



A pintura na *Estética*: revisão analítica e aproximação com a categoria realismo crítico

Painting in *Aesthetics*: analytical review and approach to the critical realism category

Ronaldo Rosas Reis*

Resumo: O propósito deste ensaio é realizar uma revisão analítica de parte da seção 6 do volume II da *Estética* de György Lukács. Trata-se do problema da mimese na pintura, em especial o tratamento dado pelo autor húngaro aos pressupostos para a condição de universalidade da obra de arte. Complementarmente o título do ensaio indica um esforço aproximativo no sentido de apreender a categoria realismo crítico na pintura. O eixo norteador do estudo parte da problematização do impulso teleológico do artista na realização da pintura diante do desafio de dar forma humana à realidade que o cerca. Por conseguinte, adota como pressupostos a ideia lukácsiana que relaciona a imanência ontológica da atividade criadora na arte à capacidade de esta fundar a autoconsciência histórica do ser humano; e ainda a ideia marxiana de que à educação estética formal cabe reproduzir criticamente o conhecimento teórico acumulado sobre a arte. Além das obras específicas do pensador húngaro e do repertório de Marx e Engels, nos valeremos de contribuições pontuais de Lionello Venturi e Fredric Jameson, dentre outros.

Palavras-chave: Realismo crítico; pintura; estética; educação estética.

Abstract: The purpose of this essay is to carry out an analytical review of part of the section 6 of volume II of the *Aesthetics* of György Lukács. It deals with the problem of mimesis in painting, in particular the treatment given by the Hungarian author to the presuppositions for the condition of universality of the work of art. Complementarily, the title of the essay indicates an approximate effort to apprehend the category of critical realism in painting. The guiding axis of the study starts from the problematization of the artist's teleological impulse in the realization of the painting, facing the challenge of giving human form to the reality that surrounds him. Therefore, it adopts as presuppositions: the Lukacsian idea that relates the ontological immanence of the creative activity in art to its capacity to find the historical self-awareness of the human being; and still the Marxian idea that formal aesthetic education is responsible for critically reproducing accumulated theoretical knowledge about art. In addition to the specific works of the Hungarian thinker and the repertoire of Marx and Engels, we will make use of specific contributions from Lionello Venturi, Fredric Jameson among others.

Keywords: Critical realism; painting; aesthetic; aesthetic education.

* Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com Pós-doutorado em Filosofia pela Universidade de Buenos Aires e Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor Titular aposentado da Universidade Federal Fluminense (UFF). Pintor e desenhista – Instagram: @ronaldorosa63.

Introdução

Para os leitores do Ocidente a ideia György Lukács tem, frequentemente, parecido mais interessante do que o real György Lukács.
Fredric Jameson

O que distingue o pior arquiteto da melhor abelha é que ele figura na mente sua construção antes de transformá-la em realidade.
Karl Marx

No ano em que lembramos a passagem dos 50 anos da morte de György Lukács, pensei no interesse que poderia despertar junto a um público leitor mais amplo do que somente os estudiosos da estética uma abordagem do tema do realismo crítico nas Belas Artes¹, considerando, no caso, a especificidade da pintura. Se é verdade que a lembrança da data não oferece muitos motivos para comemorações no contexto atual de indigência em que se encontram as condições de produção e exposição artística em nosso país, fato que tem mantido os setores combativos da sociedade em permanente estado de atenção, busco salientar, nesse sentido, que o tema foi motivado principalmente pela urgente necessidade de debater questões estéticas e artísticas que talvez possam contribuir para a resistência do que kantianamente subsumimos como “humanismo crítico” (LIMA, 2008). Quero dizer com isso que, na ausência de um termo mais adequado para designar uma perspectiva humanista não necessariamente marxista, este, ao menos, pareceu-me mais próximo de um termo progressista.

A partir dos escritos estéticos de Lukács é forçoso reconhecer que a abordagem do realismo crítico nas artes plásticas não é tarefa tranquila sob qualquer um dos dois pontos de vista necessários, o teórico e o prático. E isso não quer dizer que o seria caso estivéssemos abordando a literatura e a poesia – ou mesmo o teatro –, expressões artísticas as quais o filósofo húngaro dedicou o seu mister crítico por mais de meio século ao longo de sua vida adulta. Primeiramente porque os escritos lukácsianos voltados para as Belas Artes, salvo os que se apresentam de forma mais sistematizada nos volumes 2 e 4 da *Estética* (1972; 1967), respectivamente, estão esparsos em diversas publicações, a maioria deles na forma de um comentário esclarecendo ou exemplificando uma determinada tese na exposição principal. É verdade que, conforme indica José Paulo Netto,

¹ Refiro-me basicamente às categorias tradicionais das Belas Artes ou artes plásticas, ou ainda artes visuais, sendo elas o desenho, a pintura, a gravura, a escultura, a cerâmica, a colagem.

As bases da *Estética* configuram nitidamente uma concepção ontológica do marxismo, ainda que não seja explicitada como tal. Por isso, não há nenhuma relação excludente (ou mesmo colidente) ou ainda, externa entre a *Estética* e a elaboração dos últimos anos de Lukács, salvo no plano terminológico. Antes, o que de fato se verifica é uma articulação íntima e medular entre a *Estética* e a *Ontologia*: nesta, os pressupostos daquela são expostos e tratados enquanto fundantes de toda a reflexão marxiana (não por acidente, Lukács enfatiza os “princípios ontológicos fundamentais” de Marx) (NETTO, 2012).

Tome-se como um bom exemplo disso o que encontramos na amplitude do capítulo sobre o Estranhamento, em *Para uma ontologia do ser social II* (2013, pp. 576-838). Nele o filósofo recupera a sua tese genérica da contribuição da arte para a autoconsciência do indivíduo desenvolvida na seção IV – *Base y perspectiva de la liberación* – do último capítulo do já citado volume 4 da *Estética* (1967), *La lucha revolucionaria del arte* (pp. 368-576), aplicando-a ao processo ontológico de desfetichização. Para tanto, partindo do pressuposto lukácsiano segundo o qual a relação entre os sentidos imanentes do artista e o brotar espontâneo da criação do artista “[...tornando-o], como criador, uma personalidade não mais particular” (LUKÁCS, 2013, p. 616), é que o presente ensaio irá deitar algumas de suas raízes. Com efeito, recorrendo a Cézanne, Lukács reporta que o pintor considera

[...] a sua própria pessoa particular como um bom aparelho de registro da realidade, mas quando ela interfere na reprodução da realidade ele rejeita radicalmente essa atividade da “miserável”, visto que ela turva e perturba o essencial que ele exige da obra de arte, a saber, conferir constância à natureza nas mudanças fenomênicas de seu ser-em-si (LUKÁCS, 2013, p. 616).

Ademais, do que está explícito na relação acima apontada pelo filósofo, o segundo aspecto a ser considerado no presente ensaio, refere-se à problemática teórica da educação dos sentidos, explorada quase sempre de forma insuficiente nos textos da área de Educação. Ainda na *Ontologia*, Lukács procura deixar claro uma situação recorrente no senso comum quando defrontada com a obra de arte: a presença das “teorias deformadoras que vislumbram [na arte] um comportamento puramente contemplativo [...] ou que absolutizam a tomada de partido que sempre estará contido nela” (LUKÁCS, 2013, p. 616). Das “teorias deformadoras” é bastante conhecido o paradoxo produzido pelo senso comum quando apreende a atividade artística como um trabalho não necessário, ou mesmo supérfluo, ao mesmo tempo em que atribui ao indivíduo que a realiza uma inspiração de natureza divina, um dom, “[...] velando a sua materialidade concreta e alimentando a dissociação entre o trabalho de arte e o trabalho em geral”. Portanto, atribuições genéricas como “dom”, “genialidade” etc. acabam por encobrir “os processos concretos de produção artística desde a sua

aprendizagem até o momento em que o produto artístico é consumido como mercadoria pelo público” (REIS; REQUIÃO, 2015, p. 128).

A publicação no Brasil de *As ideias estéticas de Marx*, de Adolfo Sánchez Vázquez, precedeu em um ano o lançamento da primeira edição de *Realismo crítico hoje* (1969). Cabe recordar que antes mesmo dessas duas publicações, em 1966, *A necessidade da arte*, de Ernst Fischer, poeta e ensaísta austríaco, por alguns anos próximo a Lukács, seria publicado no país e, em 1967 Leandro Konder publicaria *Os marxistas e a arte*. Cinco anos depois, os dois volumosos tomos de *História social da literatura e da arte* (1972), do historiador da arte húngaro Arnold Hauser, companheiro de Lukács e de outros estudiosos da arte no Círculo Dominical de Budapeste, chegariam ao público brasileiro, e em 1978, a *Introdução a uma estética marxista*, era publicada no país fechando um ciclo inaugural de publicações traduzidas e colocadas ao alcance de uma geração de universitários carentes de obras de referência marxistas no campo da arte e da estética em língua portuguesa. A propósito disso, ainda hoje me parece surpreendente que todas essas publicações tenham sido traduzidas, editoradas, comercializadas e adotadas em muitos cursos superiores do país no mesmo período em que a ditadura civil-militar (1964-1985) editava o Ato Institucional nº 5/1968 e o Decreto-lei nº 477/1969, os quais impunham, dentre outras barbaridades, a censura prévia, a proibição de manifestações públicas contra o regime e a perseguição de professores e alunos então considerados subversivos.

