

TRADUÇÃO

Lukács escreve sobre Gauguin

*Apresentação e tradução de Rainer Patriota**

APRESENTAÇÃO

Lukács – o crítico de arte

É sabido que, no âmbito da teoria e crítica literária, a obra de Georg Lukács é uma das mais vastas, polissêmicas e originais do século XX. Sua importância é notória e inquestionável, começando por *História do desenvolvimento do drama moderno*, passando por *A alma e as formas* e *Teoria do romance* e se estabelecendo, na maturidade, com os textos de inspiração marxista, como *O romance histórico*, *Goethe e sua época*, *Realistas alemães do século XIX* e outros mais.

Bem menos conhecida é sua produção no campo das artes plásticas. Não há dúvida de que esta é uma parte menor de sua obra, tanto em termos quantitativos quanto teóricos. Lukács não era um especialista de formação e sua sensibilidade estética sempre foi predominantemente poética. Apesar disso, ele deixou um legado valioso sobre questões pictóricas, o qual, embora relativamente discreto, está longe de ser inconsistente ou supérfluo.

A *Estética* de 1963 nos mostra que Lukács conhecia a fundo a história e os problemas da pintura. De sua gênese no paleolítico ao seu processo de secularização a partir de Giotto, consumada com os pintores do Renascimento e do período barroco, a trajetória da pintura é aí amplamente discutida e problematizada. E, com ela, questões categoriais de estilo e técnica. Ora, por razões de princípio, Lukács nunca isolava em repartições fechadas a forma do conteúdo e estes do momento histórico no qual as obras têm sua origem. Por tudo isso, um leitor atento da *Estética* poderá perceber – e, infelizmente, os estudos sobre Lukács estão ainda vergonhosamente atrasados em relação a este ponto – que aqui não é a literatura, mas sim a pintura que

* Bacharel em música e mestre em filosofia pela UFPb. Doutorando em filosofia pela UFMG.

sobressai no conjunto das considerações e análises formais do autor.

Isso não quer dizer, contudo, que o envolvimento de Lukács com o universo da pintura tenha sido tardio. Novamente, o caso é justamente o oposto e, também aqui, a estética marxista se mostra legatária das reflexões juvenis. Antes da I Guerra Mundial, Lukács esteve algumas vezes na Itália e o projeto de sua primeira estética, escrita em Heidelberg entre 1912 e 1918, nasceu em Florença, durante uma longa estada de inverno. Lukács apreciava o modo de vida dos italianos e via na arte do Renascimento a expressão de uma culminância na história da estética. O período destas visitas foi bastante fecundo. Seus frutos amadurecerão no trabalho teórico desenvolvido em Heidelberg. O texto sistemático, redigido como tese de *Habilitation*¹, revela um envolvimento profundo com os problemas pictóricos. Mencione-se, ainda, o texto e os esquemas da conferência intitulada *O problema formal da pintura*, de 1913 (cf. Lukács, 1974b). A discussão com Fiedler, importante e influente teórico das artes visuais, e a consequente determinação do conceito de *meio homogêneo*, um conceito categorialmente central da estética lukacsiana, são aquisições deste período. Nesta época, Lukács ocupava-se da pintura com rigor e empenho verdadeiramente profissionais. Numa carta que lhe foi endereçada em março de 1913, Max Weber – que acompanhava de perto o trabalho de tese do jovem amigo – lamentava não conhecer ainda autores citados por Lukács, como Alois Riegl, renomado teórico e historiador da arte, e Leo Popper, teórico e crítico de arte húngaro que influenciou poderosamente o jovem Lukács.

De fato, para entender a aproximação de Lukács ao universo da pintura, é necessário ter presente o papel fundamental de Leo Popper. Filho de David Popper, violoncelista famoso da Hungria, ele foi o grande amigo de Lukács dos anos de 1907 a 1911 e sua morte prematura deixou incipiente um trabalho que prometia ser extremamente vultoso no campo da teoria e crítica de arte. Na sua entrevista autobiográfica, Lukács refere-se a Popper como um intelectual que, por uma capacidade rara de conciliar teoria e crítica, isto é, a dimensão conceitual e o aspecto qualitativo da obra, sua singularidade, “foi um caso todo especial na história da crítica” (Lukács, 1999, p. 35). A influência de Popper sobre Lukács é inequívoca. No plano filosófico, sabemos que a teoria do *mal-entendido*, desenvolvida por ele em Heidelberg, deriva

