

Sérgio Ferro: artes plásticas e capitalismo

ALYSSON LEANDRO MASCARO¹

O projeto marxista mais importante na área da teoria da arte começa a se consumir com a obra de Sérgio Ferro *Artes plásticas e trabalho livre: De Dürer a Velázquez* (Editora 34, 2015). Tratando da arte dos séculos XVI e XVII, o livro se apresenta como primeiro volume de um conjunto cuja segunda parte se estenderá até a arte contemporânea.

Há uma vasta e bem estabelecida tradição marxista de análise da arte a partir de suas determinações sociais, procedendo, quase sempre, à associação entre a manifestação artística e as condições sociais de cada tempo – renascimento como expansão mercantil burguesa, barroco como afirmação absolutista e da Igreja etc. O livro de Ferro não se basta nessa dimensão generalista de uma leitura histórico-social da arte. Sua contribuição decisiva está numa novidade: discutir, no próprio processo de fatura da obra de arte, as características materiais de seu afazer e, com isso, demonstrar específicas relações sociais e suas determinações. Em decorrência, abrem-se campos não comumente tratados pela teoria da arte mas que se revelam, no livro de Ferro, proveitosas plataformas de extração de abordagens teóricas. A arte vista a partir do trabalho dos artistas, as estratégias relacionais destes com os poderosos, nobres, clérigos e burgueses, os meios pelos quais se lançam técnicas no afazer artístico que buscam a singularidade e, daí, a valorização do valor, todo esse complexo arma uma compreensão fundada na materialidade da relação entre a arte, seu afazer e sua natureza de mercadoria.

¹ Professor da Faculdade de Direito da USP (Largo São Francisco). E-mail: alysson@mascaro.adv.br.

Sérgio Ferro se vale de uma avançada leitura de Marx, lastreada em sua obra de maturidade, em especial *O capital*. Sua base filosófica marxista está embebida nas reflexões francesas contemporâneas, perpassadas pelo althusserianismo. É com base nesse cabedal teórico que se lança a discutir o trabalho do artista em comparação com as demais formas – estas típicas e massivamente reiteradas – de trabalho no capitalismo. A tese central de *Artes plásticas e trabalho livre* é a de que o artista plástico, ao tempo do renascimento, busca excetuar-se da lógica geral da exploração do trabalho. Como a acumulação está baseada no trabalho abstrato, impondo ao trabalhador uma indistinção que o priva do domínio e do controle de suas atividades laborativas, a tentativa do artista de excetuar-se da subordinação não será uma negação das condições econômicas e sociais capitalistas, mas, sim, uma modalidade de sua reprodução, ainda que rara e marginal. Com o fim dos tempos medievais, a determinação pela mercadoria começa a atravessar as relações sociais; a arte também se torna mercantilizada, mas intenta ser vendida pelo dístico da excepcionalidade, da exceção. Para a valorização da obra de arte como produto de alta distinção, que permitiria uma circulação mercantil de elevada rentabilidade porque unida sob o manto do luxo, o artista deverá ser considerado genial, afastando-se da sina e do *status* do artesão ou do trabalhador manual.

A busca do artista por se diferenciar do trabalhador subordinado, no início da modernidade, se dá no contexto de sociedades europeias ainda permeadas por relações feudais, mas que já enfrentam mudanças provocadas por nascentes burguesias. As formas estamentais e seus laços de dependências e favores estão enredados pelas estratégias mercantis que despontam. Nesse contexto, o artista buscará tanto os favores e privilégios quanto o lucro. No geral das sociedades europeias de tal tempo, às corporações de ofício sobrepoem-se incipientes manufaturas. O trabalho manual e artesanal transforma-se em trabalho dependente de um centro decisório que está em mãos terceiras, do burguês. Trata-se da subordinação formal do trabalho ao capital. Daí, a tentativa do artista na época será, exatamente, por negar tal tipo de subordinação: seu trabalho se pretende livre, ainda que tal liberdade seja atravessada pela mercadoria. A construção da narrativa de uma técnica artística excepcional intenta manter uma condição de controle total sobre a fatura do trabalho, o que buscaria impedir a subordinação. Contrastar-se com o salariado que está surgindo é também fugir da determinação do preço da obra pelo cálculo da quantidade de trabalho.