O significado da menção que faço a esse contexto histórico-social pretérito sobre as publicações marxistas no campo da estética deve-se, primeiramente, à percepção de um certo efeito tardio do pensamento marxiano em geral e, particularmente o de Lukács, no Brasil, em especial nos terrenos da cultura e da educação. É importante registrar que por “efeito tardio” entenda-se um modo de pensar as teses marxistas que se contrapõem ao marxismo filistino que por anos vigorou na esquerda brasileira antes das publicações mencionadas no parágrafo anterior. Certo ou errado quanto a esse ponto, o fato é que, entre nós, o avanço do repertório marxiano na estética e na história social da arte se fez e faz aos solavancos, entre arbitrariedades e liberalidades da elite dominante. Após o fértil ciclo de lançamentos desse repertório registrado nos anos 1960 e 1970, nas três décadas seguintes (1980-2000), sob os auspícios da abertura política lenta e gradual do país, setores da *intelligentsia* burguesa, até então relativamente próxima da resistência aos desmandos do regime, se entrega

vigorosamente ao que há tempos chamei de *impulso anti-intelectualista* (REIS, 2012)². Ao voltar o seu interesse para a crítica agenciada ideologicamente pelo mercado de arte europeu e estadunidense, a *intelligentsia* nacional zelosamente se propõe a provocar uma reversão radical no rumo do debate cultural e educacional do país, mitigando a tensão causada por algumas tendências marxistas que ganhavam força no ambiente cultural e educacional, em meio ao avanço do movimento pela abertura política do país. Mais do que isso, de corte conformista e celebratório de uma apoteótica “inatualidade aberta”, conforme pregava o crítico de arte italiano Achille Bonito Oliva (*apud* PONTUAL, 1984, p. 38), o anti-intelectualismo difundido por jornalistas e formadores de opinião com assento nos cadernos culturais e nas editoras nacionais, em verdade travavam uma luta política, no sentido tático, a fim de operar uma metamorfose teleológica na ideia de criação artística, associando o seu sentido libertador à exigência de dar cabo da razão moderna. Isto é, de acordo com a crítica anti-intelectualista, para abrir espaço para o imaginário criador e libertário pós-modernista, tornava-se necessário destruir todo e qualquer tipo de racionalidade aprisionadora (REIS, 2012)³. Conforme notava Fredric Jameson à época (1992), o surgimento dessa visão populista ou demagógica segundo a qual a cultura do alto modernismo teria gerado um valor social estigmatizado por sua associação com a elite universitária, estava atrelada à radical guinada à direita no Ocidente que se seguiu à ascensão de Margaret Thatcher, na Inglaterra, continuada por Ronald Reagan nos EUA, até a condução de Helmut Kohl ao poder na Alemanha. Com base no pressuposto de que o “governo não era a solução, mas o problema” (Ronald Reagan *apud* HOBSBAWM, 1995, p. 401), o trio conhecido como “falcões do neoliberalismo”, executaria um repertório de medidas ultraliberais, tornando-as desde então o fio político condutor da economia mundial, e se impondo como a expressão da *liberdade empreendedora*. Já na superestrutura global, o crescimento por toda a parte da Teologia da Prosperidade somado a um anti-intelectualismo derrisório, todavia eficaz no combate *avant la lettre* do que pejorativamente hoje chamam de *Marxismo Cultural*,

² Cabe o registro das exceções às publicações simultâneas, em 1992, por editoras diferentes, de *Arte moderna*, e *História da arte como história da cidade*, ambas do historiador da arte e político italiano comunista, Giulio Carlo Argan.

³ Os principais ideólogos europeus da reação conservadora no campo das artes visuais foram os críticos Achille Bonito Oliva (Itália), Rudi Fuchs (Holanda) e Jacques-Louis Binet (França), e, no Brasil, Sheila Leirner, Roberto Pontual e Frederico Morais. Ver: (REIS, 1994).

conformariam a lógica cultural anarquista-reacionária e predadora que conhecemos nos tempos atuais. Ao final do ensaio voltaremos a abordar esse assunto.

O esforço dos diversos grupos de estudo e pesquisa com acesso a bibliotecas detentoras de antigas publicações em português e em língua estrangeira, de algum modo manteve vivo o pensamento de Lukács, especialmente nos cursos de filosofia, sociologia e educação. A despeito desses grupos terem produzido algumas dezenas de dissertações e teses ao longo dos anos 1990 e 2000, o alcance limitado desses meios de difusão limitaram a sua reprodução e a amplitude do debate, sendo que nos cursos universitários de formação artística, nas licenciaturas em arte e nas respectivas pós-graduações, a produção intelectual associada ao pensamento estético marxiano-lukácsiano se manteve praticamente estagnada. Apesar de tudo, certamente as editoras nacionais devem ao esforço desses setores da academia o recente e tímido ressurgimento do interesse pela ontologia e pela estética marxiana, fato esse que nos coloca diante do desafio de José Paulo Netto, para quem a viabilidade do marxismo será possível somente se ele estiver “aberto ao debate e plural, mas com fronteiras claras e suscetíveis de polêmica e dissenso”, e é nesse sentido que devemos apreender a atualidade da obra de Lukács como um pensamento prospectivo (NETTO, 2012).

Procurando concluir essa introdução que já se faz extensa, daremos início ao desenvolvimento metodológico do texto abordando a universalidade da pintura enquanto fenômeno social, portadora de uma linguagem que comunica e expressa a particularidade do ser. Para tanto, nessa parte, realizaremos uma revisão analítica dos textos de Lukács sobre o reflexo estético, especialmente a mimese, de modo a problematizar adiante as categorias *naturalismo* e *realismo* na pintura. Além das ideias de Lukács, Marx e Engels, centrais nessa revisão, nos valeremos, subordinadamente, de autores como Arnold Hauser (1972) e Lionello Venturi (1968). Seguiremos adiante abordando a especificidade da categoria realismo crítico na perspectiva ontológica lukácsiana. Aqui o nosso esforço metodológico será no sentido de transportar as referências literárias do autor para o terreno das Belas Artes, buscando responder teoricamente à pergunta sobre a natureza dos elementos que devem ser considerados na concepção de mundo e na intenção do artista quando da definição prévia do tema e da realização da obra. Em suma, a pergunta busca apreender na pintura o *télos* originário do artista mediante o qual a sua expressão final “poria em relevo uma realidade que se situa muito além dos dados brutos, imediatamente fornecidos pelo processo associativo [...]” (LUKÁCS, 1969, p. 34).

Da pintura: princípios e problematização

Pôr teleológico e generidade

Em *A ideologia alemã*, uma das obras seminais para a moderna ontologia, Marx e Engels apresentam uma chave para compreendermos o papel da linguagem na evolução do ser social. Para eles, o fato de a linguagem ser “a consciência real, prática [...] da humanidade”, existindo para os outros seres humanos como também, primeiro, para mim mesmo, demonstra que ela nasce da necessidade de o ser da espécie se relacionar com outros seres da mesma espécie, de realizarem trocas, de se comunicarem entre si e de expressarem seus sentimentos diante de tudo o que se apresenta estranho ou aparentemente intangível (MARX; ENGELS, 2002, p. 24). E completam dizendo que ainda que no seu estágio evolutivo inicial a linguagem seja “uma simples consciência gregária” acionada pelos sentidos, portanto, longe de adquirir condições de se desenvolver plenamente como consciência, ela reúne na sua forma singular as características de um “instinto consciente” (MARX; ENGELS, 2002 pp. 25-26). Saliente-se aqui que o fenômeno ontologicamente casual da existência nos hominídeos de um cérebro pensante está associado ao seu metabolismo mediatizado pelo trabalho na natureza. Com efeito, os primeiros grupos de hominídeos não sabiam produzir ferramentas, tal como machados, lanças, serras, armas de caça etc. Eram grupos nômades, em grande parte coletores, que dependiam de encontrar um animal morto ou ferido. Gordon Childe (1966) destaca que duraria cerca de 250 mil anos o processo de observação, seleção e classificação que levaria alguns grupos, como o do Homem de Pequim, a produzir instrumentos ocasionais recolhendo pedaços de pedras e outros materiais, como galhos de árvore, fosse para utilizá-los aumentando a potência da força das suas mãos e braços com a finalidade de quebrar alguma coisa (nozes, o crânio de um inimigo ou de um animal), ou como extensão deles, a fim de colher frutos localizados nos lugares mais altos de uma árvore. Numa fase posterior eles desenvolveriam armadilhas mimetizando os silvos dos pássaros ou utilizando as peles de animais mortos a fim de atrair a possível caça, portanto, ainda não haviam desenvolvido uma ferramenta específica para cada finalidade. Entretanto, esse longo período serviria para que, submetidos ao esforço coletivo para fazer frente às suas necessidades elementares, os indivíduos desenvolvessem, inicialmente, a práxis social que os distinguiria das demais espécies. Com o aumento das necessidades e da população, a divisão do trabalho material importaria a exigência de planejamento intelectual dando origem a uma nova divisão do trabalho, condição que levaria à

transformação da consciência gregária em “consciência que representa *realmente* algo sem representar algo real” (MARX; ENGELS, 2002, p. 26, grifos da publicação). É nesse ponto que a consciência na forma de linguagem é apreendida como consciência universal que o ser da espécie comunica e expressa o que os seus sentidos experimentam das coisas e dos fatos comuns a todos os demais seres humanos. Ora, se “o que faço a partir de mim, faço a partir de mim para a sociedade, e com a consciência de mim como um ser social” (MARX, 2004, p. 107), temos, por conseguinte, que a emancipação da consciência é o salto da sua condição particular para a condição de generidade. Tal característica positiva da linguagem é o que define o pôr teleológico do ser humano, uma decorrência ontológica exclusiva do trabalho intelectual. Nesse sentido, parece evidente que a processualidade da objetivação de um conceito, ou seja, o caminho percorrido entre o trabalho intelectual (o pôr teleológico) de criar e atribuir previamente uma ideia ou nome a um determinado objeto, não está isento de contradições, dentre elas a alienação.

Na arte, a universalidade concreta ou generidade do fenômeno estético ocorre de forma diferenciada na totalidade dos variados gêneros expressivos conhecidos. Todavia, ressalta Lukács, alguns desses gêneros, como o canto, a dança, a música, a encenação, a escultura e a arquitetura, alcançaram muito mais rapidamente o “terreno de um nível social já consciente de si mesmo como vida pública” do que a pintura, fato que muito contribuiu, desde sempre, para serem estudados como gêneros artísticos historicamente reconhecidos (LUKÁCS, 1972, p. 164). De modo breve, a dimensão pública a que se refere o filósofo está conectada à empatia, ou seja, à possibilidade de cada pessoa reconhecer emocionalmente na particularidade de uma obra o seu próprio mundo, conferindo a ela a qualidade de um conceito comum a todas as demais pessoas presentes na sua vida social cotidiana. A universalidade de uma obra de arte não se restringe, evidentemente, a mera aparência da representação e do representado, posto que, conforme lembra Marx nos *Manuscritos de Paris*,

[...] a apropriação *sensível* da essência e da vida humana, do ser humano objetivo, da *obra* humana para e pelo homem, não pode ser apreendida apenas no sentido da *fruição imediata*, unilateral, não somente no sentido da *posse*, no sentido do *ter*. O homem se apropria da sua essência omnilateral de uma maneira omnilateral, portanto como um homem total (MARX, 2004, p. 108, grifos do tradutor).

Por extensão, Marx está aqui sublinhando com toda clareza que no processo de apropriação e fruição da realidade pelo ser humano, os órgãos que caracterizam o ser sócia, como “pensar, intuir, perceber, querer, ser ativo, amar etc.” (MARX, 2004,

p.108), igualmente participam no desenvolvimento da práxis artística, nela imprimindo o sentido comunitário. Nesse ponto, aplicando o que dissemos um pouco antes, vemos que é, primeiramente, o resultado do trabalho intelectual do artista, cujo pôr teleológico a prospectou na sua mente sob a forma de um conceito que, secundariamente, ao ser apropriado e mediado pela coletividade, assume a condição de generidade. Adiante retomarei essa problemática de modo a relacioná-la com a processualidade da criação artística.

