

A dificuldade da forma difícil ¹

Sérgio B. Martins

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Resumo: Este artigo toma como ponto de partida a crítica recente escrita por Rodrigo Naves acerca de uma exposição de Cássio Michalany para examinar os limites do conceito de *forma difícil* frente ao cenário da arte contemporânea. Nossa tese é de que a forma difícil nasce como um conceito explicativo que opera segundo os termos de Louis Althusser – através da *causalidade estrutural*, mas que o texto sobre Michalany é indício de que esta deu lugar à dimensão da *causalidade expressiva*.

Palavras-chave: Rodrigo Naves; Cássio Michalany; Forma Difícil.

Abstract: Taking critic Rodrigo Naves's recent piece on painter Cássio Michalany's exhibition as a starting point, this essay discusses the limits of the former's main theoretical contribution, the concept of *difficult form*, vis-à-vis contemporary art. Using Louis Althusser's distinction between *structural causality* and *expressive causality*, the essay describes how the difficult form becomes less staked on the former and more so on the latter.

Key-words: Rodrigo Naves; Cássio Michalany; Forma Difícil.

¹ Agradeço a Pedro Duarte e Miguel Conde por discussões particularmente importantes para a elaboração deste artigo.

“Nas artes visuais, não há atualmente admoestação mais grave do que acusar algo ou alguém de formalista.” (NAVES, 2012) ² .É assim que o crítico Rodrigo Naves inicia seu comentário a respeito da recente exposição do pintor paulista Cássio Michalany, na Galeria Raquel Arnaud. Fica patente já nessa abertura a voltagem polêmica assumida por Naves ao situar o trabalho do pintor na linha de frente do problema da forma na arte contemporânea. Há momentos em que o habitual virtuosismo de sua prosa resvala no exagero retórico (Naves se insurge contra a “Disneylândia de ‘esquerda’ em que habitam muitos curadores, críticos e instituições de arte contemporânea”), mas sua petição de princípios é pertinente: “precisamos menos de denúncias e mais de uma capacidade de articular a realidade dissipada dos nossos dias. E aí não há como prescindir da noção de forma.” Não pretendo entrar aqui no mérito da pintura de Michalany. Minhas perguntas são outras: até que ponto esta noção forma, pelo menos do jeito que Naves a desenvolve em sua crítica, é capaz de levar adiante tal articulação? Até que ponto ela é fiel à espinha dorsal do próprio pensamento do crítico? E o que isso nos diz do destino não só da ideia de forma, mas também de outra noção igualmente cara ao modernismo, a de autonomia?

Resumamos, em primeiro lugar, o argumento em questão. Segundo Naves, Michalany não cede a modismos; ele “pinta faixas há mais de 30 anos” e “não se interessa por mudar seu trabalho à base de chicotadas”. É contra este pano de fundo que sobressai o trabalho da forma, marcado por mudanças sutis, mas significativas. Em 1992, o pintor passa a ocupar-se da “permutação entre áreas de cor”, pintando-as “sem gestualidade ou fatura”, o que lhes priva de “qualquer dimensão expressiva ou pessoal”. Para Naves, tal poética corresponderia ao universo de relações sociais frouxas e desimpedidas que o primado do setor de serviços conferiu à sociedade contemporânea: “as identidades individuais já quase não tinham vínculo com aquilo que homens e mulheres faziam, justamente porque já não faziam propriamente nada e sua sociabilidade tinha uma natureza muito diferente do trabalho nas oficinas, nas fábricas ou no campo.” Passados vinte anos, em sua mais recente exposição, Michalany ainda retém o procedimento, mas introduz uma nova variável:

No conjunto, são usadas quatro cores que se permutam: azul, bordô, tabaco e verde. Como em cada uma das telas são empregadas apenas três cores, a visão de conjunto das séries introduz um ruído na

² As citações ao longo deste e do próximo parágrafo são todas deste artigo.

reversibilidade dos trabalhos anteriores. Há sempre uma cor que fica de fora.

Para Naves, essa ausência abala o horizonte inicialmente otimista das permutações de Michalany, sua “troca de papéis leve e descomprometida”, que dá lugar então a uma incerteza mais angustiante que liberadora, uma vez que o dado da exclusão frustra quaisquer expectativas de “plenitude visual”. O crítico então conclui:

Essa exclusão pode dizer respeito à incompletude radical das práticas sociais e às possibilidades que elas mantêm no horizonte. Mas podem também não passar de um jogo de cadeiras em que sempre alguém precisará ficar de fora para que a máquina não pare.