¹ A *Habilitation* era um título consignado pelas universidades alemãs a doutores que, sob orientação de um tutor acadêmico, produzissem um trabalho teórico original devidamente reconhecido por uma banca. A aprovação no exame de *Habilitation* dava ao candidato o direito de lecionar na respectiva instituição como professor autônomo (*Privatdozent*). Em 1918, Lukács candidatou-se à *Habilitation* na Universidade de Heidelberg, apresentando os manuscritos de sua estética, redigida entre 1912-14 e 1916-18. (Em 1974, após o trabalho de organização de György Márkus, a editora Luchterhand publica os dois manuscritos, intitulados *Heidelberger Philosophie der Kunst* [*Filosofia da arte de Heidelberg*] e *Heidelberger Ästhetik* [*Estética de Heidelberg*]). Sob alegação de sua nacionalidade estrangeira, a *Habilitation* seria recusada a Lukács. Cf. a introdução de Zoltán Tar em *Georg Lukács: Selected Correspondence - 1902-1920* (Lukács, 1986).

do jovem amigo (Lukács, 1974a, 1974b). Mas é com o conceito de *meio homogêneo* que esta influência se revela mais duradoura, pois, se na maturidade Lukács abandonou a teoria do *mal-entendido*, o conceito de *meio homogêneo*, pelo contrário, seria retomado e amplamente desenvolvido em sua estética tardia².

Foi também graças à amizade com Popper que nasceu o pequeno ensaio sobre Gauguin. No entanto, em termos teóricos, *Gauguin* revela traços já marcantes da fisionomia intelectual de Lukács. Nesta época, ele trabalhava na primeira versão de seu estudo sobre o drama (*História do desenvolvimento do drama moderno*), em que o naturalismo era duramente criticado – e, com ele, toda a lógica da sociedade burguesa. O naturalismo é consequência de uma vida que se faz superficial, mecânica, alienada. É a estética de tempos visceralmente incultos, antipoéticos. A arte de uma civilização que condenou os indivíduos ao prosaísmo vazio e subjetivista e, por isso, não é capaz de produzir verdadeira arte (Lukács, 1981).

Este mesmo diagnóstico aparece, em medida contida, no ensaio sobre Gauguin. Nele, o autor examinou a solução proposta pelo pintor ao impasse da arte moderna, de sua anarquia e falta de rumo numa sociedade sem unidade espiritual. Lukács se pautava pela contradição entre civilização (sociedade burguesa) e cultura, mas não se fixava na obsessão irracionalista pela interioridade nem acalentava a nostalgia reacionária de certa ideologia burguesa. Ao partir para o Taiti, Gauguin deu adeus às misérias da civilização, porém, ainda que tenha conseguido encontrar um espaço mais harmonioso para viver, sua obra se tornaria estéril. Gauguin se harmonizou como homem, mas sua obra se diluiu nas consonâncias de uma beleza puramente decorativa. O sonho de reencontro entre arte e vida desfez-se numa triste ilusão: longe da civilização, de seus problemas, Gauguin se tornou um pintor carente de universalidade. A poesia de seus quadros não era real, pois não refletia a realidade concreta do mundo.

Para Lukács, a arte está comprometida com seu tempo, para o bem e para o mal. E os tempos eram problemáticos. Ora, isso não significa resignar-se e muito menos partilhar o entusiasmo pelo vanguardismo, incipiente naqueles primeiros anos do século XX. Lukács não queria nem o brilho falso de uma beleza puramente decorativa, nem a opacidade de uma estética que, fiel a seu tempo, não poderia ser bela, não poderia ser artística e humana. Apenas pela criação de uma nova cultura – de uma nova unidade espiritual – e pela consequente universalização e democratização da beleza o presente haveria de erguer pontes para tempos esteticamente positivos. O Taiti não deveria ser privilégio de um artista, mas a condição natural de cada homem, não deveria ser um sonho pessoal, mas uma realidade coletiva.

² Veja-se a este respeito a generosa referência a Popper na *Estética* (Lukács, 1982, p. 352).

Por trás desta concepção, latejava o pulso de um revolucionário. Ele se anunciava matutidamente, mas seu processo de sedimentação seria lento e sofreria recuos. Em *A metafísica da tragédia*, de 1910, Lukács lançaria um olhar derrisório ao ideal democrático de uma nova cultura, unindo-se temporariamente à causa aristocrática e irracionalista dos indivíduos excepcionais (Lukács, 1971, p. 248). A tragédia seria tratada ali como emanção de condições individuais, e não de condições históricas. Visto retrospectivamente, esse episódio não passou de um acidente de percurso, reflexo de circunstâncias particularmente acabrunhantes. Lukács não se satisfez com o voo metafísico e em breve retomaria o caminho da luta e da utopia. A partir de 1914, a marcha para a revolução se fez irreprimível. Contra a resignação e o desespero, Lukács tomou partido pelo socialismo.