Mimese: bidimensionalidade e tridimensionalidade

Analisando o “espaço mimético de criação do mundo” na pintura, Lukács chama a atenção para a maior dificuldade de se examinar a apreensão da sua universalidade em relação a outras manifestações artísticas. Como visto logo acima, a ausência de uma dimensão pública da pintura é o principal fator que confere a esse gênero artístico um caráter específico no estudo da problemática estética da mimese. Dado que a pintura tem uma origem “enraizada profundamente na vida privada do cotidiano” (LUKÁCS, 1972, p. 164), fato que pode ser comprovado nas pinturas rupestres do paleolítico situadas em locais ermos no interior das cavernas em determinadas regiões da Europa continental ou de difícil alcance nos continentes americano, africano e asiático, e nas pinturas históricas etrusca e cretense anteriores à Antiguidade clássica na Grécia. Para demonstrar essa dificuldade, Lukács exemplifica traçando brevemente uma linha evolutiva de um processo no qual as incorporações de representações de uma grande diversidade de descrições de elementos naturais (bosques, hortas, pomares etc.), evocativas de modos de vida particulares cotidianos, impõem barreiras para o reconhecimento da sua universalidade. A partir desses e de outros fatos psíquicos análogos da vida cotidiana, nasce a demanda pela pintura:

[...] a exigência de refiguração mimética de um espaço concreto em cada caso, também preenchido por objetos concretos de tal forma que pareçam ter um local adequado de sua existência e de tal forma que tudo isso tenha para o espectador a forma aparente de ser a refiguração visível e dominável do mundo do homem (LUKÁCS, 1972, p.165).

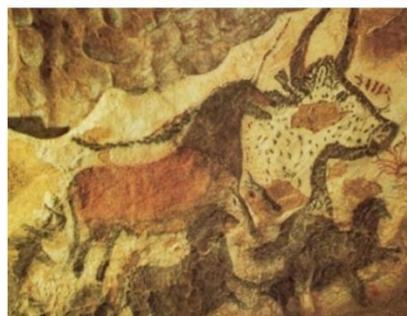
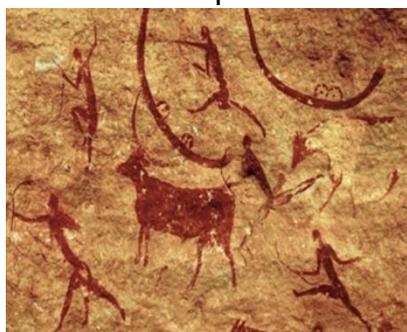
Bidimensionalidade

Em sua origem pré-histórica a pintura era chapada na parede da caverna. Para fins da representação o autor não tirava partido do suporte (se curvo, reto, inclinado, convexo, côncavo etc.) para fins miméticos, fato perceptível dada a ausência de bidimensionalidade ou, grosso modo, de *enquadramento*. Segundo Fischer (1983, pp. 33-34), isso pode ser explicado na medida em que “o homem pré-histórico via o

mundo como um todo indeterminado”, desde o ponto de vista representacional, a inexistência de eixos bidimensionais, verticais e horizontais determinantes nas pinturas rupestres. Por conseguinte, a imagem dissolvida em meio a outros objetos no espaço, e, não mantendo assim qualquer relação com um espaço específico, expõe a dupla negatividade da bidimensionalidade, fato que Lukács destacará como uma expressão fortuita de uma individualidade singular, acrescentando que

Não é por acaso que, quando uma multiobjetividade relacional começa a aparecer, o milagre da individualidade singular termina ao mesmo tempo que as figuras ligadas entre si se aproximam de uma certa simplicidade e abstração ornamental (LUKÁCS, 1972, p. 166).

Ainda sobre esse ponto, o esforço seguinte do filósofo será no sentido de demonstrar que, contrariamente ao que afirma a dialética idealista, as pinturas rupestres não são elementos de uma dupla negatividade, sendo, de um lado, “mimese pura” e, de outro lado, sua antítese, “ornamentação pura”. Em verdade, a pintura rupestre não nasce de si mesma nem tampouco da imitação de outra, mas, sim, de “reflexos estéticos e formas de expressão estéticas de uma complicada evolução histórica”. Lukács apoia a sua tese na convicção de que a pintura rupestre “não é um movimento primário da vida social, o movimento estrutural, mas, sim, um movimento da superestrutura no qual [...] toda transformação se segue das alterações fundamentais do modo de produção da vida” (LUKÁCS, 1972, p. 166). Nessa mesma direção, o paleontólogo francês André Leroi-Gourhan (s/d, p. 191) dirá que “com muitas variantes, a arte pré-histórica gira em volta de um tema provavelmente mitológico, onde se defrontam complementarmente imagens de animais e representações de homens e mulheres” (Figs. 1/1a). Com efeito, produzida longe dos olhos da coletividade, em grutas e outros lugares de difícil acesso e visualização, a pintura rupestre não encontrava um *sentido público*, como ocorria com o canto, a dança, a encenação etc. De fato, ainda que em sua origem estivesse associada ao momento em que a dialética homem-natureza já se encontrava num estágio de desenvolvimento em que a consciência do indivíduo já havia introjetado a existência de uma *segunda natureza* (a cultura), a pintura, diversamente das demais formas expressivas citadas, não alcançava



Figs. 1 e 1a - França, c. 40.000 anos

a coletividade, a despeito de manifestar, como as demais, a imaginação de o artista poder exercer um domínio mágico sobre o mundo que o cercava. Nos termos de Lukács, a pintura rupestre era despojada de universalidade, “uma ornamentística sem mundo” (LUKÁCS, 1972, p. 166).

Tridimensionalidade

Lukács destacará dois aspectos importantes da pintura no seu despertar para uma mimese “orientada para a universalidade” (LUKÁCS, 1972, p. 166). O filósofo nota, primeiramente, que o surgimento da pintura na Antiguidade histórica não tem conexão histórica alguma com o paleolítico, posto que, não somente a pintura renasce espontaneamente partindo de uma nova situação vital, como, em segundo lugar, é também qualitativamente diversa do paleolítico, não podendo ser continuação desta sob nenhum aspecto, devendo ser apreendida, do ponto de vista ornamental-decorativo, como uma nova consideração artística do mundo (LUKÁCS, 1972, p. 167). Diz ele inicialmente que, nessa nova condição, os princípios ordenadores decisivos da



Fig. 2 - A crucificação de S. Pedro

mimese também devem ter caráter mimético. Lukács justifica essa caracterização dizendo que “os objetos representados e igualmente as relações entre eles e com o espaço que os cerca, que eles preenchem, pertencem a um sistema de complicadas interações, se convertendo em um espaço concretamente evocador”. Portanto, tais objetos não são mais um acréscimo secundário, determinável por categorias abstratas geométricas (no sentido de decorativos). De acordo com o filósofo, na principal corrente evolutiva da pintura, a composição nascente detém princípios que podem derivar da coexistência tridimensional de figuras humanas e objetos da natureza de suas relações (de seu dramatismo, por exemplo, como ocorre de forma diversa no afresco *A crucificação de São Pedro* (Fig. 2, 1545-1550), de Michelangelo, e no óleo *A lição de anatomia do Dr. Tulp* (Fig. 3, 1632), de Rembrandt, ou de sua função representativa como é frequente na obra de Rafael,



Fig. 3 - A lição de anatomia do dr. Tulp



Fig. 4 - A Escola de Atenas

especialmente no afresco *A Escola de Atenas* (Fig. 4, 1511). De acordo com o filósofo húngaro, os princípios ordenadores da mimese voltada para a universalidade, têm a característica do estético (artístico) pleno já em suas origens, nascendo organicamente em cada caso “a partir do ser concreto, portanto, do conteúdo a ser modelado, generalizando a sua singularidade da maneira específica à arte”, justificando assim “a inesgotável variedade histórica e individual das composições originadas neste campo”, não necessariamente isso significando um “arbítrio subjetivista” (LUKÁCS, 1972, p. 167).

Conteúdo

Para Lukács, por um lado, os “princípios da composição estão determinados pelo conteúdo em cada caso”, sendo que, se o conteúdo nasce de “necessidades sociais reais, uma classe real, em um tempo histórico real, isso é interpretado visualmente pelo artista segundo a concepção de mundo de cada um, ou seja, pela posição individual diante dos problemas da vida” (LUKÁCS, 1972, p. 167). Segundo o filósofo,

[...] desse modo a subjetividade conformadora pode se impor livremente e de forma ampla, mas sempre limitada pela natureza, o alcance etc. do jogo formal e de conteúdo nascido desses condicionamentos, e movida em determinadas direções, de acordo com determinados modos e meios de expressão etc. (LUKÁCS, 1972, p. 167).

Por outro lado – continua ele:

a subjetividade criadora se move pelo caminho direcionado por esses componentes. Nenhum artista pode ignorar a coerência do que foi iniciado dessa maneira, porque o valor estético da sua subjetividade mostra sua justificativa precisamente no fato de que eles podem empreender e seguir até suas consequências finais um caminho ousado e incomum (LUKÁCS, 1972, p.168).

Lukács ressalta, porém, que a unidade da objetividade visual evocadora, tridimensional e concreta não é mais um aspecto da composição. Quer ele dizer que, numa composição, a imagem tridimensionalmente representada, capaz de evocar algo real, conhecido, realiza também uma unidade bidimensional de algo formado por vários elementos, tais como a cor, a linha, a sombra etc. Em suma, diz o filósofo que a universalidade da pintura se deve à convergência entre a tridimensionalidade e a bidimensionalidade. Para ser capaz de revelar a intensidade do conjunto representado e de cada uma de suas partes, e novos aspectos a todo momento, cada elemento da

obra tem de cumprir inúmeras tarefas na conformação do detalhe e na coordenação compositiva. Conforme Lukács, muito embora essa tendência se encontre germinalmente na forma inicial da mimese, logo ela se eleva a um nível qualitativamente superior, se difunde, se aprofunda e intensifica pela unidade inseparável da mimese espacial-objetiva que tende a uma totalidade concreta destas novas formas do decorativo-ornamental. A referencialidade recíproca indissolúvel funciona em ambos os fatores, modificando-os. A busca pela totalidade, pelo fechamento de tendências frequentemente orientadas de forma abrangente em um espaço relativamente pequeno e a busca pela intensidade do sistema de referências entre os objetos de representação, devem ser reforçadas mesmo nessa interação. Em vez disso, o princípio decorativo-ornamental perde muito de sua abstração e falta de conteúdo (ou seu conteúdo transcendente, que é o mesmo). Mas como seu trabalho a serviço do todo é reduzido a colocar objetos concretos e suas relações também concretas em contextos bidimensionais, ou seja, despertar suas possibilidades decorativas, o que é exclusivo a esse princípio recebe um acento positivo. Como será visto logo em seguida, torna-se o princípio da consumação final de uma aspiração à totalidade concreta, ao conteúdo consumado, ao próprio mundo artístico do homem, como se pode constatar na admirável tela *A rendição de Breda* (Fig. 5, 1635), do pintor ibérico Diego Velázquez. Lukács (1972, p. 169) adianta a exposição desse princípio resumindo a trajetória de sua análise “das formas abstratas do reflexo” até aqui. Diz ele primeiramente que, com a exceção da ornamentística puramente geométrica, todas as formas abstratas de reflexão com conformação mimética da realidade têm um caráter meramente aproximativo. Como esses elementos (ritmo, proporção, simetria etc.) aparecem como os princípios ordenadores de uma realidade objetiva mundana, sua aplicabilidade é tanto uma realização quanto uma autodissolução. Quanto mais mundana uma formação mimética se torna, mais determinado é o caráter meramente aproximado das formas abstratas. Mas isso significa, ao mesmo tempo, uma inflexão qualitativa de todo o relacionamento conteúdo-forma. Adiante retomaremos essa questão.