Concordando ou não com esta leitura, uma coisa é inegável: o formalismo de Naves não acarreta menor atenção às relações sociais contemporâneas e seus dilemas. Aliás, é público e manifesto seu interesse em vincular a forma artística a “outras experiências.” (NAVES, 2007). A pergunta que resta fazer, portanto, é sobre a feitura de tal vínculo; e cabe fazê-la a partir da principal contribuição conceitual do crítico: a ideia de *forma difícil*.³ Segundo Naves, muito do que de melhor se produziu na arte brasileira do século XX se deu sob o signo da *dificuldade de forma*, ou seja, de um entrave extrínseco que impunha à obra uma formalização tímida. Tal entrave adviria do déficit de modernidade inerente ao meio social do país, notoriamente atravessado pelo avizinhamo contraditório entre arcaico e moderno. Isso explicaria tanto a ausência de formas fortes e donas de um ‘caráter prospectivo’ mais decidido entre as obras aqui produzidas (dada a inexistência um meio capaz de lhes fazer tal exigência e subsequentemente elevá-las ao embate público com outras obras da mesma estatura) quanto, mais especificamente, o retraimento formal destas mesmas rumo ao íntimo, ao aconchegante e ao nostálgico (dado que estas figuras de uma sociabilidade mais antiquada ainda acenariam com alguma espécie de amparo contra eventuais e desconcertantes lufadas de modernidade, como se formassem um abrigo caseiro de tijolos rústicos, aparentes e suficientemente sólidos para não desmancharem no ar).

Ainda assim, certas obras nascidas em solo brasileiro teriam conquistado cidadania moderna. A peculiaridade é isso implicar não na eliminação do entrave, mas em sua internalização. É esta virada dialética que dá corpo à forma difícil; o entrave é tomado não como

³ Ver NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo : Ática, 1996, pp. 9-39.

fator impeditivo, mas constitutivo. O cerne crítico da forma difícil reside em ser moderna num ambiente que não o é, o que significa que a modernidade deixa de ser vista como um estágio distante a ser alcançado – como algo que *ainda* não somos. Em outras palavras, cai o imperativo de que, para sermos verdadeiramente modernos, é necessário que antes se tire o atraso; há uma verdade na modernidade brasileira como ela é, e essa verdade é o ponto vista singular que ela é capaz de lançar sobre a modernidade como um todo, uma vez entendido que sua existência, contraditória o quanto for, não deixa de ser parte desse todo. Através da forma difícil, diz Naves, “experimentamos uma realidade travada, muito mais próxima das crises e impasses desencadeados pelo desenvolvimento tecnológico do que da maleabilidade que ele introduz em seu manejo da natureza e demais processos.” (NAVES.1996, pp. 32-35)

Nem tolhida pelo arcaísmo circundante, nem à vontade no desembaraço moderno, a forma difícil insere-se negativamente dentro do espírito de seu tempo, e por isso mesmo transforma nosso modo de compreendê-lo. Isso só é possível porque ela opera simultaneamente como fator de autonomia e mediação. Por um lado, uma vez internalizadas o que antes eram determinações externas, está autorizado o formalismo do intérprete, ou seja, a prática da interpretação intrínseca. Por outro, tal internalização absolve a forma da suspeita de solipsismo e dilata seu potencial crítico, já que faz da autonomia artística uma via singular de compreensão do mundo moderno, uma fonte de nexos e *insights* que sem a arte seriam inconcebíveis.⁴ A forma difícil aponta, portanto, para aquilo que Louis Althusser batizou de *causalidade estrutural*, isto é, para um tipo de relação entre diferentes níveis da estrutura social no qual a autonomia relativa de cada nível é respeitada, mas ao qual também subjaz um dado de consistência do todo (uma ‘causa ausente’, ou seja, o fato eficaz, mas empiricamente indeterminável, de que a sociedade se articula através de suas contradições) capaz de permitir a articulação crítica destes níveis (sem o que tornar-se-ia fútil o desejo, declarado por Naves, de “entender as relações das obras com a formação do Brasil”).⁵

