais e o início da propriedade privada, das classes sociais e do Estado. Numerosos pesquisadores analisaram pormenorizada-

mente, desde então, esse processo, documentando-o abundantemente. O *Esquilo e Atenas* e os *Estudos sobre a Antiga Cultura Grega* de George Thomson, nesse campo, são de imensa importância. Na antiga Grécia, o aumento da produtividade do trabalho levou a uma situação na qual os trabalhadores — os *demurgois*, “aqueles que trabalham para a comunidade” — eram aceitos como integrantes de uma comunidade que consistia no chefe, nos mais velhos e nos cultivadores da terra. O chefe tinha o poder de dispôr de qualquer excedente na produção agrícola. Os chefes recebiam tributo regular. A troca de bens veio a se desenvolver imperceptivelmente junto com as relações amistosas entre as tribos. Dádivas e retribuições assumiram o caráter de intercâmbio. Os chefes e os trabalhadores foram os primeiros a romper os laços do clã: os primeiros tornaram-se proprietários de terras, os segundos organizaram-se em grêmios. A aldeia tribal transformou-se em cidade-Estado, sob a direção dos proprietários de terras. Foi este o começo da sociedade de classes.

Tal como a magia correspondia ao sentido da unidade do homem com a natureza, ao sentido da identidade de tudo o que existia — identidade implícita no clã —, assim a arte se torna uma expressão dos primórdios da alienação. O clã totêmico representava uma *totalidade*. O totem era o símbolo do próprio clã imortal, da eterna comunidade da qual os indivíduos emergiam e à qual acabavam por retornar. A estrutura social uniformemente era um “*modêlo*” do mundo circundante. A ordem do mundo encontrava correspondência na ordem social. Algumas raças chamam a unidade social primitiva de *womb* (útero, ventre materno). O coletivo é uma união dos vivos com os mortos. O padre van Wing escreve em *Eudes Bakongo*:

A terra pertence, indivisa, à tribo tóda, o que quer dizer, não apenas aos vivos como também — ou melhor, primariamente — aos mortos, aos *Bakulu*. A tribo e a terra em que ela vive formam um todo indivisível; e este todo é regido pelos *Bakulu*.

G. Strehlow escreveu o seguinte sobre as tribos *aranda* e *loritja* da Austrália central:

Logo que uma mulher sabe que está grávida, isto é, que um *ratapa* (totem) entrou nela, o avô da criança esperada ... vai a uma *árvore mulga* e corta um pequeno *tjurunga* (o secreto e oculto corpo totêmico que une o indivíduo a seus ancestrais e ao universo), no qual êle faz com um dente de gambá sinais ligados ao totem ancestral, que é o seu totem ... O totem — o totem ancestral ou o descendente — o que significa seu portador (aquêle que nas cerimônias encarna o totem por seus ornamentos e por sua máscara) aparece nas canções *tjurunga* como unidade indivisa.

A perfeita unidade entre homem, animal, planta, pedra, fonte, entre vida e morte, entre coletivo e individual, é uma premissa para qualquer cerimônia mágica.

Na medida em que os homens se vão separando cada vez mais da natureza, na medida em que a unidade tribal vai sendo gradualmente destruída pela divisão do trabalho e pela propriedade privada, o equilíbrio entre o indivíduo e o mundo exterior vai sendo cada vez mais perturbado. A falta de harmonia com o mundo exterior conduz à histeria, aos transe, aos acessos de loucura. A postura característica das ménades ou bacantes — o corpo arqueado, a cabeça jogada para trás é a postura clássica da histeria. Numa carta escrita da prisão, em 15 de fevereiro de 1932, o grande marxista italiano Antonio Gramsci falava sobre o método psicanalítico, entendendo que o mesmo só poderia ser fecundamente aplicado àquele grupo de pessoas que a literatura romântica descreveu como

os humilhados e ofendidos, e que é muito mais numeroso e variado do que se crê tradicionalmente. Refiro-me a essas pessoas que, colhidas pelas rígidas contradições da vida moderna (para falar apenas da atualidade, ainda que em todos os tempos tenha existido sempre uma modernidade, em oposição a um passado), não podem, por meios próprios, chegar a uma compreensão dessas contradições e superá-las para alcançar uma nova serenidade, uma nova tranqüilidade moral, um perfeito equilíbrio entre os ditames da vontade e as metas a serem atingidas.

Há tempos de crise em que os contrastes entre o presente e o nosso passado assumem formas extremas. A transição da comunidade social primitiva para a “idade de ferro” da sociedade dividida em classes, com uma reduzida categoria de dirigen-

ons de improviso e invenção, evoluiu a ponto de transformar-se em bardo, apto para cantar sem côro nas côrtes e, mais tarde, em praça pública. De um lado, encontramos a glorificação apolínea do poder e do *status quo*, dos reis, dos príncipes, das famílias aristocráticas e da ordem social estabelecida por elas, refletindo-lhes a visão ideológica de maneira a fazê-la passar por imagem da ordem universal. De outro lado, havia uma revolta dionisíaca de baixo para cima, a voz da antiga comunidade destruída que se refugiava em sociedades e cultos secretos, protestando contra a violação e fragmentação da sociedade, contra a *hubris* da propriedade privada e contra a maldade da classe dominante, preconizando o retôrno aos velhos tempos e aos velhos deuses, bem como anunciando a vinda de uma idade de ouro de bem comum e justiça. Elementos contraditórios freqüentemente se combinavam em um mesmo artista, sobretudo naqueles períodos em que o antigo senso de coletividade ainda não se tinha tornado tão remoto e continuava a existir na consciência do povo. Mesmo os artistas apolíneos, arautos das jovens classes dirigentes, não se revelavam inteiramente libertos desse elemento dionisíaco de protesto e de nostalgia quanto à velha comunidade.

O feiticeiro na primitiva sociedade tribal era, no mais profundo sentido, um representante, um servidor do coletivo; e seu poder mágico acarretava o risco de levá-lo à morte no caso de repetidos fracassos em corresponder às esperanças da comunidade. Na sociedade recém-dividida em classes, o papel do feiticeiro era repartido entre o do artista e o do sacerdote, aos quais se acrescentaram depois o médico, o cientista e o filósofo. O íntimo vínculo entre a arte e o culto só gradualmente veio a ser rompido. Mas, mesmo depois desse rompimento, o artista continuou a ser o representante e porta-voz da sociedade. Dêle, não se espera que importune o público com sua vida privada, seus assuntos particulares; sua personalidade é irrelevante e ele é julgado apenas por sua habilidade em fazer-se o eco e o reflexo da experiência comum, dos grandes eventos e idéias do seu povo, da sua classe e do seu tempo. Tal *função social* era imperativa, indiscutível, da mesma forma que tinha sido a do fei-

tes e com suas massas de "humilhados e ofendidos", foi uma dessas épocas de crise.

A condição do "ficar fora de si mesmo", isto é, da histeria, é a de um enérgico esforço de recriação do coletivo, da unidade do mundo. Com o progresso da diferenciação social, ocorreram, por um lado, períodos de possessão demoníaca da coletividade e, por outro, surgiram indivíduos (freqüentemente cons-tituídos em guias) cuja função social era a de serem possuídos ou "inspirados". A tarefa desses indivíduos "possuídos", profetas, sibilas e cantores era restaurar a unidade perdida e a perda da harmonia com o mundo exterior. Podemos ler no *Ion* de Platão:

Pois os poetas épicos, os bons poetas épicos, tiram a excelência deles não da arte, mas da inspiração, do fato de serem possuídos pela inspiração e poderem, assim, produzir êsses admiráveis poemas. Isso ocorre, igualmente, com os poetas líricos: tal como o ínclito Coríntio, que não está de posse dos seus sentidos quando dança, também os poetas líricos não o estão quando fazem seus admiráveis poemas. Quando realizam a harmonia e o ritmo é que estão tomados pelo transporte báquico e tão possuídos como as bacantes, quando estas bebem leite e mel nos rios, coisa que não fazem no momento em que estão de posse dos seus sentidos.

Deus fala através dos possessos, disse Platão. E Deus é um nome para a comunidade. O conteúdo da possessão demoníaca era a reprodução violenta do coletivo no interior do indivíduo, uma espécie de quietessência do coletivo. Numa sociedade diferenciada, a arte se desenvolveu fora da magia precisamente em decorrência da diferenciação e como resultado da alienação a que conduziu essa diferenciação.

Numa sociedade dividida em classes, as classes procuram recrutar a arte — a poderosa voz da coletividade — a serviço de seus propósitos particulares. As erupções verbais da pitonisa em êxtase eram cuidadosas e muito conscientemente "compiladas" pelos sacerdotes aristocráticos. Fora do côro da coletividade desenvolveu-se o corifeu. Os hinos sagrados tornaram-se hinos de louvor aos dirigentes. O totem do clã se subdividiu nos deuses da aristocracia. E, finalmente, o corifeu, com seus

ticeiro anteriormente. A tarefa do artista era expor ao seu público a significação profunda dos acontecimentos, fazendo-o compreender claramente a necessidade e as relações essenciais entre o homem e a natureza e entre o homem e a sociedade, desvendando-lhe o enigma dessas relações. Cabia-lhe elevar o sentido de autoproteção do povo da sua cidade. Cabia-lhe elevar o da sua nação; cabia-lhe libertar da insegurança de vida e das angústias de uma individualidade ambígua e fragmentada os homens que tinham emergido da sólida comunidade primitiva para o mundo da divisão do trabalho e dos conflitos de classe; cabia-lhe conduzir a vida individual de volta à existência coletiva, unir o pessoal ao universal; cabia-lhe restaurar a unidade humana perdida.