Fig. 5 - *A rendição de Breda*

O geométrico aparece agora meramente como limite extremo da concentração mimética, quase como uma *ideia reguladora*, no sentido kantiano, determinando ao mesmo tempo tudo e nada na objetividade real⁴ Sem embargo, um dos exemplos mais famosos desse tipo de composição é o quadro de Leonardo da Vinci, *A virgem, o menino Jesus e Santa Ana* (Fig. 6, 1503-1519). Segundo Wölfflin, trata-se de uma composição formando um triângulo equilátero, no qual todas as figuras se movem concentricamente e as direções opostas estão concentradas em formas fechadas. Para ele, Leonardo teria tentado preencher num espaço cada vez menor uma quantidade cada vez maior de conteúdos de movimento etc. Por seu turno, Lukács diz ser desnecessário estabelecer uma discussão especial com as ideias de Wölfflin, tendo como finalidade o esclarecimento do contraste entre a função artística de tal triângulo e a que ela teria em um ornamento verdadeiramente abstrato. Para o filósofo húngaro, no exemplo de Leonardo e dos artistas seus contemporâneos, a consequência da universalidade do trabalho na vida dos homens já pode ser afirmada objetivamente, algo que até o momento podíamos fazer apenas de uma maneira geral.



Fig. 6 - *A virgem, o menino Jesus e Santa Ana*

Concluindo esta análise específica do princípio do conteúdo, diz ele que agora os princípios abstratos da ordenação devem ser reformulados para fornecer categorias de objetividade concreta. Em seguida, Lukács dirá que as tendências decorativas-ornamentais da pintura recaem inicialmente sobre a complexidade por ela alcançada à medida que no seu desenvolvimento passa a se encontrar a si mesma como arte (LUKÁCS, 1972, pp. 169-170). Ou seja, quanto mais avançado for o estágio de desenvolvimento da pintura, maiores serão as exigências para a sua fruição. Tal complexidade se mostra na importância crescente da combinação decorativa das cores e do uso dos fundamentos de suas funções mais complicadas de objetividade e espacialidade em sua *harmonia fisiológica*⁵, como o claro-escuro, as sombras, a

⁴ Lembrando que, em Kant, as ideias têm a função de regular as ações humanas, assim listadas: Deus, Alma e Mundo como totalidade metafísica. Ver: (FERRATER, 1994).

⁵ Peço desculpa pela extensão da nota, mas acho importante comentar a utilização que me parece no mínimo curiosa do termo *harmonia fisiológica*. É um termo médico há tempos conhecido e pesquisado na fisiologia. Trata-se de um estado de equilíbrio do meio interno do corpo humano independente do que se passa no meio externo. O meio interno é o líquido que circula em nossas células chamado de

perspectiva, o valor etc. Para o filósofo, essa harmonia se apresenta de maneira tanto mais mediada e oculta quanto mais elaborada for a pintura como tal, de todo modo, sendo a sua base, deve sempre estar presente, porque, caso contrário, toda a bidimensionalidade se torna confusa, sem caráter, incoerente etc. Certamente que esta supremacia do puramente pictórico (de novo, do princípio da bidimensionalidade) não se reduz, óbvio, ao colorido pois que está presente em todos os aspectos da composição. Um desenho em preto e branco pode estar projetado de um modo pictórico, e também o desenho pode dominar perfeitamente as pinturas coloridas. Entretanto, por mais complexa e oculta que seja a influência dessas determinações, há sempre uma harmonia bidimensional da pintura, seu arranjo e domínio passivo por princípios decorativos. De acordo com Lukács, na história da pintura moderna isso não ocorre, porém, de imediato, sendo observado que, dependendo da mimese específica do momento, de resto conformada pelo próprio mundo tridimensional, muitas novas correntes têm sido admiradas ou recusadas de modo igualmente apaixonado. Segundo ele, dessas disputas entre os *ismos* de vanguarda decorre a formação de uma consciência estética geral conformada segundo a natureza decorativa da pintura modernista. Para ele, estas e outras tendências subjetivistas e formalistas promovidas pelo idealismo filosófico burguês na sua consideração mais recente da arte terminam por induzir muitos pesquisadores importantes da arte a identificar (confundir) na pintura o decorativo como pictórico.

Por ora é importante observar que, nesse ponto, Lukács procede a duas críticas importantes para a compreensão das suas ideias. Na primeira delas dá como exemplo as análises “grosseiras”, segundo ele próprio, de um seu famoso contemporâneo, o historiador da arte estadunidense Bernard Berenson. Nesse sentido, a crítica de Lukács (1972, p. 171) se volta principalmente para a separação entre forma e conteúdo que Berenson faz, atribuindo ao último uma qualidade extra artística e à primeira uma qualidade artística, medida que leva “à destruição da unidade da obra de arte”. Cabe aqui abrir um parêntese para registrarmos que o pesquisador estadunidense é conhecido pelos numerosos estudos sobre a arte renascentista italiana. No Brasil tem

intersticial. Nas primeiras décadas do século XX essa dinâmica foi investigada pelo fisiologista estadunidense Walter Cannon que a denominou de *homeostase*. Como Lukács não faz referência a isso e tampouco menciona qualquer estudo de estética ou filosofia anterior que tenha utilizado o conceito, me permiti considerar a hipótese de que ele tenha mimetizado o conceito de forma original para designar o equilíbrio interno da composição pictórica.

um único livro publicado, *Estética e história* (1972), restando dizer que dos cinco ensaios publicados no livro apenas dois deles, *Valor* e o aqui aludido por Lukács, *Ilustração*, são suficientes para apreendermos a extração filosófica idealista do autor, sendo que os demais se mostram sem interesse e flagrantemente datados. Lukács criticará ainda a posição formalista do historiador da arte vienense Alois Riegl⁶. Não obstante, dirá que Riegl se distingue “vantajosamente sobre muitos dos seus colegas na medida em que percebe haver uma conexão entre conteúdo artístico e conteúdo iconográfico” (LUKÁCS, 1972, p. 171). Citando Riegl:

“Pois não pode haver dúvida de que entre as representações que o homem deseja ver tornadas sensíveis na obra de arte, e a maneira como ele aspira tratar os meios sensíveis utilizados (figuras etc.), existe uma conexão íntima” (LUKÁCS, 1972, p. 171).

Nesse sentido, Lukács observa que decerto o tratamento do conteúdo iconográfico é muitas vezes totalmente separado dos problemas estéticos da criação de formas, e que, inversamente, muitas vezes o conteúdo nada mais é do que um pretexto para expressar efeitos pictóricos decorativos, independentemente do espaço e do tempo da história. Mais adiante devemos voltar a isso. Por ora, ele irá insistir no esclarecimento de que o estético não pode ser contrastado conscientemente, especificamente, em todos os seus detalhes, considerando a dialética conteúdo e forma com suas contrapartes mecânicas. Todavia, já aqui, ele afirma que “se deve indicar que o que normalmente é chamado de conteúdo iconográfico faz parte da demanda que a vida coloca em cada caso da arte”. Este conteúdo abrange certas situações humanas, ações que as preparam e as seguem, certos personagens, destinos, relacionamentos entre homens etc. Explicitamente:

Na medida em que esse complexo se constitui como mito, saga, escrita sagrada ou profana, a demanda por conteúdo colocado na representação artística constitui, apesar de toda determinação como conteúdo, e mesmo no caso de uma formulação iconológica exata e profunda, uma matéria-prima caótica, sem caráter, do ponto de vista do artista. Este a transforma em conteúdo artístico concreto o que se contrapõe como postulado, como imposição social, desde a conformação pictórica – tanto decorativos como miméticos, bem como sua unidade na coincidência dos princípios tridimensionais e elementos de composição com os bidimensionais (LUKÁCS, 1972, pp. 171-172).

Em suma, o que Lukács afirma é que tais conteúdos iconográficos não podem ser impostos, exceto como uma forma específica desse conteúdo, que já é particular,

⁶ Falecido em 1901, Alois Riegl foi um importante pesquisador da arte italiana de características helenísticas na fase de declínio do Império Romano.

e não iconograficamente geral. Para ele,

[...] nem a pintura é uma mera realização da tarefa social iconograficamente proposta, nem a missão social é um mero pretexto de que a arte pode fazer qualquer coisa. A melhor maneira de descrever a essência dessa relação é considerá-la um campo de jogo: *concreto*, porque engloba e de alguma forma resume os desejos de continuidade, dá a eles uma certa figura, uma certa direção etc.; *abstrato*, porque apenas a atividade artística de modelagem realiza inequivocamente as possibilidades, muitas vezes contraditórias, que nela dormem (LUKÁCS, 1972, p. 172).

Lukács faz referência aos estudos de Riegl para insistir no fato de que as relações entre as exigências sociais de conteúdos iconográficos, por exemplo, o retrato de um rei, de um papa, de um nobre ou de um burguês poderoso, e o conteúdo pictórico (estético/mimético) adotado pelo artista são “complicadíssimas” (LUKÁCS, 1972, p. 171). Ainda fazendo referência a Riegl, ele diz que o fato de determinados conteúdos iconográficos guardarem alguma convergência com a “solução formal”, não significa



Fig. 7 - *Os síndicos da guilda de alfaiates*

isso uma “vinculação unívoca”, dado que os caminhos que se apresentam para a solução são variados. Como exemplo, Lukács chama a atenção para o quadro de Rembrandt *Os síndicos da guilda de alfaiates* (*De Stallmeesters*, Fig. 7, 1662), utilizado por Riegl para comprovar a sua tese teoricamente e também factualmente, isto é, no

quadro ele mesmo. O tema da pintura vem a ser um *retrato de regente*, entendendo-se tal sujeito (regente) como um indivíduo em posição de mando. O tema é especialmente reconhecido pela sociedade holandesa no século XVII, tendo sido adotado por um grande número de artistas, os quais eram disputados pela aristocracia e pela burguesia indistintamente. Riegl, de acordo com Lukács, mostra que se de um modo geral o tema da regência

promove e produz um modo de composição orientado a coordenar a atenção do espectador, mas ao mesmo tempo mostra como [nesse quadro] Rembrandt subverte isso acrescentando uma subordinação, dado que ele seguia uma concepção do mundo que em seus esboços sempre tende a capturar o germe de um conflito dramático (LUKÁCS, 1972, pp. 172-173).