Toda essa promoção da excepcionalidade não é, jamais, uma negação das condições capitalistas que despontam e vão se impondo. Não se trata de afirmação de uma ética da liberdade artística contra a opressão ou a exploração. Numa chave materialista, o artista, ao furta-se à subordinação do trabalho vendendo-se como insigne, apenas vende-se melhor, porque se mede pelo dom ao qual se paga generosamente. Nesse movimento histórico, o artista, por excepcional, legitima a regra da exploração assalariada aos não excepcionais – a imensa maioria dos trabalhadores. Além disso, reforçando seu movimento de busca de encaixe social

não genérico, sua arte, produzida e vendida tanto aos estamentos nobres e clericais quanto aos da crescente burguesia, louva-os e os glorifica. A arte renascentista, tomada como genial e produzida por distintos para distintos, chancela a barbárie contra a maioria indistinta.

No mesmo caminho, a reflexão de Sérgio Ferro alcançará, ainda, a questão da subordinação real do trabalho ao capital, central para o posterior estabelecimento do modo de produção capitalista. No século XIX, com a Revolução Industrial, o trabalhador não apenas é expropriado dos meios de produção mas, também, arrancado do domínio dos saberes e técnicas de seu trabalho. Com tal processo, a subordinação formal se soma a subordinação real do trabalho ao capital, tornando exatamente nesse momento então o trabalho abstrato – plenamente submetido à forma mercantil. Se o artista do Renascimento busca se notabilizar pela excepcionalidade como forma de escapar à subordinação formal, o artista dos séculos XIX e XX busca se furtar à condição de trabalhador jungido à manipulação da máquina ou ao afazer parcelado, de uma objetividade impessoal. O impressionismo e o modernismo, afastando-se da mecânica de um realismo fotográfico, serão, em seus tempos, também patentes movimentos de insubordinação do artista.

Anuncia também Ferro uma substancial mudança das artes plásticas quando a regulação capitalista chega à sua fase atual, pós-fordista, estruturada plenamente pela dinâmica financeira. Em sua proposição, seria possível apontar para uma espécie de subordinação formal do capital produtivo em face do financeiro, contrastando, então, as duas fases anteriores das artes plásticas – a clássica/renascentista, da subordinação formal ao capital, e a impressionista/modernista, da subordinação real ao capital – com as artes plásticas contemporâneas. As duas fases anteriores são ainda confrontos com o capital produtivo, enquanto a hodierna se defronta com o capital especulativo. Daí, na atualidade a arte se plenifica como performance, instalação, intervenção, exposição. A exuberância do capital financeiro, de fluxos genéricos, desterritorializado, meramente icônico como forma de permitir a acumulação por artifício monetário, equivale à arte que escapa tanto dos limites internos do plano de trabalho – a tela renascentista como janela de uma visão fictícia – quanto dos seus limites físicos – a tela modernista como objeto imediato de trabalho do artista. A performance, o fugaz e a intervenção têm a semelhança de um capital que não se lastreia mais na produção. Tratando do horizonte da arquitetura – e com base em suas especificidades –, Pedro Fiori Arantes expõe, em seu livro *Arquitetura na era digital-financeira: desenho, canteiro e renda da forma* (Editora 34, 2012), um diagnóstico semelhante no caso da arquitetura contemporânea: sua espetacularização e seu intrincado desenho, sob a assinatura de arquitetos-estrela, volta-se à geração de renda a partir de uma forma que guarda pouca relação com o solo ou com o trabalho corriqueiro do canteiro de obras.