Na realidade, o homem pagou um preço colosal por sua elevação a formas de maior complexidade e maior produtividade social. Em consequência da diferenciação de habilidades, da divisão do trabalho e da separação das classes, êle se alienou não só da natureza como de si mesmo. O padrão complexo da sociedade representou uma dissolução nas relações inter-humanas: o crescente enriquecimento social representou, em muitos aspectos, um crescente empobrecimento humano. A individualização foi secretamente sentida como uma culpa trágica, a nostalgia de uma unidade perdida era inextinguível e o sonho de uma "idade de ouro", de um "paraíso" de inocência, luzia de um passado distante e perdido na obscuridade. Isso não quer dizer que um retôrno à utopia tenha sido o conteúdo único ou essencial da poesia no curso do desenvolvimento das sociedades de classes. O motivo oposto — de afirmação das novas condições sociais, de louvor aos "novos deuses" — também estava poderosamente presente. Na *Oréstia* de Esquilo, por exemplo, é este o elemento decisivo. Todos os problemas e conflitos sociais se refletiam na literatura usualmente, na forma de alguma "alienação" mitológica e com uma ênfase enganadora. Os glorificadores do passado como "idade de ouro" eram comumente os oprimidos e deserdados entre os poetas. Mais tarde, no período de decadência do mundo antigo, o tema também serviu a poetas de categorias privilegiadas

(Virgílio, Horácio, Ovídio) e, na *Germânia* de Tácito, foi usado como argumento contra as forças da decadência. Mas o sentimento que estava presente desde o princípio e que sempre retornava no curso do processo de diferenciação e de divisão da sociedade em classes era o mêdo da *hubris*, a crença de que o homem havia perdido completamente o equilíbrio e a medida e que o aparecimento da individualidade levaria-o à culpa trágica, inevitavelmente.

A individualização dos sêres humanos, por suas consequências, tinha de se estender às artes. E isso aconteceu quando uma nova classe social, a dos navegadores comerciantes, surgiu na história: uma classe que tanto tinha a ver com a evolução da personalidade humana. Os latifundiários da aristocracia — esses coveiros da velha coletividade tribal — tinham também desenvolvido algumas personalidades, mas o elemento natural de tais personalidades era a guerra, a aventura e o heroísmo. Um Aquiles ou um Ulisses só podiam ser concebidos longe do solo pátrio; em casa, êles não eram heróis individuais, eram meros representantes de suas nobres famílias, encarnações do eterno inodêlo de latifundiário, êlos impessoais da longa corrente dos seus ancestrais e dos seus herdeiros. O navegador comerciante era algo bem diverso: um "self-made man" desprezado de tudo, acostumado a arriscar a vida, subordinado mas à rotina conservadora do plantio e da colheita de terra, mas à inconstância e mutabilidade do mar, que tanto podia elevá-lo como fazê-lo naufragar. Tudo dependia da sua habilidade individual, da sua determinação, mobilidade, lucidez e... sorte. Mas a diferença ainda era mais profunda. O latifundiário e a terra não eram estranhos um ao outro; achavam-se tão intimamente ligados que a extensão do latifúndio era mais ou menos a própria extensão da pessoa do seu proprietário. Tudo vinha da terra e voltava à terra. As relações entre o comerciante e as suas propriedades eram muito outras. O comerciante e a mercadoria estavam *alienados* um em relação ao outro: era da própria natureza da propriedade que ela não ficasse nas mãos do seu proprietário e estivesse constantemente sendo trocada, isto é, sendo transformada. Nunca na história do mundo antigo — que encarava como demoníacas as incursões do dinheiro na

economia natural — o valor de-troca-preponderou sobre o valor de uso das coisas de modo tão completo como no mundo capitalista. No entanto, as qualidades concretas do objeto trocado — quer se tratasse de metal, linho ou especiarias — passaram desde logo a ser secundárias para o mercador; e a qualidade abstrata das formas de propriedade, que é o dinheiro, tornaram-se as coisas essenciais. E, justamente porque o produto passou a ser algo independente d'êle, algo que se alienava d'êle, o mercador pôde assumir em relação às mercadorias uma atitude de soberana individualidade. A despersonalização da propriedade deu-lhe a liberdade necessária para tornar-se êle mesmo uma personalidade. Nos centros comerciais costeiros do mundo antigo, sempre encontramos grandes príncipes-mercadores, "tiranos" individuais, que enfrentam as famílias aristocráticas e desafiam os privilégios da tradição, amparados em seus novos direitos como personalidades fortes e eficientes. Em sua forma monetária, a riqueza não respeita vínculos tradicionais; não se importa com a nobreza e a lealdade; inclina-se pelos mais audaciosos e mais afortunados.

A invasão do mundo feudal conservador pelo dinheiro e pelo comércio teve o efeito de desumanizar as relações sociais e desagregar ainda mais a estrutura da sociedade. O "Eu" que só dependia de si mesmo e só consigo mesmo devia contar passou a ocupar o primeiro plano da vida. No Egipto, país onde o trabalho era mais respeitado e orde o trabalhador não era discriminado como na Grécia, uma poesia profana ligada aos destinos individuais começou a se desenvolver, desde cedo, lado a lado com a poesia sacra e com a literatura da coletividade. Passamos a transcrever uma das muitas canções de amor do antigo Egipto:

*Meu coração se apodera de você, meu bem.
Quando me acho entre os seus braços
faço tudo o que você quiser.
Meu desejo é a minha máscara:
Ache-me bem a você para enxergar o seu amor.
Você, o marido do meu coração.
Esta hora, a mais bela entre todas as horas,
possa ela ampliar-se até a eternidade.*

*Desde que eu dormi com você,
você amoinou o meu coração.
Quer o meu coração se rejubile ou chore,
não se afaste de mim!*

Em outros países da antiguidade, foi o comércio que trouxe a subjetivação para a literatura. A experiência individual tornara-se tão importante que já podia ter expressão própria, ao lado da crônica tribal, da épica heróica, dos cantos sagrados e das canções de guerra. O Cântico dos Cânticos, atribuído pela lenda ao Rei Salomão, era a expressão de uma nova época. No mundo grego — um mundo de comerciantes navegadores — Safo escreveu uma poesia cheia de paixões individuais, lamentando seu destino pessoal e suas tristezas particulares. Mais tarde, Eurípides revolucionou o magnífico drama coletivo que seus predecessores haviam criado, retratando seres individuais humanos em lugar de máscaras coletivas. O mito — reflexo de uma coletividade na qual o indivíduo não passava de partícula anônima — gradualmente tornou-se uma ficção formal da experiência individual.

O novo individualismo, entretanto, ainda se continha dentro dos limites de uma ampla armação coletiva. A personalidade de era o produto de novas condições sociais; a individualização não era algo que acontecesse excepcionalmente com um homem ou com alguns poucos homens, mas um desenvolvimento que se repartia entre muitos e se tornava comunicável, de vez que toda comunicação pressupõe um fator comum. Se existisse em todo o mundo um único "Eu", consciente de si mesmo, erguido ante a coletividade, seria absurdo tentar comunicar essa condição única. Safo não poderia ter cantado o seu destino se êle fôsse exclusivamente dela: a despeito da subjetivação intensa, ela tinha a dizer algo que não fôra dito antes, mas que se aplicava ao caso de outras pessoas. Ela expressava uma experiência comum a muitos — a experiência da solidão, da personalidade ferida e rejeitada — numa linguagem comum a todos os gregos. Não se tratava de um mero lamento inarticulado: sua experiência *subjetiva* tinha-se tornado *objetiva*, de maneira a poder ser aceita como uma experiência universalmente humana. E

mais: o famoso poema a Afrodite é, por sua natureza, uma oração — um meio mágico de influenciar os deuses, isto é, de exercer certo poder sobre a realidade — e é um ato mágico, sacramental. O propósito ou função de semelhantes poemas é o de afetar tanto os deuses como os homens; e não simplesmente o de descrever uma condição, mas o de na realidade mudá-la. Por isso, o poeta subjetivo submetia-se à disciplina da métrica e da forma, à cerimônia mágica e à convenção religiosa. O fato de que um ser humano não se limitasse a exprimir um protesto infirme contra a dor da paixão de seu destino individual, mas de liberadamente obedecesse à disciplina da linguagem e às normas da tradição, parece inexplicável até que nos disponhamos a compreender a arte como um meio individual de retorno ao coletivo.