⁴ Vide o elogio de Naves ao trabalho de Roberto Schwarz sobre Machado de Assis: “Com o livro do Roberto, mas sobretudo com a obra de Machado, se torna possível a compreensão e discussão de aspectos da sociedade brasileira de finais do século XIX que seria impossível de outra maneira. Por exemplo, há uma compreensão moral da sociedade do final do século XIX que seria impossível sem o Machado de Assis.” ALENCASTRO, Luiz Felipe. et al. Machado de Assis: um debate - conversa com Roberto Schwarz. *Novos Estudos*, n 29, março de 1991, p. 75.

⁵ Para a distinção entre causalidade estrutural e causalidade expressiva, ver ALTHUSSER, Louis et al., *Reading Capital*. Londres : New Left Books, 1970, pp. 186-189. Ver também JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious*. Londres : Routledge, 2002, pp. 7-43. Para a citação de Naves, ver ‘Entrevista com Rodrigo Naves’, op. cit.; nessa mesma entrevista, questionado sobre sua noção de forma, o crítico novamente cita o exemplo de Schwarz e

A vantagem do modelo althusseriano é iluminar também o problema central do texto sobre Michalany. Pois sua noção de forma, cuja sofisticação encontra-se visivelmente aquém da forma difícil, alinha-se com o que o filósofo criticava através do conceito de *causalidade expressiva*. Aqui, ao contrário do que acontece na causalidade estrutural, o segmento específico da experiência (a arte) resume-se a expressar localmente uma essência constante do todo (o universo das relações sociais). Vejamos: mais uma vez, Naves narra um câmbio entre dois momentos, isto é, entre a disponibilidade otimista dos trabalhos de 1992 e o sentido de exclusão da produção atual do pintor. No entanto, e ao contrário do que acontece entre a dificuldade de forma e a forma difícil, esta já não é uma passagem dialética.⁶ Já não se trata mais de um entrave externo que, internalizado e trabalhado na forma, faz com que esta se abra, mediando de modo complexo e diferencial a autonomia relativa da experiência artística e outras dimensões da esfera social. Se as faixas de Michalany são anódinas e intercambiáveis, é porque as relações numa sociedade de serviços também o são; e se incorporam o dado da exclusão, é porque essa fluidez social também não é sem seus excluídos. A mediação entre os diferentes registros de experiência sofre um empobrecimento: ela passa a se dar por homologia, e não mais pela articulação de diferenças.⁷ Sofre também – sem dúvida contra o desejo do crítico – a autonomia artística: atada à relação homológica, a forma torna-se um mera versão codificada de um arranjo essencial que a ela nada deve, e cuja cognição dela dispensa. A obra pode até aludir a esse estado de coisas, mas o diagnóstico do afrouxamento das relações sociais, ou da exclusão social, não obtém por essa via qualquer ganho fundamental. Se a forma difícil, como vimos, abre uma nova perspectiva sobre a modernidade no Brasil – uma nova avenida crítica –, aqui o exercício da interpretação, por mais virtuoso seja, resume-se a estabelecer paralelos a partir de dados já estabelecidos.

prossigue: ‘não me interessa [sic], as formas artísticas que apenas [...] acolham ou mimetizem a experiência social. Eu acho que todos os grandes trabalhos de arte também têm uma espécie de dimensão prospectiva [...] eu acho que o que nos emociona em um trabalho de arte é esta espécie de dupla permeabilidade, ao mesmo tempo em que traz uma experiência muito concentrada e como que abrir [sic] isso para um buraco, uma dimensão do mundo.’

⁶ Pode parecer estranha essa vizinhança entre a dialética e a causalidade estrutural, dado que um dos alvos de Althusser com o conceito de causalidade expressiva é justamente Hegel. No entanto, como argumenta Jameson, essa era uma questão política e contextual: Hegel era, na verdade, uma espécie de codinome para Stálin. “O verdadeiro alvo da polêmica de Althusser é o mesmo de Hegel, cuja obra é uma longa crítica ao imediatismo prematuro e ao estabelecimento de unidades não-refletidas.” JAMESON, 2002, p. 26.

⁷ Para Jameson, é a homologia, ou isomorfismo, o grande alvo da crítica de Althusser à causalidade expressiva. 2002 pp. 28-29.