O cerne de *Artes plásticas e trabalho livre* está em demonstrar, na própria fatura do artista, os movimentos da arte em sua relação com a produção capitalista. A

arte plástica demanda necessariamente um ofício manual do artista. Não podendo se furtar à natureza de um trabalho, a técnica do artista buscará, no entanto, uma denegação do próprio trabalhar. Sérgio Ferro aponta, no pós-medieval, três modelos centrais de denegação artística, surgidos em sequência quiçá histórica mas certamente lógica: o “virtuosismo”; o “liso”; enfim, a *sprezzatura* e o *non finito*. O primeiro modelo corresponde à tentativa de individualização do artista diante um trabalho ainda preso às corporações. O virtuoso faz com excelência o que os demais fazem tipicamente, daí se distinguindo não por um trabalho diferente, mas por um trabalho melhor. Dürer é artista exemplar desse momento.

Numa segunda fase, trata-se de negar a aparência de trabalho fazendo que se apaguem, na obra, seus vestígios. Em sua obra, Ferro dá atenção ao efeito “janela”, enquadramento empreendido pelo Renascimento no qual, com ponto de fuga, a imagem se faz representar em perspectiva. O “liso” é possibilitado, ao tempo, também pela difusão da tinta a óleo, que não deixa vestígios da pincelada. O realismo da imagem permite então com que o trabalho do artista se oculte em face do resultado. Leonardo da Vinci é o símbolo maior de tal fase.

E, já em um terceiro modelo, contrastando-se com o tempo do “liso”, o trabalho do artista volta a se apresentar com nitidez, mas agora não como um artesanato excelente, como o fora o virtuosismo, e sim como uma espécie de graça ou leveza no afazer que demonstra serenidade e certa aparência de abandono no que é, em verdade, resultado de árduo labor. A *sprezzatura*, deixando marcas de algum desprezo pelo que se fez, demonstra que o trabalho é genial porque não resulta de esforço, mas de alta desenvoltura, sem necessidade de maior depuração. O *non finito*, que no caso da escultura deixa partes do bloco sem esculpi-las, demonstra o inacabado. Aí, o inconcluso do gênio é uma espécie de graça: depende apenas algo de seu trabalho para demonstrar seu poder criador. Nesse momento, o artista vende-se como um nobre da produção da arte, cujo trabalho é uma concessão ao mundo. Michelangelo é seu modelo exemplar. As variadas faturas das artes plásticas do Renascimento demonstram distintas estratégias de denegação da subordinação.

A reflexão de Ferro dedica-se, ainda, a teorizar e a destrinchar, nas artes plásticas, a marca – *trace*, em francês – como índice do fazer, de tal sorte que seja então um elemento material a revelar a luta pela liberdade do trabalho do artista, com um peso maior do que aquele da própria representação. Enquanto uma leitura bem assentada – verídica, mas confortável – enxerga os traços da sociabilidade tomando a imagem como representação (a temática do quadro como acordo ou dissonância do artista em face da nobreza ou da religião, por exemplo), tomar a marca é explicitar a produção. É do trabalho que se trata: o artista se levanta buscando o afazer da exceção porque a subordinação domina o mundo à sua volta. De tal sorte é a busca por afastar-se do controle externo sobre seu trabalho que o artista plástico recusará, inclusive, ocupar-se de fazer projetos detalhados como antecipação da realização da obra. A marca, na fatura que busca ser considerada

socialmente como genial, é não só uma tentativa de se furtrar à condição de mera execução sob controle de um terceiro, o capitalista – o que seria, e o foi, próprio da expectativa de impedir que o trabalho fosse indistinto e, daí, virtualmente executado de modo similar também por outrem. É, ainda mais, numa época de alvorecer do sujeito moderno, uma busca de se furtrar à limitação ou à falência do humano na própria subjetividade do artista. Recusando uma subjetivação genérica ou abstrata, o artista desejará realizar um afazer constantemente autônomo, que tenda a afastar ao máximo até mesmo o autoprojeto para a obra, revelando-se então, em ato e com suas marcas, na execução que se pensa enquanto e como se faz. O trabalho se torna, aqui, a plenitude de uma liberdade.