O novo "Eu" emergia do antigo "Nós". A voz individual destacara-se do côro. Mas um eco daquele côro ainda perdurava em cada personalidade. O elemento social ou coletivo se tinha subjetivado no "Eu", mas o conteúdo essencial da personalidade continuava e continua ainda hoje a ser social. O amor, o mais subjetivo dos sentimentos, é também o mais universal dos instintos, o instinto da propagação da espécie. As formas e expressões específicas do amor em qualquer época refletem as condições sociais que permitem a sexualidade desenvolver-se em relações mais ricas, mais complexas e mais sutis. Refletem quer a atmosfera de uma sociedade baseada na escravidão, quer a atmosfera de uma sociedade feudal ou de uma sociedade burguesa. E refletem, também, o grau de igualdade ou desigualdade das mulheres em relação aos homens, a estrutura do casamento, a idéia corrente de família, atitude no que se refere à propriedade, etc. Um artista só pode exprimir a experiência daquilo que seu tempo e suas condições sociais têm para oferecer. Por essa razão, a subjetividade de um artista não consiste em que a sua experiência seja fundamentalmente diversa da dos outros homens de seu tempo e de sua classe, mas consiste em que ela seja mais forte, mais consciente e mais concentrada. A experiência do artista precisa apreender as novas relações sociais de maneira a fazer que outros também venham a tomar consciência delas; ela precisa dizer *hic tua res agitur*. Mesmo o mais subjetivo dos artistas trabalha em favor da sociedade. Pe-

lo simples fato de descrever sentimentos, relações e condições que não haviam sido descritos anteriormente, êle canaliza-os do seu "Eu" aparentemente isolado para um "Nós"; e êste "Nós" pode ser reconhecido até na subjetividade transbordante da personalidade de um artista. Esse processo, todavia, nunca é um retorno à primitiva coletividade do passado; ao contrário, representa um impulso na direção de uma nova comunidade. cheia de diferenças e tensões, na qual a voz individual não se perde numa vasta unissonância. Em todo autêntico trabalho de arte, a divisão da realidade humana em individual e coletiva, em singular e universal, é interrompida; porém é mantida como fator a ser incorporado em uma unidade recriada.

Só a arte pode fazer tôdas essas coisas. A arte pode elevar o homem de um estado de fragmentação a um estado de ser íntegro, total. A arte capacita o homem para compreender a realidade e o ajuda não só a suportá-la como a transformá-la, aumentando-lhe a determinação de torná-la mais humana e mais hospitaleira para a humanidade. A arte, ela própria, é uma realidade social. A sociedade precisa do artista, êste suprêmo feiteiro, e tem o direito de pedir-lhe que êle seja consciente de sua função social. Tal direito nunca foi discutido numa sociedade em ascensão, ao contrário do que ocorre nas sociedades em decadência. A ambição do artista que se apoderou das idéias e experiências do seu tempo tem sido sempre não só de representar a realidade como a de plasmá-la. O Moisés de Miguel Ângelo não era só a imagem artística do homem do Renascimento, a corporificação em perda de uma nova personalidade consciente de si mesma. Era também um mandamento em pedra dirigido aos contemporâneos de Miguel Ângelo e a seus dirigentes: "É assim que vocês precisam ser. A época em que vivemos o exige. O mundo a cujo nascimento presenciamos o requer".

Usualmente, o artista reconhecia uma dupla missão social: aquela que lhe era diretamente imposta pela cidade, pela corporação ou pelo grupo social e aquela que lhe vinha indiretamente da experiência coletiva por êle assumida, isto é, aquela que lhe vinha de sua própria consciência social. As duas missões não coincidiam necessariamente e, quando passavam a se cho-

car com demasiada frequência, isso era um sinal de crescentes antagonismos no interior da sociedade. Em geral, porém, os artistas que pertenceram a sociedades coerentes e a classes ainda não constituídas em impedimentos ao progresso não sentiram como perda da liberdade artística a preservação que lhes era feita pela sociedade de certo tipo de temas. Muito raramente tais temas foram impostos por caprichos de padrões individuais; usualmente, eram impostos por tendências e tradições profundamente enraizadas no povo. Dado o tema, um artista podia, por seu original domínio do mesmo, expressar a sua individualidade e, ao mesmo tempo, retratar os novos processos que se realizavam no interior da sociedade. Sua habilidade para captar os traços essenciais de seu tempo e para desvendar as novas realidades era a medida de sua grandeza como artista.

Tem sido quase sempre uma característica dos grandes períodos da arte a de que as idéias da classe dominante ou as idéias de uma classe revolucionária em ascensão coincidem com o desenvolvimento das forças produtivas e com as necessidades gerais da sociedade. Em tais períodos de equilíbrio, uma nova e harmoniosa unidade tem parecido haver sido quase alcançada, e os interesses de uma determinada classe particular têm parecido ser o interesse comum. O artista, vivendo e trabalhando em um estado de ilusão mágica, prefigurava o nascimento de uma comunidade que tudo abarcaria. Porém, na medida em que o caráter ilusório dessa expectativa se tornou claro, na medida em que a aparente unidade se desintegrou e voltou a explodir o conflito entre as classes, e na medida em que as contradições e injustiças da nova situação se tornaram mais agudas, a situação da arte e dos artistas tornou-se mais difícil e mais problemática.

→ Numa sociedade em decadência, a arte, para ser verdadeira, precisa refletir também a decadência. Mas, a menos que ela queira ser infiel à sua função social, a arte precisa mostrar o mundo como passível de ser mudado. E ajudar a mudá-lo.

CAPÍTULO 3

Arte e Capitalismo

O ARTISTA NA ÉPOCA DO CAPITALISMO encontrou-se numa situação muito peculiar. O Rei Midas transformava tudo o que tocava em ouro: o capitalismo transformou tudo em mercadoria. Com um incremento até então inimaginável na produção e na produtividade, estendendo dinamicamente a nova ordem a todas as partes do globo e a todas as áreas da experiência humana, o capitalismo dissolveu o velho mundo num turbilhão de moléculas, destruiu todas as relações diretas entre o produtor e o consumidor e lançou todos os produtos num mercado anônimo onde deveriam ser vendidos ou comprados. Antes, o artista trabalhava para atender à encomenda de um determinado cliente particular. O produtor de mercadorias, a tudo estendendo a crescente divisão do trabalho, a dilaceração do trabalho, o anonimato de certas forças econômicas, destruiu as relações humanas diretas e levou o homem a uma crescente alienação da realidade social e de si mesmo. Em tal mundo, a arte também se tornou uma mercadoria e o artista foi transformado em um produtor de mercadorias. O patrocinador individual foi invalidado por um mercado livre no qual a avaliação das obras de arte se tornava difícil, precária, e onde tudo dependia de um conglomerado anônimo de consumidores chamado "público". A obra de arte foi sendo cada vez mais subordinada às leis da competição.

110
LUIZ SENGIO
2553781 DA
PRIMEIRA SERRA

A Necessidade da Arte

ARTE, COMUNICAÇÃO, CINEMA, TEATRO

Metateatro, *Lionel Abel*
Comunicação Humana, *J. L. Aranguren*
A Experiência Viva do Teatro, *Eric Bentley*
O Teatro Engajado, *Eric Bentley*
Técnicas de Persuasão, *J. A. Brown* (3.º ed.)
Teatro do Protesto, *Robert Brustein*
Revolução na Comunicação, *Edmund Carpenter e Marshall McLuhan*
(3.º ed.)
Psicologia da Linguagem, *John Carroll* (3.º ed.)
O Conceito de Liberdade, *Christopher Caudwell*
O Contexto Social da Arte, *Jean Creedy*
Teorias da Comunicação de Massa, *Melvin L. de Fleur* (2.º ed.)
Sociologia do Comediante, *Jean Duvingnaud*
A Ordem Oculta da Arte, *Anton Ehrenzweig* (2.º ed.)
Psicanálise da Percepção Artística, *Anton Ehrenzweig*
Reflexões de um Cineasta, *Serguei Eisenstein*
O Teatro do Absurdo, *Martin Esslin*
Política e Comunicação, *Richard Fagen*
A Necessidade da Arte, *Ernst Fischer* (6.º ed.)
Hamlet e o Complexo de Édipo, *Ernest Jones*
A Opinião Pública, *R. Lane e D. Sears*
Formas de Literatura Dramática, *Ronald Peacock*
Arte e Alienação, *Herbert Read*
Introdução à Música do Século XX, *Eric Salzman*
O Cinema como Arte, *R. Stephenson e J. Delbrix*
Literatura e Revolução, *Leon Trotsky*
Arte e Sociedade, *Gilberto Velho*
Sociologia da Arte I, *Gilberto Velho* (2.º ed.)
Sociologia da Arte II, *Gilberto Velho*
Sociologia da Arte III, *Gilberto Velho*
Sociologia da Arte IV, *Gilberto Velho*
O Teatro de Brecht, *John Willet*

ERNST FISCHER

A NECESSIDADE DA ARTE

Tradução de

LEANDRO KONDER

Sexta Edição

ZAHAR EDITORES
RIO DE JANEIRO

Título original:

Von der Notwendigkeit der Kunst

publicado em 1959 por VERLAG DER KUNST, Dresden.
Traduzido da edição inglesa, publicada em 1963
pela PENGUIN Books, em tradução de Anna Bostock.