Como explicar tal desdobramento? Seria correto, ou suficiente, atribuí-lo a um deslize interpretativo por parte do autor? Penso que o problema é outro; que o texto sobre Michalany é sintoma de uma ruptura histórica que afeta fundamentalmente a validade da noção de forma defendida por Naves. O que está em jogo é o próprio pressuposto histórico desta noção, que passa pela dupla tarefa assumida, segundo o crítico, por sua geração:

cujo projeto tácito era tentar promover, no sentido da compreensão, os trabalhos contemporâneos que fossem mais avançados, que não fizessem concessões ao meio e, simultaneamente, também produzir, na medida do possível, uma certa re-interpretação e re-hierarquização da arte moderna brasileira, que nós achávamos totalmente mal posta, mal selecionada (NAVES, 2007).

É essencial perceber, então, que a forma difícil é um exercício de *história prospectiva*, ou seja, de uma história na qual a relação entre forma e mundo é construída não somente no intuito de elucidar a realidade social de uma dada época, mas também de apontar uma dimensão da forma que persiste para além desta época.⁸ Não se trata apenas de compreender melhor a história para montar com mais perfeição o quebra-cabeça do presente (o que já não seria pouco), mas de compreender, a partir da emergência histórica de uma forma artística, seu modo de seguir abrindo possibilidades formais na direção do presente. Naves quer distinguir na obra “uma forma e uma presença que a diferenciam do modo como a sociedade contemporânea aparecia [em seu momento histórico]. E essa diferenciação é ela mesma prospectiva, no sentido de apontar para formas novas possíveis.” (ALENCASTRO, 1991, p. 75)⁹ Ora, nada mais antitético à diferenciação do que a homologia; o que a primeira abre, a segunda encerra. Portanto, uma coisa é traçar relações homológicas de alcance local, como parte de uma interpretação mais complexa; outra – e é isto que acontece no texto sobre Michalany – é plantá-

⁸ O livro *A Forma Difícil* foi publicado em 1996, aproximadamente vinte anos após essa época que Naves descreve como sendo a da formação do projeto crítico de sua geração. Vale notar que a década de 1990 marca o início de um maior reconhecimento nacional e internacional da arte contemporânea brasileira quanto à recepção tardia da arte produzida aqui até a década de 1970, o que inclui os artistas próximos de Naves. Tal entrelaçamento radical entre o histórico e contemporâneo dá ainda mais pertinência a um projeto de história prospectiva como o de Naves. Não pretendo argumentar que o exercício de uma história prospectiva tenha perdido todo e qualquer sentido, mas que qualquer alcance prospectivo esbarra, cedo ou tarde, em certos limites históricos que não podem ser ultrapassados sem que sejam reexaminados os pressupostos conceituais do modelo interpretativo em questão.

⁹ Naves fala aqui a partir de um caso para ele exemplar: Matisse.

la no cerne da formalização.¹⁰ Se a diferenciação é o motor do poder prospectivo da forma, a homologia o faz engasgar.

Quero concluir fazendo duas observações. A primeira é devedora de um brilhante artigo do teórico norte-americano Nicholas Brown, para quem a insistência no paradigma modernista de autonomia – tanto por parte de apologistas quanto de críticos – em meio a um cenário francamente pós-modernista é um grave erro.¹¹ Brown define este cenário a partir do ponto de vista da *produção*: se, no modernismo, produção e consumo eram em certa medida etapas isoladas, agora o mercado predetermina de tal modo as vias de circulação da obra que, na vasta maioria dos casos, as decisões envolvidas em sua produção já não conseguem descolar-se minimamente da expectativa de vê-la acolhida pelo mercado. O corolário é o seguinte: enquanto vertentes modernistas e antimodernistas antes davam suas cartadas sobre um pano relativamente amplo de autonomia (cartadas que incluíam não só seus lances formais, mas também suas aspirações utópicas, ainda capazes de projetar um horizonte de relações sociais para além do mercado), agora, com ascendência do mercado sobre a produção, este pano é subitamente puxado da mesa, já que o mercado é o domínio por excelência da heteronomia. Isso significa, por um lado, que a reprise de ataques sessentistas à autonomia artística é ingênua (quando não cínica), uma vez que o horizonte utópico de dissolução da arte na vida, ainda vigente naquela década, já não é mais crível; tal dissolução, hoje em dia, sopra a favor do mercado (vide a eficiente cooptação dos signos de 1968 pela publicidade). Por outro lado, no entanto, a crença na manutenção da autonomia nos moldes modernistas revela-se igualmente ingênua. A autonomia torna-se um gesto defensivo, um entrincheiramento estético cada vez mais especializado, estreito e autorreferencial. O potencial de vinculações complexas entre forma e estrutura social – sem o que o modelo causalidade estrutural cai por terra – torna-se cada vez mais reduzido, tornando difícil para o intérprete a insistência nessa via, a menos que