É verdade que, após décadas de tortuosos combates, a revolução socialista fracassou e o Taiti tornou-se, para todos, uma terra ainda mais distante, um sonho ainda mais improvável. No entanto, Lukács estava certo na avaliação dos caminhos: por um lado, Gauguin envelheceu (e é certo que a via trágica de Van Gogh revelou-se muito mais substancial, porque mais universal) e, por outro, a arte burguesa tornou-se insuportavelmente problemática. Mais do que nunca, o impasse civilizatório entre arte e vida, nos atinge e petrifica.

Gauguin³

Georg Lukács

Acredito que, entre nós, muitos superestimam Gauguin quando o consideram o maior pintor moderno, ao mesmo tempo em que subestimam seu real significado. Gauguin deu a resposta para uma questão universal. Muitos sentem que tal questão existe e alguns artistas, de maior força intelectual, já sucumbiram a ela. Gauguin deu a resposta para uma questão universal: a da relação entre o artista de hoje e a vida. Entretanto, apenas a questão é universal, a resposta é tão individual que não pode ter nenhuma importância exemplar, simbólica. Ela mostra a possibilidade de solução harmoniosa para uma situação trágica, porém, no fim das contas, esta solução fica tão restrita ao sentimento individual que não resolve a essência trágica do conflito.

A tendência geral do desenvolvimento da pintura moderna (aliás, da arte como um todo), pela forma como ocorreu, necessariamente a levaria a este conflito. Aqui,

³ Gauguin foi escrito originalmente em húngaro e publicado em julho de 1907 na revista *Huszadik Század* (Século XX). A tradução para o alemão, na qual nos baseamos, foi feita por Agnes Meller e publicada em versão digital no site da Lukács-Gesellschaft (nota do tradutor).

só podemos falar desta situação muito brevemente; suas razões, em grande medida, ainda não foram descobertas e, quanto mais as conhecemos, mais nos damos conta de que elas requerem um aprofundamento muito mais detalhado que o de hoje⁴. Está-se diante da mais completa anarquia e de uma total falta de rumo; uma situação insuportável para qualquer artista que, como diz o pobre Van Gogh sobre si próprio, “ama a ordem e a harmonia e precisa se isolar, precisa sofrer para conseguir introduzir um estilo em cada obra particular”. A pintura se libertou de toda aplicação (Igreja, decoração interior etc.), do peso de conteúdos e símbolos a que estava ligada, do arbítrio dos mecenas, tornou-se completamente livre. Lentamente, todas as consequências dessa libertação foram extraídas. Caíram de vez as velhas formas e conteúdos, aquelas que, mesmo quando já não tinham mais nenhum sentido, continuaram por muito tempo a ser sustentadas pela pobreza de ideias e pela preguiça. Surgiu um tipo completamente novo de pintura. Uma pintura toda independente, absoluta que, lentamente e depois de muitos abalos, criou sua própria estética, uma estética nova. Antigamente, a função de uma pintura era determinada antes mesmo de ela ficar pronta, mas hoje, ao contrário, tudo depende do pintor. Com isso, ocorreu uma grande alteração de valores. Raramente, os bons pintores foram também pensadores robustos, pois a produção de ideias não é seu papel; uma vez que agora ninguém lhes fornece ideias prontas, como fora antes o caso, a nova direção do desenvolvimento será a perda completa da importância do tema. Para o antigo pintor, a representação da Virgem Maria não era um tema extraído de seu pensamento, ele o havia recebido pronto e, por isso, constituía apenas um problema artístico; mas hoje quem quisesse pintar um quadro da Madona precisaria criar refletidamente uma relação entre si próprio e a Bíblia; neste caso, o tema se torna um peso. Este não é o único motivo pelo qual este tema não mais pôde ser objeto da pintura moderna. Não há mais um público que, diante de um tema qualquer, possa estabelecer a mesma relação afetiva e intelectual do artista, mesmo que este eventualmente encontre um tema. No momento em que a relação entre objeto, artista e público cessa de ser uma convenção e se torna resultado de um pensamento individual, começa a ser problemático querer expressar pictoricamente um pensamento qualquer; por fim, tudo o que não pertence exclusivamente ao *monde visible* deixa de ser artístico, torna-se não artístico. Assim, o único alvo da pintura moderna passa a ser a representação mais perfeita possível desse mundo exterior.