Copyright © 1959
by VERLAG DER KUNST

capa de
ÉRICO

*Edição para o Brasil, não podendo ser vendida em outros países
de língua portuguesa.*

1977

Direitos para a edição brasileira adquiridos por
ZAHAR EDITORES

Caixa Postal 207, ZC-00, Rio

que se reservam a propriedade desta versão

Impresso no Brasil

270.1267.11

INDICE

INTRODUÇÃO, de Antonio Callado	7
Capítulo 1 — A FUNÇÃO DA ARTE	11
Capítulo 2 — AS ORIGENS DA ARTE	21
<i>Ferramentas</i>	21
<i>Linguagem</i>	30
<i>Semelhança</i>	37
<i>O poder da magia</i>	42
<i>A arte e a sociedade de classes</i>	47
Capítulo 3 — ARTE E CAPITALISMO	59
<i>O romantismo</i>	63
<i>A arte do povo</i>	74
<i>A arte pela arte</i>	80
<i>Impressionismo</i>	83
<i>Naturalismo</i>	88
<i>Simbolismo e misticismo</i>	92
<i>A alienação</i>	94
<i>O nihilismo</i>	101
<i>A desumanização</i>	104
<i>Fragmentação</i>	107
<i>Mistificação</i>	110
<i>O vôo para fora da sociedade</i>	116
<i>O realismo</i>	118
<i>O realismo socialista</i>	124
Capítulo 4 — CONTEÚDO E FORMA	133
<i>Os cristais</i>	135
<i>Ornamentos</i>	140
<i>Os organismos vivos</i>	143

<i>A sociedade</i>	146
<i>Tema, conteúdo e significado</i>	150
<i>Como se transforma o significado de um tema</i> ...	151
<i>Interpretação de uma pintura</i>	158
<i>Giotto</i>	167
<i>Sociedade e estilo</i>	169
<i>Forma e experiência social</i>	174
<i>A gruta encantada</i>	179
<i>Nostalgia pela "fonte"</i>	188
<i>Mundo e linguagem da poesia</i>	192
<i>A música</i>	205
Capítulo 5 — A PERDA E A DESCOBERTA DA REALIDADE	223
<i>A arte e as massas</i>	232
<i>Entre a ascensão e a queda</i>	242
<i>O sonho para depois de amanhã</i>	246

Introdução

ANTONIO CALLADO

HÁ NO *Memorial de Aires* uma página com a data e hora de "14 de maio, meia-noite". O ano é o de 1888. O Conselheiro está contando que foi à reunião do Aguiar. "A alegria dos donos da casa era viva, a tal ponto que não a atribuí somente ao fato dos amigos juntos, mas também ao grande acontecimento do dia. Assim o disse, por esta única palavra, que me pareceu expressiva, dita a brasileiros:

— Felício-os.

— Já sabia? perguntaram ambos.

Não entendi, não achei que responder. Que era que eu podia saber já, para os felicitar, se não era o fato público?"

Acontece que a alegria reinante nada tinha a ver com o decreto da Regente, que enchia de carros e flâmulas a rua do Ouvidor. E Aires comenta: "Compreendi. Eis aí como, no meio do prazer geral, pode aparecer um particular, e dominá-lo. Não me enfadei com isso; ao contrário, achei-lhes razão, e gostei de os ver sinceros. Por fim, estimei que a carta do filho postigo viesse, após anos de silêncio pagar-lhes a tristeza que cá deixou".

Nas páginas anteriores o Conselheiro menciona mais de uma vez a Abolição. Querendo-a. Envergonhado de ainda têmos escravos. Estava no exterior quando Lincoln libertara os pretos americanos. "Mais de um jornal fez alusão nominal ao Brasil". E havia pior. A vergonha do Brasil sobreviveria até em páginas de poetas imortais, como uma de Heine em que o poeta fala no capitão negro que deixou trezentos escravos no Rio. "Embora queimemos tôdas as leis, decretos e avisos,

não poderemos acabar com os atos particulares, escrituras e inventários, nem apagar a instituição da História, ou até da poesia”.

Assim, os amigos de Aires se alegravam devido a uma carta particular e não devido à carta de alforria dos escravos e o Aires se alegrava porque finalmente o Brasil dava uma provazinha de civilização ao mundo. Quando a gente se lembra de que o criador do Aires era Machado de Assis, um mulato, sua maneira de apresentar a Abolição dá uma idéia de esquizofrenia. É a “alienação” do artista chegando às raias da alienação mental. “Não me enfadei com isso; ao contrário”.

Machado ilustra nesse trecho o *leit-motif* do admirável livro de Ernst Fischer que vão ler. À medida que a vida do homem se torna mais complexa e mecanizada, mais dividida em interesses e classes, mais “independente” da vida dos outros homens e portanto esquecida do espírito coletivo que completa uns homens nos outros, a função da arte é refundir esse homem, torná-lo de novo e incitá-lo à permanente escalada de si mesmo. Tôdas as grandes fases de evolução da sociedade tiveram aquêlê momento de pujança em que sem esforço o artista, integrado no processo, fez do homem do seu tempo um retrato imortal. Até hoje — distante vai a imagem — é com um orgulho nostálgico que nos contemplamos no espelho que ergueram os pintores da Renascença ou os músicos do século XVIII. Quando o molde de uma nova forma de sociedade se vai aperiando e enrijecendo, imobilizando o homem, vedando-lhe o horizonte, e afinal, para manter um simulacro de vida, estancando as fontes da liberdade, então se produzem monstrinhos como o nosso Conselheiro Aires, ou, numa violenta tentativa de recapitular a perda magia do homem primitivo, monstros fabulosos como o Finnegan de James Joyce. O Aires, brasileiro típico, quer inaugurar a nova História do Brasil rasgando os documentos do tráfico de escravos. (O que aliás foi em parte feito, dizem que por aquêlê outro Conselheiro, Rui Barbosa: queimamos pilhas de registros de entradas de escravos, o que muito dificulta hoje em dia o conhecimento das raças negras que contribuíram para a formação do homem brasileiro). Finnegan, irlandês anarquista, exila-se de tôda História voltando com os

bolsos cheios de bombas ao ventre materno do inconsciente coletivo.

O problema principal da arte do nosso tempo, em que estala por tôdas as juntas a armadura do capitalismo, é criar uma ponte nova entre o povo e o artista — e por povo entende-se todo o mundo, todos os não-artistas. O comportamento do camponês Nikita Kruschev e do Príncipe Philip da Inglaterra em exposições de pintura moderna é exatamente o mesmo: ambos perguntam, para fazer espírito, se os quadros não estão de cabeça para baixo. É que a princípio o capitalismo, forçando o artista para fora do mecenato, deu-lhe também um grande momento histórico de livre criação; mas acabou por isolá-lo numa liberdade tão glacial e completa que o artista chegou em muitos casos ao estágio absurdo de criar para os outros artistas. O pior, como observou Bernard Shaw, é que quem detesta a pintura moderna não agüenta mais a pintura feita à moda antiga. Não se pode imaginar hoje uma volta ao grande romance do século XIX. Mas quem lê por prazer, numa viagem de férias, Nathalie Sarraute e Robbe-Grillet? Que maçoquista, reduzido a escolher um só disco, optaria pelo de música dodecafônica?

Notei no livro de Fischer duas estranhas omissões: a dos nomes de Sartre e Trotsky. Nas coletâneas de *Situations* e ao longo de tôda a sua obra literária e filosófica Sartre tem ido como poucos ao fundo do problema do artista na sociedade moderna. Quanto a Trotsky, no seu *Literatura e Revolução*, de 1924, já esboçava muitos dos temas que Fischer orchestra magistralmente. Inclusive lembrava Trotsky que “a Revolução burguesa proçurou, com êxito, perpetuar o domínio da burguesia, enquanto a Revolução proletária tem como finalidade a liquidação do proletariado como classe o mais depressa possível”. Com isto queria lembrar, quando mal triunfara a Revolução, que a nova literatura, espelho do homem novo e harmonioso que o socialismo devia produzir, não havia de ser sôbre a produção de parafusos ou do ferro gusa. Um gênio do desespêro e do absurdo como Samuel Beckett será sempre um gênio, mesmo quando chegarmos à libertação e à alegria de um mundo muito mais justo do que o atual. Esses cavaleiros da torre abo-

lida, plantados sem qualquer esperança diante do mistério de si mesmos, não estão apenas refletindo a agonia do capitalismo. Representam uma angústia permanente. Um dos males da sociedade atual é que a própria angústia da condição humana só pode ser sentida (ia quase dizer saboreada) por uns poucos. Esse tipo de angústia é hoje em dia um privilégio dos que dispõem de ócio. Precisa ser estendido a todos.

O livro de Ernst Fischer, colossal painel que acompanha as artes da pré-história propriamente dita à pré-história em que vivemos, é marxista, entre outras razões, porque sem Marx é difícil compreender qualquer problema histórico, mas nada tem de sectário. É um livro de poeta, de esteta, de grande crítico, e, sobretudo, de quem se volta cheio de compaixão e de esperança para o esforço do homem que se constrói através dos tempos. É um estranho livro de História, pois, apesar da sua severidade e do seu aparelhamento de técnica moderna e de erudição (tão mais límpido e puro do que Malraux!), comunica uma emoção de poesia. A visão final da Makarie de Goethe é a invenção de um esplêndido símbolo.

CAPÍTULO I

A Função da Arte

“A POESIA É INDISPENSÁVEL. Se eu ao menos soubesse para quê...” Com este encantador e paradoxal epigrama, Jean Cocteau resumiu ao mesmo tempo a necessidade da arte e o seu discutível papel no atual mundo burguês.