Michelangelo, Ticiano, El Greco, Tintoretto, por meio da *sprezzatura* e do *non finito*, revelam, a partir dos meados do século XVI, a marca como elemento insigne da fatura artística. Cada qual ao seu modo – variando de um para o outro e mesmo internamente, no decorrer de suas trajetórias artísticas específicas –, tais artistas fazem de suas marcas o ponto de materialização da valorização do valor por excepcionalidade e por fuga da mercadoria como equivalência do tempo de trabalho despendido em suas obras. Caravaggio, com outra fatura, marcará sua excepcionalidade pelo trato muito próprio do material de seu afazer. Seu *trompe l'oeil* – o truque de enganar o olho com a expansão dimensional e o realismo subsequente – revela, acima de tudo, sua potência artística a partir de seu reconhecimento do manejo do próprio óleo com o qual trabalha, dando ao cenário de fundo de cores obscuras e à luminosidade focal que lhe contrasta uma vivacidade ímpar. Velázquez, de outro lado ainda, com seus truques do olhar e de suas problematizações da perspectiva, como em *As meninas*, dará uma insigne condição à obra de arte, que, se interpela o espectador para entendê-la, ao mesmo tempo se impõe como dotada de uma inteligência interna e, portanto, irredutível à subordinação.

Sérgio Ferro, em *Artes plásticas e trabalho livre*, ao afirmar nas artes plásticas uma negação da negação social do trabalho livre, não como afastamento das condições capitalistas, mas como arrancar de um afazer de liberdade justamente a partir de suas constrições, enxerga, na peculiaridade desse único modelo de trabalho livre, uma exemplaridade virtuosa: “se for assim, as artes plásticas, tal como o renascimento as configurou, mereceriam um lugar no céu do materialismo revolucionário” (p.204).

A obra de Sérgio Ferro sobre as artes plásticas guarda íntima e complementar relação com outro livro seu, também de nodal importância, *Arquitetura e trabalho livre* (Cosac Naify, 2006), reunião de textos publicados desde a década de 1960 em torno da arquitetura. Ferro – cuja trajetória, além de artista plástico, teve agudos momentos como arquiteto, professor de arquitetura na USP e combatente contra a ditadura brasileira, tendo sofrido perseguição, prisão e torturas antes de seu exílio na França, onde se radicou – expõe a relação direta entre a arquitetura e a produção capitalista, demonstrando que o desenho arquitetônico, cuja elaboração não corresponde a um saber operário tradicional do canteiro de obras, é respon-

sável por fazer com que na construção civil haja uma submissão formal e real do trabalho ao capital, ensejando, então, um encadeamento central para a extração de mais-valor e para a dinâmica da mercadoria.

Artes plásticas e trabalho livre revela exatamente o avesso desse movimento: as ditas artes plásticas – pintura, desenho, gravura, escultura – estão em pleno contraponto à arquitetura, ainda que determinadas ambas pelo mesmo fundamento mercantil. O artista plástico submete-se ao capital pela paga luxuosa recebida de sua insubordinação ao trabalho e de sua peculiar promoção como gênio. O trabalhador do canteiro de obras, na arquitetura, ao trabalhar conforme o desenho genial do arquiteto, perde seu saber construtivo e, indistinto, então se subordina formal e realmente ao capital. Nas artes plásticas, o afazer é negação da negação social do trabalho livre. O afazer da construção, ligado às artes arquitetônicas, de outro lado, é exata e plenamente – e tão só – a negação social do trabalho livre. Por todas as artes, e cada qual ao seu modo, perpassam as determinações da sociabilidade do capital.