O alvo também não poderia ser outro; a decoração só pode ter sentido se adorna um lugar determinado e para a pintura moderna foi impossível inserir-se onde quer que seja. O estilo dos prédios públicos e privados configurou-se de tal modo

⁴ Julius Meier-Gräfe ocupou-se mais de uma vez desse problema em seu livro *História do desenvolvimento da pintura moderna* (nota do autor).

que, neles, a pintura não constitui uma necessidade orgânica, ainda que lhe seja atribuída um lugar. A pintura separa-se de todo gênero de arte “aplicada”. Não há mais cultura que na casa, nas roupas, nos móveis e nos quadros de pessoas seja determinada pelo mesmo instinto: reina uma completa anarquia. E, por isso, não há mais nenhum público que possa acompanhar o desenvolvimento particular da pintura; o desenvolvimento é consequência da interação entre os artistas. O público então “habitua-se” lentamente a uma pintura que, em sua primeira aparição, provoca revolta, depois, com o tempo, “torna-se moda” e, por fim, “sai de moda”. As personalidades separam-se umas das outras com um radicalismo nunca visto, cada um busca para si próprio seu modo original de ser, uma nova ideia; não apenas para ganhar o gosto do público, mas porque na arte moderna apenas o original pode ser artístico. Onde não há mais cultura, toda e qualquer convenção torna-se antiartística.

Para a grande felicidade da pintura, veio tarde, e apenas para alguns poucos homens, a consciência de que a sua situação é problemática. Para a sua felicidade, pois este desenvolvimento paradoxal trouxe à luz tantas belezas inéditas que nós, muitas vezes, deixamos de perceber tais belezas diante de certos quadros, justamente porque vemos com clareza a peculiaridade da situação. E naturalmente para os pintores sempre foi muito mais importante lutar pela solução de problemas pictóricos do que atormentar-se desesperadamente com uma situação que não é nem provocada nem alterada por eles.

Até a vitória do Impressionismo, com o que um mundo inteiro foi descoberto e conquistado para a pintura, cada um estava ocupado com estes problemas; após a vitória decisiva, quando todos os meios para uma grande pintura já se acham à disposição, justamente os mais sensíveis reconheceram dolorosamente que hoje não se pode falar de grande pintura. O Impressionismo pode ser apenas um objeto num grande edifício, mas onde ergueríamos este edifício? Van Gogh consumiu a vida inteira nesta busca selvagem, incessante e trágica. Ele também intuiu a causa: a anarquia, a falta de cultura, o isolamento da arte e dos artistas na vida. Cézanne se recolheu com resignação; ele imprimiu heroicamente sua sensibilidade possante, primitiva e brutalmente grandiosa e, no entanto, complicada, nos objetos que, por acaso, ia achando diante de si, em combinações casuais de garrafas e copos, maçãs e panos de mesa. Às vezes, nos agrada a paz oceânica da vida pacata, às vezes, um grito selvagem, quase animal de alegria ou dor. Ele se retira e pinta para si mesmo e para os poucos que, como ele, renunciaram a tudo e apenas por isso pintam quadros (poetizam ou fazem música), pois eles foram feitos assim e não podem fazer diferente.

Gauguin possuía uma constituição mais suave, lírica do que estes dois, mas sua alma era mais consciente e complicada (ou pelo menos literária, reflexiva, poder-se-ia dizer). Parte de Cézanne e do Impressionismo. Mas não demora muito para que ele perceba o significado relativo e o caráter problemático da pintura que meramente pinta a natureza. Busca um estilo. Esta busca nervosa, excitada por um estilo, ocupa-o por alguns anos. Ele desembarca na Ilha Dominicana e traz de lá quadros esquisitos, estilizados ao modo impressionista; um mar de azul profundo cintila por detrás da vegetação frondosa; árvores que sobressaem agitadas erguem-se a partir de um chão ardentemente amarelo. Volta para a Europa. Trabalha em Arles com Van Gogh, funda uma escola em Pont-Aven. Ele já enxerga o alvo: “Cherchez l’harmonie et non l’opposition, l’accord et non le heurt”⁵. Ele tem seu método, pelo menos assim o crê: deve-se pintar de memória; é bom quando há um modelo, mas não se deve vê-lo durante a pintura, de modo que surja uma distância espiritual suficiente. Diante do Neoimpressionismo florescente em seu tempo que, para fazer valer inteiramente a atmosfera, aboliu todos os contornos e diluiu todas as cores, ele aspirou à simplicidade e à síntese. Em Bratagne, Gauguin descobriu maravilhosos ritmos de trabalho. Sobre um chão rosado debaixo de um céu azul-claro, mulheres vestidas de azul, uma série infinita de trabalhadoras (embora na tela se possam ver apenas cinco ou seis), dois homens abaixando-se sobre uma montanha vermelha incandescente, por trás deles o céu amarelo brilhante. Entretanto, estes quadros também são apenas ensaios, assim como o Impressionismo, que ele quis ultrapassar; de fato, foi a tentativa de ultrapassar o Impressionismo.