O pintor Mondrian, por sua vez, falou do possível “desaparecimento” da arte. A realidade, segundo ele acreditava, iria cada vez mais deslocando a obra de arte, que essencialmente não passaria de uma compensação para o equilíbrio deficiente da realidade atual. “A arte desaparecerá na medida em que a vida adquirir mais equilíbrio”.

A arte concebida como “substituto da vida”, a arte concebida como o meio de colocar o homem em estado de equilíbrio com o meio circundante — trata-se de uma idéia que contém o reconhecimento parcial da natureza da arte e da sua necessidade. Desde que um permanente equilíbrio entre o homem e o mundo que o circunda não pode ser previsto nem para a mais desenvolvida das sociedades, trata-se de uma idéia que sugere, também, que a arte não só é necessária e tem sido necessária, mas igualmente que a arte continuará sendo sempre necessária.

No entanto, será a arte apenas um substituto? Não expressará ela também uma relação mais profunda entre o homem

e o mundo? E, naturalmente, poderá a função da arte ser resumida em uma única fórmula? Não satisfará ela diversas e variadas necessidades? E se, observando as origens da arte, chegarmos a conhecer a sua função inicial, não verificaremos também que essa função inicial se modificou e que novas funções passaram a existir?

Este livro representa uma tentativa para responder a questões como essas, com base na convicção de que a arte tem sido, e é será sempre necessária.

Como primeiro passo, é preciso advertir que tendemos a considerar natural (e aceitá-lo como tal) um fenômeno surpreendente. E, de fato, referimo-nos a algo surpreendente: milhões de pessoas lêem livros, ouvem música, vão ao teatro e ao cinema. Por quê? Dizer que procuram distração, divertimento, a relaxação, é não resolver o problema. Por que distrai, diverte e relaxa o mergulhar nos problemas e na vida dos outros, o identificar-se com uma pintura ou música, o identificar-se com os tipos de um romance, de uma peça ou de um filme? Por que reagimos em face dessas "irrealidades" como se elas fôssem a realidade intensificada? Que estranho, misterioso divertimento é esse? E, se alguém nos responde que almejamos escapar de uma existência insatisfatória para uma existência mais rica através de uma experiência sem riscos, então uma nova pergunta se apresenta: por que nossa própria existência não nos basta? Por que esse desejo de completar a nossa vida incompleta através de outras figuras e outras formas? Por que, da penumbra do auditório, fixamos o nosso olhar admirado em um palco iluminado, onde acontece algo que é fictício e que tão completamente absorve a nossa atenção?

É claro que o homem quer ser mais do que apenas ele mesmo. Quer ser um homem *total*. Não lhe basta ser um indivíduo separado; além da parcialidade da sua vida individual, ansia uma "plenitude" que sente e tenta alcançar, uma plenitude de vida que lhe é fraudada pela individualidade e todas as suas limitações; uma plenitude na direção da qual se orienta quando busca um mundo mais compreensível e mais justo, um mundo que *tenha significação*. Rebelar-se contra o ter de se con- sumir no quadro da sua vida pessoal, dentro das possibilidades

transitórias e limitadas da sua exclusiva personalidade. Quer relacionar-se a alguma coisa mais do que o "Eu", alguma coisa que, sendo exterior a ele mesmo, não deixe de ser-lhe essencial. O homem ansia por absorver o mundo circundante, integrá-lo a si; ansia por estender pela ciência e pela tecnologia o seu "Eu" curioso e faminto de mundo até as mais remotas cons- tações e até os mais profundos segredos do átomo; ansia por unir na arte o seu "Eu" limitado com uma existência hu- mana coletiva e por tornar *social* a sua individualidade.

Se fôsse da natureza do homem o não ser ele mais do que um indivíduo, tal desejo seria absurdo e incompreensível, por- que então como indivíduo ele já seria um todo pleno, já seria tudo o que era capaz de ser. [O desejo do homem de se desen- volver e completar indica que ele é mais do que um indivíduo. Sente que só pode atingir a plenitude se se apoderar das expe- riências alheias que potencialmente lhe concernem, que podé- riam ser dele.] E o que um homem sente como potencialmente seu inclui tudo aquilo de que a humanidade, como um todo, é capaz. [A arte é o meio indispensável para essa união do in- divíduo como o todo; reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e idéias.]

Essa definição da arte como o meio de *tornar-se um com o todo da realidade*, como o caminho do indivíduo para a ple- nitude, para o mundo em geral, como a expressão do desejo do indivíduo no sentido de se identificar com aquilo que ele não é, essa definição não será talvez demasiado romântica? Não será temerário concluir, com base no nosso próprio senso de identificação quase-histórico como o herói de um filme ou de um romance, que seja esta a função universal e original da arte? Não conterà a arte, também, o contrário dessa perda "dionisiaca" de si mesmo? Não conterà a arte igualmente o elemento "apolíneo" de divertimento e satisfação que consiste precisamente no fato de que o observador *não* se identifica com o que está sendo representado e até se *distança* do que está sendo representado, escapa ao poder direto com que a reali- dade o subjuga, através da representação do real, e liberta-se na arte do esmagamento em que se acha sob o cotidiano? A

mesma dualidade — de um lado, a absorção na realidade e, de outro, a excitação de controlá-la — não se evidencia no próprio modo de trabalhar do artista? Não nos devemos enganar quanto a isso: o trabalho para um artista é um processo altamente consciente e racional, um processo ao fim do qual resulta a obra de arte como realidade dominada, e não — de modo algum — um estado de inspiração embriagante.

Para conseguir ser um artista, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma. A emoção para um artista não é tudo; ele precisa também saber tratá-la, transmiti-la, precisa conhecer todas as regras, técnicas, recursos, formas e convenções com que a natureza — esta provocadora — pode ser dominada e sujeitada à concentração da arte. A paixão que *consome* o dileitante *serve* ao verdadeiro artista; o artista não é possuído pela bête-fera, mas doma-a.

A tersão e a contradição dialética são inerentes à arte; a arte não só precisa derivar de uma intensa experiência da realidade como precisa ser *construída*, precisa tomar forma através da objetividade. O livre resultado do trabalho artístico resulta da mestria. Aristóteles, tão freqüentemente mal compreendido, sustentou que a função do drama era purificar as emoções, superando o terror e a piedade, de maneira que o espectador, ao se identificar com Orestes ou Édipo, viesse a ser por sua vez libertado daquela identificação e se erguesse acima da ação cega do destino. Os laços da vida são temporariamente desfeitos, pois a arte “cativa” de modo diferente da realidade, e este agradável e passageiro cativar artístico constitui precisamente a natureza do “divertimento”, a natureza daquele prazer que encontramos até nos trabalhos trágicos.

Dêsse prazer, dessa qualidade libertadora da arte, Bertolt Brecht disse o seguinte:

Nosso teatro precisa estimular a avidez da inteligência e instruir o povo no prazer de mudar a realidade. Nossas platéias precisam não apenas saber que Prometeu foi libertado, mas também precisam familiarizar-se com o prazer de libertá-lo. Nosso público precisa aprender a sentir no teatro toda a satisfação e a alegria experimentadas pelo inventor e pelo descobridor, todo o triunfo vivido pelo libertador.

Brecht observa que, numa sociedade dividida pela luta de classes, o efeito “imediató” da obra de arte requerida pela estética da classe dominante é o efeito de suprimir as diferenças sociais existentes na platéia, criando, assim, enquanto a peça vai sendo encenada, uma coletividade “universalmente humana” e não dividida em classes. Por outro lado, a função do drama “não-aristotélico” que Brecht preconizava era precisamente a de dividir a platéia, para o que lhe cumpria remover o conflito entre os sentimentos e a razão, incentivado pelo mundo capitalista.

Tanto o sentimento como a razão se corromperam na época em que o capitalismo se aproximava do seu fim e entraram em um conflito improdutivo e maléfico um com o outro. A ascensão de uma nova classe, porém, e a ação daqueles que lutam por ela se ligam aos sentimentos e à razão de modo que sentimento e razão se vêem empenhados em um conflito *produtivo*: nossos sentimentos nos levam a um máximo de esforço de raciocínio e nossa razão purifica nossos sentimentos.

No mundo alienado em que vivemos, a realidade social precisa ser mostrada no seu mecanismo de aprisionamento, posta sob uma luz que devesse a “alienação” do tema e dos personagens. A obra de arte deve apoderar-se da platéia não através da identificação passiva, mas através de um apelo à razão que requeira ação e decisão. As normas que fixam as relações entre os homens não de ser tratadas no drama como “temporárias e imperfeitas”, de maneira que o espectador seja levado a algo mais produtivo do que a mera observação, seja levado a pensar no curso da peça e incitado a formular um julgamento, afinal, quanto ao que viu: “Não era assim que devia ser. É estranho, quase inacreditável. Precisa deixar de ser assim”. Dêsse modo, o espectador — no caso, um homem ou uma mulher que vivem do trabalho — virá ao teatro para

... divertir-se assistindo às suas próprias atribuições, às durezas do trabalho de que depende a sua subsistência, bem como para sofrer os impactos das suas incessantes transformações. Aqui, ele poderá *produzir-se a si mesmo* da maneira mais fácil, pois o modo mais fácil de existência é exatamente a arte.