Ainda sobre a questão do conteúdo iconográfico, Lukács passa a abordar a tarefa social-iconográfica, dado que oferece um escopo ao pintor no momento de ele organizar a composição, mesmo que ocorra de as diferenças contidas no quadro não aguçarem as eventuais contraposições. Também entende, com Riegl, que tal tarefa igualmente oferece uma meta aos princípios que orientam o conteúdo iconográfico do

quadro (coordenação e subordinação) na sua ordenação formal quanto à disposição dos elementos bidimensionais (altura e largura) e tridimensionais (altura, largura e profundidade). Entretanto, na medida em que o artista avança na realização da pintura transpondo o registro factual de um determinado modelo, um retrato apenas, por exemplo, para o terreno do artístico de fato, por extensão, um retrato artístico, “tomam uma direção de conteúdo decisiva para a qualidade evocadora da imagem”. No caso da pintura de Rembrandt acima vista, uma situação estática e tranquila ou dramatismo interno. Lukács refere-se tanto à pose coordenada dos retratados como à relação de subordinação que eles mantêm com o pintor (por extensão categórica com o espectador da cena). Analisando o quadro segundo a categoria “coordenação”, temos a postura estática dos retratados, aparentando tranquilidade pela consciência do *status* social que têm como representantes de uma guilda importante à época. Os seis retratados estão em torno de uma mesa que ostenta uma rica tapeçaria importada de seda (possivelmente da Pérsia). À exceção de um personagem que está em pé ao fundo, possivelmente um criado ou secretário, que olha para o síndico, todos os demais, inclusive o próprio síndico, o par mais influente do grupo, olham na direção do espectador. Enquanto os demais componentes da guilda o aguardavam, o síndico, flagrado no momento em que se curva para sentar-se a fim de dar início à reunião, toma o assento mais próximo do primeiro plano do quadro. O grupo parece ter sido surpreendido pela entrada do observador, no caso, Rembrandt, contratado para registrar a cena. Nesse ponto, a coordenação do quadro é subvertida dramaticamente pela subordinação imposta pelo olhar do artista (por extensão, do espectador) sobre os participantes da cena. Todo esse conjunto de olhares e poses somados aos elementos decorativos da composição, a parede e o painel ornamental de estuque com sanca à meia altura envolvendo uma lareira de pedra, às ricas cadeiras trabalhadas, além do já citado tapete cobrindo a mesa central, contrastando com as vestes negras ornadas com golas alvas e largas resume o que Lukács denomina como “a dramática natureza contraditória de uma sociedade” que acolhe e esnoba o artista, que nela tem a sua fonte de oposição composicional entre coordenação e subordinação (LUKÁCS, 1972, p. 173). De passagem, Lukács adverte que seria um grande erro esquemático-formalista identificar simplesmente o contraste entre tais princípios de composição com as contraposições de concepção do mundo que acabou de indicar (o mundo burguês na Holanda, especialmente, mas não somente, em Amsterdã de meados do século XVII). Ele refere-se, evidentemente, ao dramatismo explorado conscientemente



Fig. 8 - *A crucificação*

por Rembrandt neste e em outros muitos quadros com a mesma temática “retrato de regente”⁷. Em suma, nem todos os quadros do período renascentista denotam o interesse do artista pela contraposição, coordenação e subordinação explorada dramaticamente por Rembrandt. Dentre os exemplos por ele citados, chamamos a atenção para a tela *A crucificação* (Fig. 8, 1617), de Pieter Bruegel, na qual a subordinação é utilizada articuladamente com a coordenação, para expressar a violência e a injustiça do Duque de Alba contra aldeões em Flandres, produzindo um efeito dramático trágico, como vemos na tela. Por fim, Lukács nota conclusivamente ser “evidentemente claro que o que acabou de expor vale também para a concentração, em última instância formal, das formações mimético-cotidianas em todos os casos de aplicação de princípios de composição decorativa” (LUKÁCS, 1972, p. 173). Alinha ainda algumas considerações pertinentes às formas abstratas de reflexo que absorvem e assimilam a mimese criadora de mundo. Diz ele que as formas abstratas não estão em contraposição antinômica com as tendências mimético-realistas, muito embora, contraditoriamente, são fecundas no reforço a essas tendências. Recorda que ao estudar o ritmo em outra parte da *Estética*, a aplicação deste na poesia e no canto serve para elevar a um nível superior o reflexo realista da realidade. Para Lukács, a arte abstrata é uma “arte sem mundo”, a despeito de em determinados casos alcançar a universalidade. Tal aparente paradoxo ocorre apenas quando elementos ornamentais que, em um nível inicial, são suficientes apenas para esse fim, para criar uma grande classe de arte, embora sem mundo, mas perfeita precisamente no seu mundanismo. Isto é, ela pode ter um repertório temático e elementos gramaticais capazes de constituir uma obra de arte que afete os sentidos humanos de uma forma universal. Todavia, como se trata de um repertório e de uma linguagem sem referência ontológica nas relações sociais, sua universalidade é superficial, restrita ao transitório, ao que é mundano, incapazes de “formar sistemas estéticos fechados e substantivos” (LUKÁCS,

⁷ Dentre os mais conhecidos, o já mostrado aqui *Lição de anatomia do Doutor Tulp* (1632) e a *A ronda noturna* (1642).

1972, p. 174). De acordo com ele, na pintura, as tendências ornamentais-decorativas se encontram, por sua essência estética, “ao serviço de uma consumada conformação artística da mimese”. Observa ele como ressalva que “o fato de historicamente serem produzidos com frequência quadros nos quais o predomínio do princípio decorativo leva à superficialidade ou variedade, ou a do princípio mimético à desordem artística, é algo que não afeta a validade dessa afirmação” (LUKÁCS, 1972, p. 174). Nesse sentido, Lukács encaminha a conclusão da sua abordagem oferecendo um exemplo, a partir de Wölfflin (1982), comparando os respectivos



Fig. 9 - Última Ceia, Leonardo da Vinci, 1498



Fig. 10 - Última Ceia, Ghirlandaio, 1480



Fig. 11 - Última Ceia, Giotto, 1306



Fig. 12 - Última Ceia, Tintoretto, 1566

afrescos da última ceia de autorias de Leonardo da Vinci (Fig. 9), de Ghirlandaio (Fig. 10) e de Giotto (Fig. 11), respectivamente, e uma pintura sobre o mesmo tema de Tintoretto (Fig. 12). Segundo o filósofo, não se trata de fazer um juízo de valor sobre as obras, mas tão somente demonstrar de que modo a disposição dos personagens no espaço pictórico de cada autor é instrutiva, na medida em que nos permite apreender a relação entre “ordenação decorativa e conteúdo tonal espiritual”. Ou seja, de que modo a unidade de cada quadro é capaz de sintetizar a mimese imaginária com o sentimento religioso. Lukács diz que tal unidade “produz uma intensificação da infinitude de todos os detalhes e de tudo que abrange as suas relações internas” (LUKÁCS, 1972, p.175.), acentuação que leva uma composição a se tornar mais viva.

Naturalismo e realismo

“O naturalismo desenvolve-se à custa da forma”, adverte o historiador da arte húngaro Arnold Hauser na obra *História social da literatura e da arte* (1972, p. 782),

mais especificamente no capítulo dedicado ao classicismo no contexto da emergência revolucionária da burguesia europeia. Para Hauser,

A história da arte moderna é assinalada pelo progresso consistente e quase ininterrupto do naturalismo; as tendências no sentido do rigoroso formalismo só, rarissimamente, se manifestam e assim mesmo de forma transitória, existindo, não obstante, sempre presentes de forma latente (HAUSER, 1972, p. 782).

Evidencia-se aqui uma contradição em termos no que diz respeito ao naturalismo como tendência estética das artes plásticas no interior do classicismo, sendo esta a primeira manifestação artística da era moderna. O naturalismo não apenas esteve presente na origem renascentista do classicismo em fins do século XV, como acompanharia a evolução deste último, tornando-se, de fato, a mais extraordinária tendência estética representada ao longo da existência do classicismo. Todavia, isso de modo algum quer dizer que internamente o naturalismo não tenha enfrentado conflitos e se metamorfoseado teleologicamente ao longo daquela evolução. Sem embargo, ao atingir o Setecentos, período em que a manifestação classicista seria consolidada em quase toda Europa, ela experimentaria diversos conflitos na sua orientação artística, sendo o naturalismo, como tendência estética dominante, aquela que apresentaria o maior



Fig. 13 - Autorretrato



Fig. 14 - Autorretrato



Fig. 15 - Autorretrato



Fig. 16 - Autorretrato

número de oposições internas. Dentre os conflitos mais significativos citamos os observados entre o intelectualismo formalista do legado artístico da pintura da renascença clássica e a liberdade pictórica adotada por artistas como Parmigianino (Fig. 13, 1540), El Greco (Fig. 14, c. 1600), Caravaggio (Fig. 15, c. 1590) e Velázquez (Fig. 16, 1656), respectivamente, principais representantes das tendências estilísticas maneiristas e barrocas surgidas entre 1510 e 1670.

Antes de seguirmos adiante nesta revisão analítica abordando as categorias estéticas do naturalismo e do realismo na pintura, achamos que poderá ser útil retomarmos num

parêntese a questão conteúdo-forma deixada em aberto mais atrás. Por um lado, porque pode nos ajudar a esclarecer dois ou três aspectos do pensamento lukácsiano sobre a forma artística, até para entendermos o motivo de ele não a adotar ao lado do conteúdo como um princípio. Depois, porque apesar de em várias oportunidades da *Estética* e em outros textos afins o filósofo adotar o partido de Hegel quanto à conversão recíproca e incessante de um no outro, Lukács (1978) considera que a forma artística “é sempre a forma de *um determinado conteúdo*” (LUKÁCS, 1978, p. 183, grifo da publicação), acrescentando que, para ter “interesse estético”, a forma deverá se apresentar de “modo genuíno e original”, isto é,

[...] como objetivação do reflexo estético da realidade, no processo criador e no comportamento estético-receptivo em face da arte [ficando aqui evidente] – precisamente quando tiver importância estética – a forma específica e peculiar daquela determinada matéria que constitui o conteúdo de uma dada obra (LUKÁCS, 1978, p. 184).

Caminhando no sentido contrário à dialética marxiana, Lionello Venturi, respeitado historiador e crítico de arte italiano, contemporâneo de Lukács, considera a pintura “uma síntese de forma e conteúdo” (VENTURI, 1968, p. 89), conferindo a uma e outra uma acentuada autonomia relativa, diferentemente do que pensa Lukács, conforme vimos anteriormente. O crítico italiano parte da ideia de que os elementos constitutivos da composição estrutural da obra, tais como, proporção, simetria, dinamismo, plástica, volume, massa e anatomia, serão determinantes para a caracterização da forma artística pictural desde que em unidade com o conteúdo. Para Venturi, grosso modo, o conteúdo de uma obra estaria associado à temática espiritual desenvolvida pelo artista, cabendo registrar a esse propósito que ao atribuir à processualidade criativa/produzida de cada artista a busca da expressão individual, o historiador e crítico italiano tangencia a categoria da particularidade de Lukács. De fato, Venturi credits à particularidade do “artista autêntico uma concepção própria de

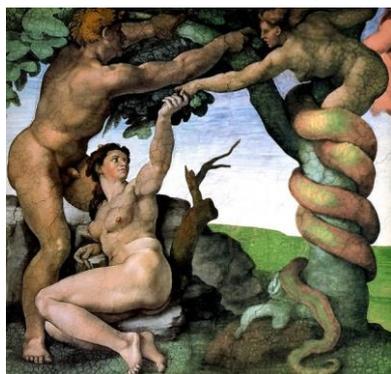


Fig. 17 - A tentação de Adão e Eva

beleza” identificando-a com “o ideal que a sua imaginação procura atingir” (VENTURI, 1968, p. 10). Para ele, a processualidade da realização da obra de arte é o momento da mediação entre o pôr teleológico do artista e a objetivação da pintura, tal como busca explicitar a seguir num juízo estético sobre o conhecido afresco de Michelangelo Buonarroti, *A tentação de Adão e Eva* (Fig. 17, 1512). Nesse sentido,

A concepção de forma de Michelangelo era baseada no seu conhecimento de anatomia. Na sua *Tentação*, as imagens possuem um acentuado relevo, como se fossem não imagens picturais, mas estátuas em pleno relevo. São vistas por meio de claro-escuro e não das cores. Os seus gestos têm por fim pôr em evidência as qualidades plásticas. [...] O objetivo de Michelangelo é não só mostrar quer a ação, quer a forma do corpo, mas transcender forma e ação na expressão da energia e do movimento (VENTURI, 1968, p. 87, grifo da publicação).

Vê-se aqui que Venturi busca fixar a sua ideia de “síntese forma-conteúdo” considerando o processo mediador entre o pôr teleológico e a execução/produção do afresco do artista renascentista. Todavia, ao dar continuidade às suas considerações a ideia de síntese parece se enfraquecer quando o crítico distingue duas caracterizações na concepção de forma artística: a *pictural* e a *plástica*. Utilizando como exemplo distinguidor uma pintura a óleo de Ticiano com o mesmo tema pintado por Michelangelo, *A tentação de Adão e Eva* (Fig. 18, 1550), Venturi diz ser a *forma pictural* atribuída a Ticiano aquela que prioriza a massa e concebida pelo caminho do exterior do suporte pictórico para o interior do mesmo. Já a *forma plástica* atribuída a Michelangelo aquela que prioriza a estrutura da superfície a ser observada, concebida a partir do interior do suporte pictórico para o exterior. Por conseguinte, o que apreendemos aqui é, como disse antes, o enfraquecimento da ideia de síntese, posto que na processualidade da execução está estabelecido um *a priori* da verificação da síntese, qual seja, a objetivação da forma segundo uma espécie de taxonomia, subordinando o juízo estético do resultado a um determinado ideal previamente estabelecido. Por fim, embora presuma que tais considerações marginais à revisão analítica do problema do reflexo estético em Lukács justificam a relevância da abordagem da forma em Lionello Venturi, gostaria de concluir esse parêntese sobre a questão conteúdo-forma reforçando que a diferença entre a “conversão num e noutro” (Lukács) e a “síntese de ambos” (Venturi), deve-se à diferença metodológica utilizada pelos respectivos autores na apreciação estética da pintura, sendo de um lado a ontologia crítica e, de outro, a gnosiologia kantiana.



Fig. 18 - *A tentação de Adão e Eva*

Retomando e seguindo adiante na abordagem dos conflitos internos do naturalismo, citamos os observados entre o intelectualismo formalista do legado artístico da pintura da renascença clássica e a liberdade pictórica dos artistas

maneiristas e barrocos. Segundo Arnold Hauser (1972), o principal fator constituinte dessa oposição foram as relações sociais de produção e reprodução associadas à disputa pelo poder político entre as classes médias burguesas e a diversidade de aristocracias espalhadas pelo território europeu. Nos países onde o puritanismo da reforma protestante avançou e se consolidou, o gosto pela literatura, a poesia e o teatro, fazendo com que o classicismo setecentista buscasse agir como “um freio contra os instintos, uma defesa contra a torrente de emoções, um dissimulador do que é vulgar e exageradamente natural”, a disputa na esfera religiosa, no plano jurídico e relativamente às respectivas formações estético-culturais prevaleceu na classe média burguesa culta (HAUSER, 1972, p. 785). Já nos países predominantemente católicos, como a Itália e a Espanha, as artes plásticas, especialmente a pintura e a escultura, acumulavam prestígio e gozavam dos benefícios da cultura palaciana. Hauser busca esclarecer tal aspecto do Setecentos chamando a atenção para

O fato de o classicismo naturalista nunca haver predominado tão fortemente nas artes plásticas como no drama deve atribuir-se, principalmente, a serem as relações históricas da burguesia francesa muito menos íntimas com a pintura do que com o teatro e à circunstância de elas ainda não poderem dispor dos recursos necessários para exercer uma influência tão verdadeiramente esmagadora (HAUSER, 1972, p. 784).

O esclarecimento de Hauser é, sobretudo, indicador do contraste apontado anteriormente por Lukács ao fazer referência ao modo que apreendemos a relação entre ordenação decorativa e conteúdo tonal espiritual das formas expressivas de quatro representações distintas de um mesmo substrato temático, no caso, *a última ceia*. Estendendo-se até pouco mais de meados do Setecentos, a pintura maneirista e, principalmente, a barroca, enquanto tendências estilísticas internas ao classicismo, seriam fontes permanentes de conflito com o naturalismo como tendência formalista dominante, contudo, sobretudo a pintura barroca, denotaria desde logo os sinais do esgotamento da estética naturalista no classicismo e, concomitantemente, uma transição fragmentária dos estilos até então conhecidos. Nesse sentido, pedindo desculpa mais uma vez por tomar a liberdade para abrir um novo parêntese, penso ser interessante comentar o realismo na pintura analisando a conhecida pintura barroca *As meninas*, de Diego Velázquez (Fig. 19, 1656)⁸.

⁸ Talvez uma das pinturas mais analisadas de todos os tempos. A título de ilustração a Wikipédia oferece um interessante conjunto de informações acerca do quadro. Ver em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/As_Meninas_\(Vel%C3%A1zquez\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/As_Meninas_(Vel%C3%A1zquez)).

Na tela de grandes dimensões encontram-se onze personagens mais um cão num amplo salão. Da esquerda para direita ocupando o primeiro plano do quadro vemos a parte posterior de uma grande tela esticada num chassi e apoiada num cavalete. Logo atrás num plano intermediário, uma dama de companhia agachada serve algo para a princesa Margarida, a herdeira do trono, de pé ao seu lado. À esquerda desta, outra dama de companhia faz uma



Fig. 19 - *As meninas*

mesura, e, completando o semicírculo, se encontram outros funcionários da corte com algum título nobiliárquico menor: uma bufona anã e um bufão liliputiano que apoia o pé sobre um grande cão. À esquerda do espectador, um pouco afastado dessa cena, encontra-se o próprio Velázquez, pintor oficial da corte. Ele está posicionado com o pincel e a paleta, como se estivesse observando, comparando e avaliando, simultaneamente, a grande tela que parece pintar e a totalidade da cena refletida num grande espelho defronte a todos. Um pouco mais atrás, à direita do espectador, encontram-se mais dois funcionários da corte: a aia e o valete, cuidadores pessoais da rainha e do rei, respectivamente. Ao fundo, num plano extraquadro à direita do espectador, logo atrás de um portal de onde é projetada uma claridade acentuada, encontra-se o Marechal do Palácio, Dom Velázquez, tio do pintor. Também ao fundo, à esquerda da porta aberta onde se encontra o Marechal, vemos um espelho menor refletindo as imagens do rei Filipe IV e de sua esposa, a rainha Maria Ana de Áustria. Por suposto, o casal real está de pé sob o arco de uma porta ao lado do grande espelho, numa posição simétrica à porta ao fundo do salão tendo à sua frente toda a cena. Compondo a cena, vemos as paredes do grande salão ocupadas por quadros e tapeçarias, sugerindo que o salão seria a pinacoteca real e ainda o ateliê do pintor.

Ao longo de quase quatro décadas como pintor oficial e curador do acervo artístico da corte real espanhola, Velázquez trouxe à luz uma extraordinária quantidade de quadros cujas composições tinham manifestamente um acentuado foco social. Consta do anedotário das Belas Artes que o tema da obra *As meninas*, concluída em 1656, a corte real, teria surgido a partir das visitas da infanta Margarida, herdeira do trono espanhol, e de sua mãe, Maria Ana de Áustria, ao salão onde o pintor trabalhava e boa parte do acervo do reino estava guardado sob os cuidados deste último.

Contando com isso, Velázquez reuniu o núcleo da família real, suas damas de companhia e seus funcionários mais próximos, incluindo dois bufões, todos com níveis variados de nobreza. Desde pronta, a obra jamais deixou de provocar um extraordinário interesse de críticos e historiadores da arte, colecionadores, filósofos e artistas, dentre eles Pablo Picasso no século XX. Seguindo uma linha explorada pelo professor de arte e psicanalista MD Magno num conhecido estudo de 1982, procurarei me concentrar apenas na sua composição para comentar o realismo do pintor.

Numa de suas primeiras publicações, *As palavras e as coisas*, de 1966, Michel Foucault analisa a composição de *As meninas* tendo duas hipóteses em mente: de que o quadro denota o interesse do pintor em estabelecer a relação hierárquica de autoridade a partir do casal real até o seu reflexo no espelho menor ao fundo do salão. Assim, o casal real, situado num ponto onde estão o próprio artista, e, por extensão, o espectador. Todo esse grupo admira à sua frente a parte da corte que lhe priva da intimidade, que lhe é mais próxima. E Velázquez faz isso tanto se valendo dos eixos geométricos bidimensionais e tridimensionais, como se valendo do claro-escuro e da luz vazada do exterior e refletida nos dois espelhos que descrevemos acima. Na sequência e conclusivamente, Foucault busca demonstrar que na medida mesma em que o quadro intenta “representar-se a si mesmo” (FOUCAULT, s/d, p. 33), isto é, representar a organização coordenada da subordinação de todos retratados ao casal, algo como uma epistemologia do poder real na corte espanhola do século XVII, também representa o vazio disso tudo ou o seu desaparecimento, se oferecendo, por conseguinte, como “pura representação” (FOUCAULT, s/d, p. 33).

Concordando até o ponto em que a convicção gnosiológica de Foucault se reporta à ausência de sentido do poder da realeza, ao vazio propriamente dito, temos, no entanto, uma divergência quanto à conclusão do estruturalista francês. Ou seja, ao autonomizar a representação estabelecida no quadro, Foucault desqualifica as relações sociais concretas nele presentes. E, nesse sentido, destitui do quadro o domínio mediador do artista e o seu poder de provocar a empatia a partir da experiência particular sobre as condições estabelecidas pela realidade espanhola no Seiscentos. Sem embargo, o que vemos na obra de Velázquez é a intenção (o pôr teleológico do artista) em estabelecer uma contraposição ao poder da realeza quanto à capacidade de reconhecer o que é verdadeiramente autêntico, o que é, de fato, real. Como aludimos antes, ao longo de sua vida artística Velázquez, sem deixar de realizar os retratos e os temas religiosos e míticos mais explorados pelo barroco cortesão do

Seiscentos na Espanha e na Itália, sempre manteve em suas obras um olhar crítico voltado para o contraste entre o ócio cortesão e a rudeza do trabalho manual. Nesse sentido, no caso de *As meninas*, entendemos que o pressuposto do artista é uma disputa tal como as obras de Jordaens e de Rubens, seus contemporâneos e influenciadores, expostas no salão retratado. Poderíamos resumir a disputa perguntando quais dos onze personagens representados teriam acesso autêntico à realidade e em que condições?

No quadro exposto no Museu do Prado, o espectador pode reconhecer os temas das tapeçarias expostas ao fundo da tela na parte superior do espelho que reflete a imagem do casal real, cujos significados históricos remetem a uma iconografia de disputas mitológicas, como a disputa de Hera *versus* Aracne em torno da melhor tecelã, e de Apolo *versus* Mársias sobre quem era o melhor músico. Além disso, no autorretrato de Velázquez ele se representa como um pintor destro, o que seria no mínimo estranho considerando que sendo ele destro e todo o quadro um reflexo do grande espelho, sua representação segurando o pincel seria com a mão esquerda diante do espectador, tal como Picasso o retratou num de inúmeros estudos realizados na primeira metade da década de 1950 sobre *As meninas* (Fig. 20). Portanto, é factível considerar que o dramatismo interno explorado por Rembrandt no quadro anteriormente visto *Os síndicos da guilda dos alfaiates*, é reproduzido aqui pelo pintor ibérico. Um drama tramado em torno da disputa da autoridade sobre o autêntico conhecimento sobre a realidade social em meio às relações desiguais numa época de crescimento e consolidação do mundo burguês.



Fig. 20 - *As meninas* - estudo

A fim de concluir essas considerações em torno dos conflitos entre as tendências estilísticas internas ao classicismo, tendo o naturalismo como tendência formalista dominante, penso ser importante registrar a posição de Lukács sobre o fenômeno que combina o esgotamento de uma tendência estilística e a transição para outra. Para ele, parte dos conflitos que permearam o classicismo teve como elemento determinante o papel exercido pela técnica na elaboração da obra de arte. Segundo o filósofo, dado que “a forma artística é a forma de um conteúdo determinado” o contraste no interior da tendência dominante dá-se em razão de uma “impossibilidade de aplicar universalmente uma determinada técnica artística, e menos apenas a de recebê-la

pronta e acabada, sem fazer nenhuma modificação” (LUKÁCS, 1978, p. 189). Nessa direção, Hauser dirá em acréscimo que, pertencendo o classicismo ao *Zeitgeist* da modernidade artística, no qual sobressai uma intensa polaridade entre a regulação ou o controle da técnica e a liberdade formal (HAUSER, 1972, pp. 786-788), não haveria surpresa que, na evolução do naturalismo, emergissem tendências estilísticas fragmentadas pela aplicação de novas técnicas, tal como, de resto, foi analisado aqui quando abordamos a concepção de forma artística em Venturi. Ademais, a transição fragmentária do classicismo que se estende do fim do Setecentos a meados do Oitocentos é, para Hauser, representativo de um “processo dialético que é tanto resultado das circunstâncias extrínsecas como um passo novo na tendência dominante” (HAUSER, 1972, p. 788). Nesse sentido, a partir de meados do Oitocentos, parece natural que o reflexo das lutas revolucionárias por independência em curso no extenso continente americano, e também no próprio continente europeu, configurasse nas artes a divisão de posições na sociedade da época. O ecletismo advindo da fragmentação das tendências estéticas manifestas em estilos como o rococó cortesão dominante, o classicismo arqueológico das classes médias da burguesia de oposição, e outras manifestações artísticas menores na preferência do público, por um certo tempo disputariam um espaço no mercado de arte e no gosto popular.

Em fins do Século XVIII, no período pós-revolucionário, abrigado pelo espírito romântico em toda esfera da cultura, nas Belas Artes, em especial na pintura, além da tendência Neoclassicista liderada pela figura carismática de Jacques-Louis Davi, inúmeras outras tendências pictóricas emergiriam e desapareceriam sem deixar vestígios no curso do Novecentos, dentre elas o Historicismo, o Neobarroco e o Palladianismo. Em todas elas prevaleceu uma rigorosa orientação acadêmica mediante a qual era contemplado o gosto dos setores ricos e conservadores da sociedade, fossem eles da burguesia ou remanescentes da antiga aristocracia. Nesse contexto do romantismo e em oposição ao seu espírito de rebeldia, todavia, já no período da Restauração, surgiria ainda na pintura um classicismo de corte realista conservador “essencialmente burguês”, nas palavras do historiador da arte Arnold Hauser (1972, p. 898). De fato, enquanto na literatura e na poesia as obras de Stendhal, Balzac e Goethe vicejavam contrapondo a realidade das relações de produção e reprodução da vida social à rebeldia niilista e à mistificação alienadora da crítica romântica subjetivista de Flaubert e de Proust, nas Belas Artes, em especial na pintura, o realismo conservador das elites burguesas consolidava sua posição nas academias, no mercado

de arte e nos acervos das instituições museológicas. Isso porque, de algum modo, tornou-se norma oculta nas instituições artísticas e museológicas sob a guarda do Estado, operarem um aparato legislador sobre a estética das artes e ofícios, seja para manter sob seu controle o sistema de formação de novos artistas, a produção, a reprodução e a guarda de obras, seja para agregar valor artístico ao produto final. Nesse sentido, os mestres catedráticos das diferentes disciplinas exerciam a função de autoridades oficiais com a finalidade de exarar juízos estéticos (REIS, 2018), e, por conseguinte, pintores formados pelo francês Jean-Auguste Ingres e o retratista alemão Franz Winterhalter, dentre outros mais, representavam “a maioria daqueles que encomendavam, compravam ou criticavam publicamente os quadros, que dirigiam as academias artísticas e decidiam quais os trabalhos que seriam expostos”, de resto estabelecidos no idealismo acadêmico (HAUSER, 1972, p. 950).

O realismo crítico na pintura: uma aproximação

Para Hegel, contrariamente aos românticos, a saúde ética dos povos depende do sentido de sua liberdade. Nesse sentido, ele diria que “a simples recusa à escravidão resultante do acúmulo dos anos de passividade, se impõe na forma de uma melancolia decadente, da lassidão moral e do niilismo sendo subsumidos num mesmo sentimento de perdição e revolta” (HEGEL *apud* HYPOLITE, 1971, p. 80). Ora, vivenciamos no mundo inteiro o dilema de que não basta apenas sermos contra o que nos revolta, como a escravidão e o racismo, é preciso que no presente lutemos contra as novas formas de escravidão e que sejamos antirracistas, eis a atualidade do realismo crítico contido no pensamento de Hegel. Parto desse ponto para uma aproximação do realismo crítico com a pintura.

Se na literatura o leitor segue a narrativa estabelecida pelo autor e *pari passu* os personagens, o cenário e o contexto vão se formando em sua mente como uma composição, na pintura o mesmo não ocorre dessa forma. Nesta última recebemos de imediato e em conjunto o impacto das formas, das manchas de cor, da luz e dos demais elementos da composição. Num primeiro momento o olhar do espectador busca se apropriar do conteúdo da pintura selecionando aqueles elementos e organizando a composição conforme a sua sensibilidade é afetada como um todo. Desde que organizado esse primeiro momento na mente do espectador, o conteúdo pretendido pelo autor começa a se configurar como narrativa singular sobre a realidade, momento esse em que a fruição estética toma impulso e ganha intensidade para admirar, ou

condenar, a interpretação criativa, ou modo de ver particular do artista sobre a realidade. Na condição de mediada pelo olhar do espectador, a pintura artística assume a condição de generidade, independente de vir a ser considerada obra de arte autêntica ou não. Ora, logo no início deste ensaio chamamos a atenção para a importância da educação estética na formação social do ser humano, a qual relacionamos agora com a “saúde ética dos povos” e o sentido dado à sua liberdade, conforme sublinhado por Hegel no parágrafo anterior. Assim, se do ponto de vista da recepção, a pintura irá exigir da parte do espectador uma formação estético-cultural que lhe dê condições objetivas para uma apreciação crítica, em contrapartida, temos que a particularidade individual do artista não deve se limitar à pura sensibilidade passiva diante da realidade, dado que aquela particularidade “abarca todas as reações do indivíduo diante dos fenômenos da vida em sua espontaneidade imediata, o que naturalmente não exclui nem o caráter adquirido nem o seu ser objeto da consciência” (LUKÁCS, 1978, p. 200). Dê-se o nome de “beleza moral”, como quer o crítico de arte Lionello Venturi (1968, pp. 184-185), ou realismo crítico, como até aqui vimos nos aproximando, o fato é que, desde que autêntica, a obra de arte comporta a realidade incorporando o sentido ético e moral e as emoções sob domínio do artista. Conforme Lukács,

No processo do reflexo da realidade, no processo de sua reprodução artística, os dois estratos da personalidade do criador entram incessantemente em oposição. Até aqui ainda não existe nada que seja específico do reflexo estético, já que a vida cotidiana de todo homem está repleta de conflitos. Para o processo de criação artística, porém, é característico que o resultado possa se fixar e ganhar forma na obra de modo a contradizer os preconceitos, ou mesmo a concepção de mundo própria do artista, que este nível superior receba uma forma estética sem que para isto deva ter um lugar correspondente na personalidade privada particular-individual do artista (LUKÁCS, 1978, pp. 200-201).

No sentido do exposto, o filósofo chamará a atenção para a influência recíproca entre concepção de mundo e realização formal determinantes das condições de efetivação do realismo crítico. Com base em Hegel, Lukács observa que o momento do nascimento de um novo olhar sobre a realidade social decaída deve estar no centro da criação artística, refletindo as causas e consequências das modificações estruturais da sociedade nas relações recíprocas entre os indivíduos. Ora, notamos aqui o filósofo húngaro retomar o seu (também nosso) pressuposto da arte como autoconsciência do desenvolvimento da humanidade, dado que ao situar o olhar do artista como determinante no ato do reflexo estético (o centro da criação artística), faz nascer no

sujeito estético uma contradição dialética que, por sua vez, é reveladora do reflexo das condições de desenvolvimento da humanidade (LUKÁCS, 1978).

Precisaríamos de um esforço muito mais abrangente e intenso, além de tempo útil e de espaço de publicação indefinidos, para continuarmos esta aproximação do conceito de realismo crítico e a pintura, se é que conseguiríamos realizar isso. Gostaria de ter ido além das breves observações sobre o realismo na magnífica pintura *As meninas* (Fig. 19), de Diego Velázquez, e, ainda, concluir o ensaio analisando uma pintura de Siron Franco, fabuloso artista goiano, cujo olhar crítico sobre a realidade social do país ao passo que estimula a resistência dos setores progressistas da sociedade, há décadas vem denunciando o desastre das políticas sociais e ambientais perpetrado pelas elites brasileiras no país. De todo modo, antes de avançar para o final do ensaio quero retomar brevemente o que deixei prometido na introdução acerca dos ataques há décadas perpetrados por correntes anti-intelectualistas de extrema direita contra o que denominam “Marxismo cultural”. Acredito que, com isso, sempre correndo o risco de cair num desvio reformista, poderei justificar a minha posição acerca da controversa radicalidade de Lukács ao qualificar genericamente a mimese decorativa da arte de vanguarda modernista como um “modismo superficial”.

No século XX, grande parte dos estudos de arte subordinaram a produção artística ao axioma positivista da arte pura (da arte pela arte) e, por conseguinte, à ideia de um evolucionismo da forma artística. Nesse sentido, a principal determinante dos tipos essenciais dos *ismos* modernos como o funcionalismo, o abstracionismo, o surrealismo, o hipermaneirismo etc., a arte moderna passaria a ser analisada como um movimento natural, isto é, mais uma evolução estilística no curso da história da arte. Sem embargo das particularidades expressas no campo ideológico para a compreensão geral da arte contemporânea, é fato que tais estudos se sustentam sobre uma base idealista que participa da ideia de que a natureza original da obra de arte estaria associada às teorias deformadoras criticadas por Lukács, conforme aludimos no início desse ensaio. Parece óbvio que tais estudos desconsideraram a avassaladora pressão fetichizante da mercadoria, e daí ao serem absorvidas pela indústria cultural e as indústrias de bens de consumo, as obras modernistas perderiam as suas características transgressoras de origem, sua negatividade, e, subsumidas na forma mercadoria e massificadas pelo *mass media*, as inovações formais modernistas seriam internalizadas subliminarmente no imaginário das massas consumidoras como o novo *té/los* estético-cultural do mundo burguês. Assim, na curta passagem de duas décadas

e meia, aproximadamente, a práxis artística das vanguardas europeias se deparou com inúmeras contradições internas perdendo o que ainda restava do vigor criativo de origem. Portanto, o refluxo observado no desenvolvimento da arte foi o tempo necessário para que o mapa das relações sociais de produção artística fosse redesenhado a fim de se ajustar à teleologia do sistema que emergia metamorfoseado pela crise daquele período. Nesse sentido, podemos concordar com Lukács em vários sentidos sobre o fato de o modernismo europeu ter transformado a busca de uma arte verdadeira numa disputa sem fim e sem propósito estético algum, decorrendo daí o decorativismo por ele criticado. Notoriamente amplo e propositadamente indefinido, o modernismo representa a unificação num conceito híbrido das mais variadas práticas artísticas e ideologias estéticas vanguardistas que se estenderam por cerca de trinta anos consecutivos (ANDERSON, 1985). Mesmo para um pensador liberal como Roland Barthes, as disputas travadas pelas inúmeras correntes vanguardistas constituíam um caso limite de atrito entre a arte e o mercado, contribuindo para tornar ainda mais “espesa a cultura burguesa” (BARTHES, 1982, p. 131). Pois, à medida que a arte de vanguarda passara a depender do mercado para obter o reconhecimento da atualização do seu ajustamento aos avanços da técnica e da ciência, isso significava reconhecer o mercado como indispensável para sua própria renovação, sua condição de vitalidade.

Apesar disso, a generalização lukácsiana afirmando que o que foi produzido se encaixa num modismo superficial, não condiz com o fato de uma parcela significativa das pinturas de artistas como Picasso (Fig. 21, 1937), a despeito do caráter decorativo da mimese pictórica, e com todas as suas diferenças e contradições estilísticas e estéticas, produziram muito mais do que apenas registros históricos fundamentais, como suas obras foram seminais para a compreensão de um novo modo de interpretar o mundo.



Fig. 21 - Guernica

Teresópolis – Rio de Janeiro, primavera de 2021

Referências bibliográficas:

- ANDERSON, P. Modernidade e revolução. *Revista Novos Estudos*, São Paulo, Cebrap, n. 14, p. 2-15, 1985.
- ARGAN, G. C. *Arte moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- _____. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARTHES, R. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1982.
- BERENSON, B. *Estética e história*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CHILDE, V. G. *A evolução cultural do homem*. Rio de Janeiro: Zahar, 1966.
- FERRATER MORA, J. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Loyola, 1994.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. Lisboa: Portugalia, s/d.
- HAUSER, A. *História social da literatura e da arte*. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1972.
- HYPOLITE, J. *Introdução à filosofia da história de Hegel*. Trad. Hamílcar de Garcia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- HOBBSAWM, E. *Era dos extremos. O breve século XX*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- JAMESON, F. *Marxismo e forma*. São Paulo: Hucitec, 1985, p. 127-160.
- _____. *Pós-modernismo – A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1992.
- LEROI-GOURHAN, A. *O gesto e a palavra v 1. Técnica e linguagem*. Lisboa: Edições 70, s/d.
- LIMA, M. C. O humanismo crítico de Edward W. Said. *Lua Nova*, São Paulo, Cedec, n° 73, p. 71-198, 2008.
- LUKÁCS. G. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Editora de Brasília, 1969.
- _____. *Estética: la peculiaridad de lo estético v. II: Problemas de la mimesis*. Barcelona/Ciudad de México: Grijalbo, 1972.
- _____. *Estética: la peculiaridad de lo estético v. IV: Cuestiones liminares de lo estético*. Barcelona/Ciudad de México: Grijalbo, 1967.
- _____. *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- _____. *Para uma ontologia do ser social v. II*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- MARX, K.; ENGELS, F. *A ideologia alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- MARX, K. *O capital v. I*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2005.
- _____. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- MD MAGNO. *Psicanálise & política*. Rio de Janeiro: Aoutra editora, 1986.
- NETTO, J. P. Marxismo e humanismo. Entrevista a Rogério Petrônio. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 dez. 2012. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral.marxismo-e-humanismo,970720>>. Acesso em 20 jan. 2021.
- PONTUAL, R. *Explode geração*. Rio de Janeiro: Avenir, 1984.

REIS, R. R.; REQUIÃO, L. “Trabalho, arte e educação: contribuição crítica ao estudo da arte e do seu ensino no Brasil”. In: VENTURA, J.; RUMMERT, S. (Org.). *Trabalho e educação - Análises críticas sobre a escola básica*. Campinas: Mercado de Letras, 2015.

REIS, R. R. “O antirreino da liberdade. Pós-modernismo e má-fé”. In: RODRIGUES, J. S. *A universidade brasileira rumo à Nova América. Pós-modernismo, shopping center e ensino superior*. Niterói: Eduff, 2012.

_____. *Ideologia e evidência na arte brasileira dos anos 80*. Tese (Doutorado) apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1994.

_____. Arte, valor e educação estética. *Revista En Fil*, Niterói, Feuff, 2018. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/enfil/article/view/44333>.

VÁZQUEZ, A. S. *As ideias estéticas de Marx*. Petrópolis: Paz & Terra, 1968.

VENTURI, L. *Para compreender a pintura. De Giotto a Chagall*. Lisboa: Estúdios Cor, 1968.

WÖLFFLIN, H. *El arte clásico*. Madri: Alianza/Forma, 1982.

Referências das imagens

Figuras 1 e 1a: http://www.artchive.com/ftp_site.htm

Figura 2: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2009/07/589716-vaticano-acha-autorretrato-de-michelangelo-em-afresco.shtml>

Figura 3:

https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Li%C3%A7%C3%A3o_de_Anatomia_do_Dr._Tulp

Figura 4: http://www.artchive.com/ftp_site.htm

Figura 5: http://www.artchive.com/ftp_site.htm

Figura 6: https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Virgem_e_o_Menino_com_Santa_Ana

Figura 7: http://www.artchive.com/ftp_site.htm

Figura 8: <http://www.schilderijen.nu/schilderij/pieter-brueghel-de-jonge/kruisiging?i=4401>

Figura 9: <https://veja.abril.com.br/cultura/a-ultima-ceia-de-da-vinci-em-impresionante-versao-digitalizada/>

Figura 10:

https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Ghirlandaio,_ultima_cena_di_san_marco.jpg

Figura 11: <https://pt.wahooart.com/@@/9GEL8N-Giotto-Di-Bondone-%C3%9Altima-Ceia>

Figura 12: <https://www.galeriaaymore.com/post/o-desejo-da-cor-entre-a-raz%C3%A3o-da-linha-e-a-abstra%C3%A7%C3%A3o-da-cor>

Figura 13: <https://www.wikiart.org/pt/parmigianino/self-portrait-1540>

Figura 14: https://pt.wikipedia.org/wiki/El_Greco

Figura 15: <https://www.lacapital.com.ar/informacion-gral/caravaggio-no-murio-sifilis-sino-una-infeccion-una-espada-n1679642.html>

Figura 16: http://www.artchive.com/ftp_site.htm

Figura 17: <https://www.wikiart.org/pt/michelangelo/adao-e-eva-1512>

Figura 18: <https://tendimag.com/2012/11/13/vestir-os-nus/19-ticiano-adao-e-eva-1550/>

Figura 19: http://www.artchive.com/ftp_site.htm

Figura 20: <https://mundovastomundo.com.br/barcelona/museu-picasso/>

Figura 21: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/afp/2017/03/31/obra-guernica-de-picasso-completa-80-anos.htm>

Como citar:

REIS, Ronaldo Rosas. A pintura na Estética: revisão analítica e aproximação com a categoria realismo crítico. *Verinotio*, Rio das Ostras, v. 27, n. 2, pp. 115-149, mar. 2022.