O Taiti foi para ele a consecução da meta, a superação do experimentalismo e não a fuga, como muitos acreditaram. Dizem: por sentir asco diante de nossa cultura, ele fugiu para os bárbaros. Em primeiro lugar: não há bárbaros no Taiti, assim como nós não temos nenhuma cultura. Ele apenas se rebelou contra nossa civilização quando partiu para lá; ele renunciou ao conforto e às inúmeras exterioridades, obtendo, em vez disso, tranquilidade e harmonia em meio a um povo com uma cultura milenar (mesmo que esta cultura fosse primitiva e em vias de padecimento). O Taiti ajudou Gauguin, sobretudo, humanamente. Ele encontrou seu lugar na sociedade, lá ele não era nem um artigo de luxo para amadores, nem um anarquista errante, um marginal; um selvagem lhe disse – pela primeira vez em sua vida – que ele produzia algo que os outros não podiam, que ele era um homem útil. Ele foi considerado um homem útil, foi amado, foi feliz e essa felicidade intensa, essa harmonia intensa é o que se vê em seus últimos quadros. Antes, havia buscado por meios artísticos a harmonia, agora ele a descobriu por si próprio através da vida. Ele precisava apenas esquecer; esquecer muitos modos artísticos e truques que servem apenas para tornar

⁵ “Buscar a harmonia e não a oposição, o acordo e não a desavença” (nota do tradutor).

um quadro interessante; mas nesta época ele não se preocupava absolutamente com o interessante, a beleza existia nele e para ele. *A l'art pour l'art* havia sido ultrapassada em todos os sentidos. Ele conheceu velhas sagas e grandes símbolos por meio de homens que acreditavam nisso e no meio de pessoas que acreditavam nisso. Quando pintou símbolos – em oposição a muitos pintores modernos –, não precisou sentir náusea diante do corpo vivo, desnudo. Sua Eva pode passear nua no mundo – escreveu ele em uma carta a Strindberg – e ela fazia isso; ela não era um modelo despido para o quadro.

Gauguin pintou harmonias cada vez mais serenas e ordenadas. Cada vez mais, o detalhe e a realidade desapareciam destes quadros; meras consonâncias de superfícies belas e cores fabulosas; harmonia de linhas sutis e planas; eles não são mais exatamente quadros, apenas decorações. Ele atingiu o alvo; buscou isso a vida inteira. É o único artista moderno que atingiu sua meta. Os demais se atordoaram, quando não morreram no meio do caminho, saíram de cena resignados ou pereceram tragicamente.

A vida de Gauguin, neste sentido, não é trágica – para ele mesmo. Apenas é trágico para nós que a solução encontrada por ele para a questão que a todos afeta profundamente – em última instância, a da relação entre arte e vida – não altere a essência trágica desta questão. Todo artista busca seu Taiti, mas apenas Gauguin o encontrou e ninguém mais poderá encontrá-lo enquanto tudo aqui não for transformado, de modo que cada um possa criar em qualquer parte seu próprio Taiti imaginário.

Até lá, Gauguin permanecerá um caso isolado, um belo sonho, uma possibilidade reluzente, uma ilusão fabulosa. Pois aqui, entre nós, as pinturas de Gauguin são tão problemáticas quanto as de qualquer outro, e ainda que sejam decorações perfeitas, não há nenhuma arquitetura que se adapte a elas.

Referências bibliográficas

- LUKÁCS, Georg. *Die Seele und die Formen: Essays*. Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1971.
- _____. *Heidelberger Philosophie der Kunst*. Darmstadt und Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag, 1974a.
- _____. *Heidelberger Ästhetik*. Darmstadt und Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag, 1974b.
- _____. *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*. Werke (Bd. 15). Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1981.
- _____. *Estética* v. II. México, D.F.: Grijalbo, 1982.
- _____. *Georg Lukács: selected correspondence, 1902-1920*. New York: Columbia University Press, 1986.
- _____. *Pensamento vivido: autobiografia em diálogo - Entrevista a István Eörsi e Erzsébet Vezér*. São Paulo/Viçosa: Estudos e Edições *Ad Hominem*/Ed. da UFV, 1999.