Sem asseverar que o "teatro épico" de Brecht seja a única espécie possível de drama militante para a perspectiva da classe operária, reporto-me à importante teoria brechtiana, tomando-a como ilustração da dialética da arte e do modo pelo qual a função da arte se transforma em um mundo que se está transformando.

A *razão de ser* da arte nunca permanece inteiramente a mesma. A função da arte, numa sociedade em que a luta de classes se aguçou, difere, em muitos aspectos, da função original da arte. No entanto, a despeito das situações sociais diferentes, há alguma coisa na arte que expressa uma verdade permanente. E é essa coisa que nos possibilita — nós, que vivemos no século XX — o comovermo-nos com as pinturas pré-históricas das cavernas e com antiqüíssimas canções. Karl Marx descreveu a epopéia como a forma artística típica de uma sociedade ainda não desenvolvida; e, em seguida, acrescentou:

Mas a dificuldade não está na idéia de que a arte e a epopéia gregas estejam ligadas a certas formas de desenvolvimento social. A dificuldade está em compreender por que ainda hoje nos proporcionam um prazer artístico e valem, em certos aspectos, como norma e modelo insuperáveis.

A resposta dada por Marx foi a seguinte:

Por que a infância da humanidade, a infância na qual a humanidade alcançou seu mais belo desenvolvimento, não haveria de exercer um eterno encanto, como época que jamais voltará? Existem crianças mal educadas e crianças precoces. Muitos povos da antiguidade pertencem a esta última categoria. Os gregos eram crianças normais. O fascínio que a arte deles exerce sobre nós não está em contradição com o estágio social pouco ou nada desenvolvido em que surgiu essa arte. Ele é precisamente o produto de tal situação; deve-se precisamente ao fato de que as condições sociais primitivas sem as quais aquela arte não poderia ter surgido jamais poderão voltar.

Hoje em dia, podemos ter dúvidas quanto a se, em comparação com outros povos, os gregos terão sido "crianças normais". Sabemos, naturalmente, que em outro local Marx e Engels mesmo chamaram a atenção para os aspectos problemáticos do mundo grego, com seu desprezo pelo trabalho, com sua degradação das mulheres, com seu erotismo reservado ape-

nas para as cortesãs e os rapazinhos. Desde então, muito mais veio a ser descoberto acerca das cicatrizes existentes do outro lado, da beleza, da serenidade e da harmonia gregas. Nossas atuais idéias a respeito do mundo antigo só parcialmente coincidem com as de Winckelmann, Goethe e Hegel. A Arqueologia, a Etnologia e a investigação histórico-cultural não mais nos permitem aceitar a arte grega como pertencente à nossa "infância". Ao contrário, vemos nela algo de relativamente bem amadurecido e tardio: na perfeição da época de Péricles, localizamos indícios de decadência e declínio. Numerosos trabalhos dos discípulos do grande Fídias — heróis, atletas, arremessadores de disco e condutores de carros — que já foram louvados como "clássicos", hoje nos parecem vazios e insignificantes, quando comparados com realizações de Micenas e do Egito. Mas um aprofundamento no exame dessa questão nos afastaria do problema enfocado por Marx e da solução que ele procurou dar-lhe.

O que importa é que Marx enxergou que, na arte historicamente condicionada por um estágio social não desenvolvido, perdurava um *momento de humanidade*; e nisso Marx reconheceu o poder da arte de se sobrepor ao momento histórico e exercer um fascínio permanente.

Podemos colocar a questão da seguinte maneira: toda arte é condicionada pelo seu tempo e representa a humanidade em consonância com as idéias e aspirações, as necessidades e as esperanças de uma situação histórica particular. Mas, ao mesmo tempo, a arte supera essa limitação e, de dentro do momento histórico, cria também um momento de humanidade que promete constância no desenvolvimento. Jamais devemos subestimar o grau de continuidade que persiste em meio às lutas de classes, apesar dos períodos de mudança violenta e de revolução social. Como acontece com a evolução do próprio mundo, a história da humanidade não é apenas uma contradição descontínua, mas também uma continuidade. Coisas antigas, aparentemente há muito esquecidas, são preservadas dentro de nós, continuam a agir dentro de nós — frequentemente sem que as percebamos — e de repente vêm à superfície e começam a nos falar, tal como falaram a Ulisses no Hades as sombras que ele alimentava com o seu sangue. Em diferentes períodos, depen-

dendo da situação social e das necessidades das classes em ascensão ou em declínio, diversas coisas que permaneciam latentes ou eram dadas como perdas são trazidas à luz do dia e despertam para uma nova vida. E, assim como não foi por acaso que Lessing e Herder, revoltados contra as posições feudais e cortesãs, bem como contra a falsidade encoberta pelas cabeleiras e alexandrinos, descobriram Shakespeare para os alemães também não é por acaso que hoje, em sua negação do humanismo e no caráter fetichizado das suas instituições, a Europa ocidental recorra aos fetiches da pré-história e procure utilizá-los na construção de falsos mitos, visando esconder seus problemas reais.]

As diferentes classes e sistemas sociais, conquanto desenvolvendo suas respectivas consciências morais, contribuíram para a formação de uma consciência moral humana universal. O conceito de liberdade, apesar de vir correspondendo sempre às condições e aos objetivos de uma determinada classe ou de um determinado sistema social, tende contudo a se desenvolver na direção de uma idéia global una. Do mesmo modo, traços constantes do ser humano são fixados mesmo na arte historicamente condicionada. Enquanto se limitarem a refletir as condições rudimentares de uma sociedade baseada na escravidão, Homero, Ésquilo e Sófocles são marcos envelhecidos, pertencem ao passado. Todavia, na medida em que, no interior daquela sociedade, descobriram a grandeza do homem, deram forma artística aos seus conflitos e às suas paixões e exprimiram potencialidades ilimitadas, permanecerão sempre modernos, atuais. Prometeu trazendo o fogo para a terra, Ulisses voltando para casa em meio a mil aventuras, Tântalo com os filhos enfrentando o seu destino, são criações que mantêm para nós a força original que tiveram. O assunto de *Antígona* — uma luta pelo direito de honrar um parente através de um funeral comento digno — pode ser considerado arcaico e pode carecer de comentários históricos para ser devidamente entendido, mas a figura de Antígona, em si mesmo, continua a ser tão comovente como sempre tem sido; e, enquanto existirem seres humanos no mundo, eles se comoverão com as palavras dela: “Minha natureza é a de me ligar por amor e não pelo ódio”. Quanto

mais chegamos a conhecer trabalhos de arte há muito esquecidos e perdidos, tanto mais claramente enxergamos, apesar da variedade dêtes, seus elementos contínuos e comuns. São fragmentos que se acrescentam a outros fragmentos para irem compondo a humanidade.

Podemos concluir que, com evidência cada vez maior, a arte em sua origem foi *mágica*, foi um auxílio mágico à dominação de um mundo real inexplorado. A religião, a ciência e a arte eram combinadas, fundidas, em uma forma primitiva de magia, na qual existiam em estado latente, em germe. Esse papel mágico da arte foi progressivamente cedendo lugar ao papel de clarificação das relações sociais, ao papel de iluminação dos homens em sociedades que se tornavam opacas, ao papel de ajudar o homem a reconhecer e transformar a realidade social. Uma sociedade altamente complexificada, com suas relações e contradições sociais multiplicadas, já não pode ser representada à maneira dos mitos. Em semelhante sociedade, que exige reconhecimento preciso e consciência global diversificada, é-se obrigado a romper com as formas rígidas dos tempos primitivos em que o elemento mágico ainda operava e chega-se a formas abertas, à liberdade formal, digamos, do romance. A predominância de um dos dois elementos da arte em um momento particular depende do estágio alcançado pela sociedade: algumas vezes predominará a sugestão mágica, outras a racionalidade, o esclarecimento; algumas vezes predominará a intuição, o sonho, outras o desejo de aguçar a percepção. Porém, quer embalando, quer despertando, jogando com sombras ou trazendo luzes, a arte jamais é uma mera descrição clínica do real. Sua função concerne sempre ao homem *total*, capacita o “Eu” a identificar-se com a vida de outros, capacita-o a incorporar a si aquilo que ele não é, mas tem possibilidade de ser. Mesmo um grande artista didático, como Brecht, não se serve apenas da razão e da argumentação: serve também do sentimento e da sugestão. Não se limita a colorar o seu público em face da obra de arte; permite-lhe igualmente “entrar” nela. O próprio Brecht sabia disso e preveniu que não lidava com um problema de contrastes absolutos e sim com forças que se transformavam. “Dêsse modo, a sugges-

tão afetiva ou a persuasão puramente racional podem predominar como meios de comunicação”.

É verdade que a função essencial da arte para uma classe destinada a transformar o mundo não é a de *fazer mágica* e sim a de *esclarecer e incitar à ação*; mas é igualmente verdade que um resíduo mágico na arte não pode ser inteiramente eliminado, de vez que sem este resíduo provindo de sua natureza original a arte deixa de ser arte.

Em todas as suas formas de desenvolvimento, na dignidade e na comicidade, na persuasão e na exageração, na significação e no absurdo, na fantasia e na realidade, a arte tem sempre um pouco a ver com a magia.

A arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo. Mas a arte também é necessária em virtude da magia que lhe é inerente.

Objeto mágico

CAPÍTULO 2

As Origens da Arte

A ARTE É QUASE TÃO ANTIGA quanto o homem. É uma forma de trabalho, e o trabalho é uma atividade característica do homem. Marx definiu o trabalho nos seguintes termos:

O processo do trabalho é ... atividade deliberada ... para a adaptação das substâncias naturais aos desejos humanos; é a condição geral necessária para que se efetue um intercâmbio entre o homem e a natureza; é a condição permanente imposta pela natureza à vida humana e, por conseguinte, independe das formas da vida social — ou, melhor, é comum a todas as formas sociais.

(O Capital)

O homem se apodera da natureza transformando-a. O trabalho é a transformação da natureza. O homem também sonha com um trabalho mágico que transforme a natureza, sonha com a capacidade de mudar os objetos e dar-lhes nova forma por meios mágicos. Trata-se de um equivalente na imaginação àquilo que o trabalho significa na realidade. O homem é, por princípio, um mágico.

Ferramentas

O homem tornou-se homem através da utilização de ferramentas. Ele se fez, se produziu a si mesmo, fazendo e pro-

do sentido do olfato; o encolhimento do focinho, facilitando uma mudança na disposição dos olhos; a emergência em que se via essa criatura (então equipada com um senso de visão mais agudo e mais preciso) de olhar em todas as direções, como também a postura ereta condicionada por tal situação; a liberação dos membros dianteiros e o crescimento do cérebro, devidos à postura ereta do corpo; as mudanças na alimentação e diversas outras circunstâncias, em conjunto, contribuíram para a criação das condições necessárias para que o homem se tornasse homem. Porém, o órgão diretamente decisivo foi a mão. Já S. Tomás de Aquino estava ciente dessa significação única da mão, esse *organum organorum* (órgãos dos órgãos) e expressou-o na sua definição do homem: *Habet homo rationem et manum* (O homem possui razão e mão). E é verdade que foi a mão que libertou a razão humana e produziu a consciência própria do homem.

Gordon Childe assinala na sua *The Story of Tools*:

Os homens podem fabricar ferramentas porque suas patas dianteiras tornaram-se mãos, porque vêem o mesmo objeto com ambos os olhos e podem avaliar as distâncias com muita exatidão, bem como porque um delicadíssimo sistema nervoso e complicado cérebro os capacitam a controlar os movimentos da mão e do braço em adequação precisa ao que estão vendo com ambos os olhos. Mas os homens não sabem por algum instinto inato fazer ferramentas e usá-las: precisam aprender através da experiência, através do ensaio e do erro.

Um sistema de relações inteiramente novas entre uma determinada espécie e o resto do mundo vem a ser estabelecido pelo uso das ferramentas. No processo de trabalho invertem-se as relações naturais de causa e efeito, tais como elas existem: o efeito — antecipado, previsto, transformado em “propósito” — passa a ser o legislador do processo de trabalho. Aquê le relacionamento entre acontecimentos que, como problema da “finalidade”, da “causa final”, conduziu muitos filósofos à distração, aquê relacionamento se desenvolveu como uma característica especificamente humana. Contudo, qual é exatamente o problema? Ainda uma vez, permitam-me recorrer a uma das claras definições de Marx:

duzindo ferramentas. A indagação quanto ao que teria existido antes, se o homem ou a ferramenta, é, portanto, puramente acadêmica. Não há ferramenta sem o homem, nem homem sem a ferramenta: os dois passaram a existir simultaneamente e sempre se acharam indissolivelmente ligados um ao outro. Um organismo vivo relativamente muito desenvolvido tornou-se homem trabalhando com objetos naturais; e, por terem sido utilizados pelo trabalho humano, estes objetos naturais tornaram-se ferramentas. Aqui, temos outra definição de Marx:

O instrumento do trabalho é uma coisa ou um complexo de coisas que o trabalhador coloca entre si e a matéria sobre a qual se exerce o seu trabalho; é o condutor da sua atividade. O trabalhador usa as propriedades mecânicas, físicas e químicas das coisas como meios para adquirir poder sobre outras coisas e para adaptar estas outras coisas aos seus desígnios. Pondo de lado o conjunto dos meios de subsistência naturalmente prontos para consumo, tais como as frutas, para os quais bastam os órgãos corpóreos do homem como instrumentos de trabalho, os objetos sobre os quais o trabalhador estabelece seu controle direto não constituem em geral a matéria do trabalho e sim o instrumento do trabalho. A natureza torna-se, assim, instrumento da atividade humana, um instrumento com o qual o homem suplementa seus órgãos corpóreos e acrescenta alguns planos à sua estatura, passando por cima da metragem... O uso e a fabricação de instrumentos de trabalho, embora tenham seus primórdios em outras espécies animais, são características específicas do processo de trabalho humano. E foi por essa razão que Benjamin Franklin definiu o homem como ‘a tool-making animal’ (um animal que fabrica ferramentas).

(*O Capital*)

O ser pré-humano que se desenvolveu e se tornou humano só foi capaz de tal desenvolvimento porque possuía um órgão especial, a mão, com a qual podia apanhar e segurar objetos. A mão é o órgão essencial da cultura, o iniciador da humanização. Isso não quer dizer que tenha sido a mão sózinha que fez o homem: a natureza (particularmente a natureza orgânica) não admite semelhantes simplificações, semelhantes seqüências unilaterais de causa e efeito. Um sistema de complexas relações — uma nova *qualidade* — resulta sempre do estabelecimento de diversos efeitos recíprocos. O desenvolvimento de certos organismos biológicos trepados nas árvores, em condições que favoreciam o aperfeiçoamento da visão em detrimento

Devemos considerar o trabalho como forma de atividade peculiar à espécie humana. Uma aranha realiza operações que se assemelham às de um tecelão; e muitos arquitetos não de se sentir encabulados em face da habilidade com que as abelhas constroem suas colméias. Porém o que, desde o início, distingue o mais inepto dos arquitetos da mais eficiente das abelhas é que o arquiteto constrói a célula na sua cabeça antes de construí-la na cera. O processo de trabalho resulta na criação de algo que desde o princípio existia na imaginação do trabalhador, existia numa forma ideal. Não ocorre apenas uma mudança de forma provocada pelo trabalhador nos objetos naturais; ocorre, ao mesmo tempo, a realização de propósitos humanos em objetos que existiam na natureza, independentemente do homem. Em tais objetos, o homem realiza seus propósitos, os propósitos que estabelecem as leis da sua atividade, os propósitos aos quais devem subordinar-se os seus próprios desejos.

Esta é uma definição do trabalho ao tempo em que ele já alcançou o seu completo desenvolvimento, ao tempo em que ele já atingiu o seu estágio efetivamente humano. Porém um longo caminho ainda devia ser percorrido antes de se chegar à essa forma final do trabalho, isto é, antes de se chegar à madura humanização do ser pré-humano. A ação determinada consoante um propósito — e, com ela, o nascimento da inteligência, o nascimento da consciência, como primeira criação do homem — foi o resultado de um longo e laborioso processo. Existência consciente quer dizer ação consciente. A existência original do homem era a de um mamífero. O homem é, realmente, um mamífero, mas começa a *fazer* alguma coisa diferente daquilo que podiam fazer outros mamíferos. Os animais, em geral, também agem segundo a "experiência", o que significa: segundo um sistema de reflexos condicionados. É isso que chamamos de "instinto" animal. O organismo que se desenvolveu a ponto de tornar-se humano beneficiou-se de um novo tipo de experiência, que o conduziu a uma mudança decisiva, se bem que vista do exterior pudesse parecer insignificante: trata-se da experiência de que a natureza pode ser utilizada como meio para a consecução de um propósito humano. Todo organismo biológico possui relações de metabolismo com o mundo circundante; continuamente tira algo do mundo e dá-lhe algo. Mas isso é feito sempre diretamente, sem intermediários. Só o tra-

balho humano é um *metabolismo mediado*. Os meios prece-deram o propósito; o propósito se revelou pelo uso dos meios.

Os órgãos biológicos não são passíveis de substituição. Na realidade, formaram-se como resultado da adaptação às condições do mundo exterior; mas, ao animal, cumpre servir-se dos órgãos que tem e procurar tirar o melhor proveito deles, nada mais. Já o instrumento de trabalho que o homem utiliza, exterior ao organismo, pode ser substituído, e um instrumento primitivo pode ser trocado por outro mais eficiente. Com um órgão natural, não nos defrontamos com a questão da eficiência: o órgão é tal como é; os animais vivem dentro do que lhes permitem seus órgãos e se adaptam ao mundo na medida em que seus órgãos se adaptam. Um ser que usa objetos não-orgânicos como instrumentos, entretanto, não depende desses instrumentos para dar atendimento às suas próprias exigências: pelo contrário, pode adaptar os instrumentos às exigências. A questão da eficiência só pode aparecer depois que essa possibilidade foi conquistada.

A descoberta humana de que alguns instrumentos são de melhor uso que outros e de que os instrumentos podem ser substituídos uns pelos outros levou inevitavelmente à descoberta de que, um instrumento imperfeitamente útil pode ser tornado mais eficiente, isto é, à descoberta de que o instrumento não precisava ser diretamente tomado à natureza, mas podia ser *produzido*. A descoberta da menor ou maior eficiência implicava uma especial observação da natureza. Os animais também observam a natureza, e as causas e efeitos naturais também se refletem ou se reproduzem em seus cérebros. Para o animal, contudo, a natureza é um fato dado, que não pode ser modificado por qualquer esforço, por desejo algum, tal como seu próprio organismo. Só o uso de meios não-orgânicos, passíveis de substituição e transformação, possibilita à observação da natureza o situar-se em um novo contexto, possibilita-lhe o prever e antecipar ocorrências, o agir no propósito de obtê-las.

Há um fruto a ser colhido de uma árvore. O animal pré-humano procura alcançá-lo, mas seu braço é muito curto e ele não o consegue; depois de repetidas tentativas frustradas, sua

atenção é compelida a desviar-se para outras coisas. Porém se o animal se serve de uma vara o seu braço se estende; e, se a vara ainda fôr curta, êle ainda pode utilizar uma segunda e uma terceira, até encontrar uma capaz de fazê-lo colhêr o fruto. Qual é o nôvo elemento que apareceu aqui? É a descoberta da diversidade das possibilidades e a habilidade de comparar diversos objetos, avaliar-lhes a eficiência e escolher um dêles. Com a utilização de instrumentos, em princípio, nada mais é definitivamente impossível. Basta encontrar o instrumento adequado para conseguir aquilo que anteriormente não podia ser conseguido. Conquistou-se uma nova força sôbre a natureza e esta nova força é *potencialmente ilimitada*. Nessa descoberta, precisamente, está uma das raízes da mágica e, por conseguinte, da arte.

No cérebro de um mamífero desenvolvido, uma interação hereditária se estabeleceu entre o centro que assinala a fome — a necessidade que o organismo tem de alimentos — e o centro que é excitado pela imagem ou pelo cheiro de um determinado alimento (digamos, uma fruta). A reação de um dos centros envolve a do outro; o mecanismo é delicadamente sintonizado: quando o animal está com fome, procura o alimento, a fruta. Pela interposição da vara — o instrumento para fazer cair o fruto da árvore — um nôvo contato entre diferentes centros cerebrais se acha estabelecido. E êsse nôvo processo cerebral vem a ser fortalecido através das inúmeras repetições. A princípio, o processo se realiza apenas em um sentido: o estímulo do complexo *sentir fome e ver a fruta* estende-se até incluir o centro que reage pela ligação com a *vara*. O animal enxerga a fruta que lhe apetece e procura a vara que já associou à operação de colhêr a fruta. Isso ainda não pode propriamente ser chamado de pensar: o elemento do propósito, característico do processo de trabalho — que é o criador do pensamento — ainda está ausente. A vara ainda não faz surgir o propósito da obtenção do fruto; é apenas o instrumento intuitivamente buscado para fazê-lo cair. O processo unilateral, o trabalho interdependente dos centros cerebrais, vai-se refinando pela repetição freqüente e seu mecanismo pode ser in-

vertido. Em outras palavras, pode ter o seguinte movimento: aqui está a vara; onde estará a fruta que posso apanhar com esta vara?

Dêsse modo, a vara — o instrumento — torna-se o ponto de partida do processo; o meio serve ao fim, que é colhêr a fruta. A vara já não é uma mera vara: algo de nôvo lhe foi mágicamente adicionado: uma *função*. A função torna-se o conteúdo essencial da vara. Assim, o instrumento começa a cada vez mais dirigir o interêsse, o instrumento passa a ser examinado em função da sua maior ou menor eficiência no servir a um determinado propósito e aparece a questão de se êle não pode ser melhorado, modificado, para tornar-se mais útil, mais eficiente. A experimentação espontânea — o “pensar com as mãos” — que precede todo pensamento como tal, começa a ser gradualmente substituída pela reflexão com um propósito. Essa inversão no processo cerebral é aquilo que chamamos trabalho, ser consciente, fazer consciente, antecipação de resultados pela atividade cerebral. O pensamento não passa de uma forma de experimentação abreviada que se transfere das mãos para o cérebro, de modo que os resultados das experimentações precedentes deixam de ser “memória” e passam a ser “experiência”.

Um exemplo diferente pode ilustrar melhor esta idéia. Escreve Gordon Childe em *The Story of Tools*:

Os instrumentos mais antigos, *eolíticos*, eram feitos de pedra; os instrumentos usados pelo homem de Pequim eram pedaços de quartzo deliberadamente recolhidos e carregados para a caverna. Uma escassíssima parcela dêles, apenas, chegou a ter a sua forma artificialmente trabalhada com vista a servir melhor às necessidades do simantropo; e mesmo essas pedras que chegaram a ser artificialmente trabalhadas careciam de qualquer forma padronizada e podem ter servido a variados propósitos. Percebe-se que, em cada ocasião na qual o uso de um instrumento era requerido, adaptava-se uma daquelas pedras às necessidades do momento. De maneira que podem ser classificadas como *instrumentos ocasionais*...

Surgem os *instrumentos padronizados*. Em meio à grande massa, à miscelânea dos instrumentos ocasionais de formas extraordinariamente variadas do paleolítico inferior, constatamos que duas ou três formas se repetem e permanecem as mesmas, com variações muito pe-

quenas, em grande número de lugares da Europa ocidental, da África e do Sul da Ásia; seus construtores estavam obviamente tentando copiar um modelo comum, reconhecido como padrão.

Isto nos revela algo da maior importância. O homem, ou o ser pré-humano, tinha feito a descoberta original — ao recolher objetos — de que, por exemplo, uma pedra de forma cortante pode substituir os dentes e os unhas no ato de partir, despedaçar, rasgar uma presa. Uma pedra que pode ser avaliada torna-se um *instrumento ocasional*, mas é posta de lado depois de ter preenchido a sua função momentânea. Os machos antropomorfos também usam algumas vezes semelhantes instrumentos ocasionais. Através da repetição, uma firme conexão se estabeleceu entre a pedra e a sua utilidade, no cérebro; a criatura que estava para se tornar homem põe-se a recolher e guardar as pedras úteis, ainda quando não houvesse função definida ou propósito concreto ligados a cada pedra. As pedras aparecem como instrumentos para todos os propósitos, que devem ser experimentados em cada caso para aplicação específica. Duas coisas finalmente emergem dessas experiências repetidas e variadas, dêsse “pensar com as mãos”: primeiro, a descoberta de que era possível escolher entre as ofertas acidentais da natureza (de modo que a referência a um propósito vai-se tornando cada vez mais claramente dominante); segundo, a descoberta de que não é preciso esperar pelas ofertas acidentais, porque *a natureza pode ser corrigida*. A água, o clima, os elementos podem dar à pedra uma forma que lhe facilita a utilização pela mão, que a torna melhor para ser “manejada”. Quando o quase-homem começou a “manejar” objetos, utilizando-os como instrumentos, suas ativas mãos descobriram que podia alterar a própria forma do objeto que a natureza oferecia e descobriram que em cada pedra existe a *potencialidade* de tornar-se pontuda ou cortante, quer dizer, a possibilidade de se transformar num instrumento eficaz.

Não há nada de misterioso nessa potencialidade: não manifesta uma “força” da qual a pedra esteja dotada e nem brota acabada de uma consciência criadora como Palas Atena saiu da consciência de Zeus. Foi a consciência criadora, ao contrá-

rio, que se desenvolveu como um resultado tardio do descobrimento *manual* de que as pedras podiam ser quebradas, aguçadas, alteradas em suas formas. A forma da pedra utilizada no machado de pedra lascada, por exemplo, produzida de tempos em tempos pela natureza, era útil para certo número de atividades: gradualmente, o homem foi passando a copiá-la da natureza. Produzindo instrumentos como aquela pedra, o homem não estava obedecendo a qualquer “idéia criadora”: estava somente imitando. Seus modelos eram as pedras que tinha encontrado e cuja utilidade comprovava experimentalmente. Produzia à base da sua experiência da natureza. O que se achava na sua cabeça, durante essa fase primitiva da produção, não era o resultado final de uma idéia; ele não tinha um plano; o que via antes de agir era um machado de pedra bastante real, e a ação representava uma tentativa de fazer outro machado igual ao primeiro. Não se tratava da realização de uma idéia e sim da imitação de um objeto. Só muito gradualmente o homem veio a se afastar do modelo natural. Usando o instrumento, experimentando-o constantemente, começou muito vagarosamente a torná-lo mais eficiente. A eficiência é mais antiga do que o propósito; a mão é uma descobridora há mais tempo do que o cérebro. (Basta observar uma criança desfazendo um nó: ela não *pensa*, limita-se a experimentar. Só paulatinamente, a partir da experiência das mãos, é que vem a compreensão de como se fez o nó e do melhor modo de desfazê-lo.)

A antecipação de um resultado — a inclusão de um propósito no processo de trabalho — só ocorre depois de se adquirir uma experiência manual concentrada. Resulta de um constante retorno ao produto natural e de inúmeras experimentações mais ou menos bem sucedidas. Não é o olhar para adiante e sim o olhar para trás que cria a idéia de um propósito. O *fazer* consciente e o *ser* consciente se desenvolveram no trabalho, com o trabalho, e só num estágio posterior é que surgiu um propósito claramente reconhecido a dar uma forma específica e um caráter próprio a cada instrumento. Levou tempo para que o homem se pusesse acima da natureza e se defrontasse com ela como um criador.