¹⁰ Referindo-se à permutação de áreas de cor no trabalho de Michalany, por exemplo, Naves afirma que a “avaliação quase otimista do crescente afrouxamento das relações que mais progrediam na sociedade contemporânea’ é nada menos que ‘a intuição que movia aquelas séries”.

¹¹ Nicholas BROWN, Nicholas. The Work of Art in the Age of its Real Subsumption under Capital, *Nonsite.org*, 13 de março de 2012, disponível em <http://nonsite.org/editorial/the-work-of-art-in-the-age-of-its-real-subsumption-under-capital>. Como não poderia deixar de ser, minha breve apresentação simplifica brutalmente o argumento de Brown.

ele opte por compensar tal perda com vínculos mais ou menos arbitrários.¹² Reaparece aí, como vimos, o fantasma da homologia.

Minha segunda observação é que este impasse não implica no abandono da noção de autonomia. Estou novamente de acordo com Brown: no quadro atual, um modelo válido de autonomia artística é condição *sine qua non* para qualquer dimensão política que se queira da arte (não falo aqui no sentido de uma arte explicitamente política, mas da ideia de que a experiência artística possui implicações políticas relevantes). Mais uma vez, no entanto, é preciso ir além da mera insistência; é preciso, penso eu, atualizar e repor dialeticamente o problema da autonomia.¹³ Cabe reconhecer e localizar o interesse da forma difícil: sua virtude é captar o vigor persistente de certas formas modernas. Porém, o fato deste vigor ter nascido por diferenciação perante sua época não o torna imune a certos limites históricos. Chega um ponto em que, se não o reexaminamos, o vigor torna-se rigor.

Referências

- ALENCASTRO, Luiz Felipe. *et al.* Machado de Assis: um debate - conversa com Roberto Schwarz. *Novos Estudos*, n 29, março de 1991.
- ALTHUSSER, Louis et al., *Reading Capital*. Londres : New Left Books, 1970. JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious*. Londres : Routledge, 2002.
- NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo : Ática, 1996.
- NAVES, Rodrigo. Cássio Michalany explora diferentes cores e formatos em mostra. In: *O Estado de São Paulo*, 27 de agosto de 2012. Disponível online em <http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,cassio-michalany-explora-diferentes-cores-e-formatos-em-mostra,922209,0.htm>.
- NAVES, Rodrigo. Entrevista com Rodrigo Naves. In: *Revista Número*, número 7, 2007.
- BROWN, Nicholas. 'The Work of Art in the Age of its Real Subsumption under Capital', *Nonsite.org*, 13 de março de 2012, disponível em <http://nonsite.org/editorial/the-work-of-art-in-the-age-of-its-real-subsumption-under-capital>

Artigo recebido em março de 2014. Aprovado em julho de 2014

¹² Nesse sentido, Naves erra o alvo quando propõe a versão de autonomia implícita no texto de Michalany como antídoto para a cooptação da arte por motivações políticas extrínsecas: ambos são na verdade sintomas do mesmo impasse.

¹³ Nesse sentido, e sem nenhuma intenção prescritiva, registro apenas que venho apostando minhas fichas principalmente no caminho da acepção Marxiana de *Darstellung* – a causalidade estrutural nada mais é que a releitura althusseriana deste conceito –, já que esta entrelaça o problema que expus com a questão mais ampla da representação. Ver meu ensaio curatorial sobre Matheus Rocha Pitta no catálogo da exposição *Dois Reais*. Rio de Janeiro: Tisara, 2012. Minha ênfase ali recai mais sobre a noção de objeto que de forma.

VIS

Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB