

Matéria e objeto contra forma

Material and object against form

DOI: 10.20396/rhac.v4i2.18194

LUIZ PHILIP FÁVERO GASPARETE

Doutorando no Programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio

 0000-0003-0253-034X

Resumo

O artigo tem como foco a análise de duas propostas de superação do conceito de forma. Uma é a da pesquisadora e artista Denise Ferreira da Silva, que preconiza uma interpretação de obras de arte fundamentada no trabalho o material em estado bruto, o que resultaria na dita poética feminista negra. A outra é a do pesquisador Sérgio Martins, que apregoa uma maior validade crítica da noção de objeto para abordar criações contemporâneas. O artigo pretende indicar como surgem inconsistências no raciocínio dos dois autores e como, em última análise, a ideia de forma permanece pouco contestada ou até mesmo fortalecida.

Palavras-chave: Forma. Matéria. Objeto. Crítica de arte.

Abstract

The article focuses on two proposals to refute the concept of form. The first is made by the researcher and artist Denise Ferreira da Silva, who defends an interpretation of art works based on raw materials, which result in the so-called black feminist poetics. The other is made by the researcher Sérgio Martins, who proclaims a greater critical validity of the notion of object to approach contemporary art works. The article tries to indicate how inconsistencies arise in the reasoning of the two authors and how, ultimately, the idea of form is contested in a weak way and gets strengthened.

Keywords: Form. Material. Object. Art criticism.

Introdução

Numa das últimas respostas de uma entrevista cujo mote era a ideia de forma, o crítico de arte Ronaldo Brito afirma em tom provocativo: “eu não sei o que é forma. Por isso penso todo dia sobre forma. Ninguém sabe o que é forma”¹. O cerne da provocação, como se percebe, é a falta de consenso acerca do conceito, o que leva o ensaísta a confessar um profundo desconhecimento a respeito de uma das noções em que se baseia sua produção. Ao longo da conversa, o autor discute uma ampla lista de problemáticas que cercaram o termo e o deixaram negativamente marcado em diferentes momentos, como a separação estanque entre forma e conteúdo, a instituição de tipos variados de formalismo, etc. Não obstante a postura defensiva de dissipação de equívocos, o pensamento do entrevistado tem como eixo a tese de que a forma está intimamente ligada à potência crítica e reflexiva das obras de arte, de modo que sua relevância e centralidade deveriam ser mantidas.

Este artigo se concentra em reflexões que, por vias discrepantes, chegam a conclusões opostas às de Ronaldo Brito. Isto é, trata-se de investigar projetos que buscam prescindir da forma, seja por uma tentativa de superação em decorrência de certo esgotamento da ideia, seja por uma tentativa de abolição do conceito em decorrência de pressupostos condenáveis que o estruturam. Em certa medida, a existência de contestações tão díspares, que projetam medidas análogas apesar de fundamentadas em hipóteses divergentes, faz soar razoável o diagnóstico do crítico, a propósito da falta de consenso em torno de uma noção tão ambígua e vaga.

Uma das propostas a ser interrogada é a do historiador Sérgio Martins, que procura deslocar o foco do tópico da forma para o tópico do objeto. O texto em que essa sugestão se apresenta mais explicitamente é “A dificuldade da forma difícil”², incluído aliás na mesma edição da revista *Tatuí* em que se encontra a entrevista com Ronaldo Brito, isso depois de inicialmente publicado na revista *VIS*. Nesse artigo, embora o objetivo seja contestar uma ideia de forma muito específica, o pesquisador parece indicar a necessidade de superação do conceito para lidar com as obras de arte contemporâneas e com o contexto social com o qual elas se relacionam. Em síntese, verifica-se uma refutação pontual do paradigma, em função de limitações estéticas e históricas que não implicam sua completa anulação.

Voltada para o tópico da matéria em detrimento do tópico da forma, a outra proposta a ser avaliada promove uma refutação integral da noção em pauta e decreta a tarefa ética de revogação desse

¹ BRITO, RONALDO. “Ninguém sabe o que é forma”: experiência, pensamento, crítica, história e a necessidade de “banir o formalismo”. *Tatuí*, Recife, n. 14, 2015. Disponível em: <http://www.revistatatui.com.br/edicao/revista-tatui-14/>. Acesso em 29 abr. 2023.

² MARTINS, Sérgio. A dificuldade da forma difícil. *VIS*, Brasília, v. 13, n. 1, 2014. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/14482>. Acesso em: 29 abr. 2023.

aparato teórico. Esse é um dos argumentos mais categóricos sustentados no ensaio “Em estado bruto”³, de Denise Ferreira da Silva, pesquisadora cuja produção se estende por diversas áreas, desde as teóricas até as artísticas. Nesse trabalho e em outros livros e artigos, a autora defende que, junto com a ideia de forma, sejam abandonadas técnicas e princípios correlatos, como a própria crítica. Realiza-se, portanto, uma objeção sistemática em nome daquilo que é designado como poética feminista negra.

O que interessa aqui, além de sintetizar o pensamento central de ambos os autores, é destacar as particularidades dos sentidos atribuídos por cada um ao conceito de forma, bem como identificar as questões controversas que estariam intrinsecamente ligadas à noção e que tornariam justificável sua ultrapassagem, como quer Martins, ou sua exclusão do vocabulário interpretativo, como quer Ferreira da Silva. Dessa perspectiva, convém apontar o que há de discutível na maneira como os pesquisadores articulam suas alegações, tanto aquelas do plano dos diagnósticos como as do plano dos prognósticos. Ou seja, cumpre sublinhar algumas imprecisões que se infiltram nas recapitulações e nas proposições listadas e que tornam as teses menos consistentes do que possam parecer à primeira vista.

Vale ressaltar ainda, antes de começar o estudo dos textos, outro motivo crucial que facilita o cotejo dos pontos de vista escolhidos. Junto à dimensão teórica, que perpassa as reflexões nos momentos descritivos e normativos, os referidos nomes procuram colocar em prática os modelos esboçados e desenvolvem consideráveis exercícios interpretativos em que suas respectivas ferramentas críticas são mobilizadas. No caso de Ferreira da Silva, o próprio artigo “Em estado bruto” realiza também uma “interpretação poética” do trabalho de arte *Majmua*, de Madiha Sikander. Já no caso de Sérgio Martins, é em outros textos que se materializa a concepção crítica forjada, com especial destaque para o ensaio curatorial relativo à exposição *Dois reais* (2012), de Matheus Rocha Pitta. Tal fato permite que o pensamento dos autores seja analisado além de sua coerência interna e de sua lógica argumentativa, dando atenção aos obstáculos e entraves que surgem na etapa do contato com as obras.

Matéria contra forma

As linhas iniciais de “Em estado bruto” anunciam um percurso que não é exatamente o que se cumpre ao longo do texto. Ainda numa espécie de preâmbulo, Ferreira da Silva afirma que realizará nas páginas seguintes uma “interpretação feminista negra” que visa a uma proposição teórica: um molde de interpretação poética em que os componentes dos trabalhos de arte são abordados em seu estado bruto,

³ FERREIRA DA SILVA, Denise. Em estado bruto. *Ars*, São Paulo, v. 17, n. 36, p. 45-56, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/158811>. Acesso em 29 abr. 2023.

de maneira que um perfil de comentário crítico subordinado a premissas coloniais e raciais seja abandonado⁴. Dispondo as coisas desse modo, a impressão que fica é a de que o ensaio partirá do exercício interpretativo para, numa etapa posterior, esboçar os requisitos e procedimentos da teoria a ser fomentada. Todavia, o que se observa é um arranjo que segue o rumo inverso. A abordagem da obra propriamente dita só se desenvolve, com efeito, em poucos parágrafos das páginas finais, ao passo que a discussão teórica ocupa a maior parte da reflexão, desde os seus primeiros enunciados. E, em todas as seções que privilegiam o debate conceitual e terminológico, a tentativa de rejeitar o conceito de forma é patente.

Em resumo, a autora denuncia a ideia de forma em razão daqueles que seriam seus pressupostos implícitos, que geram, por sua vez, efeitos definitivos. De um lado, a análise formal dependeria de uma submissão dos objetos particulares e concretos a fórmulas abstratas e leis universais⁵. Isso porque os códigos e princípios formais que organizam os trabalhos já estariam previamente constituídos e só poderiam ser presumidos pelo chamado sujeito transparente, a partir das operações que são “pilares onto-epistemológicos do pensamento moderno, a saber, a separabilidade, a determinabilidade e a sequencialidade”⁶. O alvo da pesquisadora é o esquema teórico de Kant, em que o sentimento do belo e o juízo estético surgiriam como derivados de uma “universalidade subjetiva” e como impacto ou desdobramento da forma, não da matéria, no sujeito⁷. Em outras palavras, aceitas as vinculações, qualquer abordagem formal recairia na presunção de uma tipologia de racionalidade e de subjetividade que precisa ser combatida pela interpretação feminista negra.

De outro lado, a primazia da forma resultaria num rebaixamento da importância do material, tratado meramente como conteúdo das obras. Conforme Ferreira da Silva, a separação de forma e matéria ocasiona uma distinção subsequente, e igualmente problemática, entre estético e empírico⁸. Na medida em que a distinção é precedida e orientada pelas suposições listadas acima, esse esquema crítico relegaria os componentes materiais dos trabalhos a uma posição de menor relevância, sempre integrados e lidos a partir dos códigos e princípios formais. Se isso reduz as opções de investigação dos elementos que compõem as criações artísticas, algo análogo se dá no que concerne a eventuais individualidades dispostas pela interpretação, já que o padrão exclusivamente aceito continua sendo o de humanidade que atravessa programas coloniais e até mesmo pós-coloniais⁹.

⁴ *Ibidem*, p. 46.

⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁷ *Ibid.*, p. 50.

⁸ *Ibid.*, p. 47-48.

⁹ *Ibid.*, p. 48, 51.

É no intuito de não repisar esses gestos reprováveis que a autora formula o seu ideal de interpretação feminista negra. Neste paradigma, a matéria é libertada da sujeição a preceitos limitadores e se torna disponível a recodificações poéticas, em que a “re/de/composição” dos trabalhos propicia o aparecimento de outras gramáticas críticas e subjetivas¹⁰. Nesse sentido, as reflexões deveriam se concentrar na “significação em *estado bruto*”, o que “resiste às apreensões redutivas dos discursos críticos – à existência de um sujeito que deles promana”¹¹. Dentro da lógica do ensaio, isso significa, em termos práticos, dar proeminência à matéria prima das obras de arte, que permanece como “material bruto” a despeito de conformações e sentidos atribuídos pelos próprios autores e pelos intérpretes convencionais. Tal prevalência de componentes materiais que são preteridos e subsistem aos critérios onto-epistemológicos do pensamento moderno é, para a pesquisadora, a condição necessária para a liberação da imaginação e para a criação de uma nova rede de significação voltada ao “arsenal da racialidade”. No limite, há uma recusa peremptória de enxergar os trabalhos artísticos a partir da condição de objetos.

Como se entrevê na descrição acima, tal recusa implica inevitavelmente uma rejeição do próprio discurso crítico, uma vez que o exercício imaginativo de rearranjo do material em estado bruto convoca menos uma crítica do que uma poética. Essa espécie de inversão ou substituição é esclarecida em termos complementares na entrevista dada pela autora à revista *Texte Zur Kunst* e traduzida pela revista *DR*. Ali, Ferreira da Silva sustenta que a insistência dos engajamentos críticos contemporâneos no problema da forma e no “formato da crítica kantiana” acarreta a “secularização da racionalidade e [...] a representação do humano por meio das operações da seleção natural”¹². Em oposição a isso, a pesquisadora prescreve uma criticidade que decorre do trabalho criativo e que advém do ato de “liberar a obra de arte das garras da compreensão (que é a faculdade mental à qual a criticalidade é atribuída) e permitir que ela siga a imaginação”. Essas frases demonstram como os argumentos destacados estão imbricados e como o conceito de forma é um alvo preferencial desse programa teórico.

Há afirmações questionáveis entre as hipóteses que se apresentam como capitais na exposição da autora. Por exemplo, é plausível objetar que nem toda análise que se baseie em aspectos formais deve obrigatoriamente se reportar à gramática kantiana e compactuar com o padrão de racionalidade e subjetividade iniciado, em tese, pelo filósofo alemão. No entanto, uma conjectura desse perfil exigiria uma recapitulação conceitual e histórica demasiadamente longa e excederia os limites deste artigo. Em vez desse exame das premissas filosóficas, o ensaio de Ferreira da Silva autoriza um tipo alternativo de

¹⁰ *Ibid.*, p. 47-48.

¹¹ *Ibid.*, p. 55.

¹² FERREIRA DA SILVA, Denise. Um fim para “este” mundo. [Entrevista cedida a] Susanne Leeb e Kerstion Stakemeier. Tradução de Lori Regattieri e Tatiana Oliveira. *DR*, n. 5, 2020. Disponível em: <https://revistadr.com.br/revista/dr-5/>. Acesso em: 29 abr. 2023.

aproximação que permite, aliás, que se trave uma conversa menos intrincada e complexa. Essa abertura se deve ao fato de, em paralelo à contenda teórica, a pesquisadora desenvolver um exercício interpretativo de uma obra de arte, numa tentativa de demonstrar em ato como funcionam seus postulados. Logo, as teses defendidas podem ser observadas a partir de sua manipulação num emprego concreto da dita poética feminista negra.

Conforme indicado há pouco, são bastante reduzidas as partes do texto dedicadas à leitura, de fato, do trabalho artístico. Mais precisamente, são somente dois os parágrafos em que Ferreira da Silva interpreta a escultura de Madiha Sikander, sem contar, claro, as passagens em que são mencionadas conversas da pesquisadora com a artista e opiniões desta sobre a própria produção. Os dois referidos parágrafos se encontram na terceira seção do ensaio, seção essa cujo mote é a capacidade da poética feminista negra de deslocar o “foco para o elusivo, o vago, o incerto – a fragrância” e “expor as correspondências (virtuais) mais profundas, açambarcadas (mas não extintas) pelas formas abstratas do pensamento moderno”¹³. O primeiro deles é ilustrativo de algumas contradições e dilemas que surgem na aplicação do programa:

À primeira vista, *Majmua* me pareceu de altura considerável, ampla e contínua; depois de alguns segundos, entretanto, irrompeu horizontalmente, em faixas marrons menores, separadas por listras verdes. Um olhar mais rente discerniria essas faixas marrons separadas por pequeníssimas listras vermelhas, e um olhar ainda mais próximo revelaria os pequenos losangos. Àquela altura, contudo, algo mais havia atraído minha atenção: um perfume conhecido e familiar que eu, de imediato, não consegui nomear. Foi necessário um olhar ainda mais rente para que eu me desse conta de que os losangos eram feitos de varas de cravo-da-índia. As cores e as formas, então, perderam o interesse para mim. Os componentes do trabalho seriam familiares para muitos dos visitantes, ou não, uma vez que cada um desses componentes originava-se de lugares distintos e distantes. Cada componente – e em particular as miçangas e os cravos – existe há tempo na Ásia do Sul e na América do Sul que ninguém sequer considera a questão de onde, exatamente, cada um deles veio, ou como eles passaram a integrar nosso ambiente.¹⁴

Nessa passagem, a autora usa um recurso argumentativo bastante curioso para chegar ao tópico que a interessa, a matéria da escultura. Na metade inicial do trecho, descreve-se em primeira pessoa a experiência de visualização e contato com a obra, numa trajetória que vai do impacto visual mais distanciado até a percepção de detalhes e minúcias que só podem ser captados depois de uma aproximação extrema. O trajeto fica bem marcado pela gradação das nuances que são destacadas: a verticalidade e o tamanho; a horizontalidade e as subdivisões do trabalho; as cores, as linhas e os

¹³ FERREIRA DA SILVA, *op. cit.*, 2019, p. 52.

¹⁴ *Ibidem*, p. 52-53.

pequenos desenhos; o cheiro e, após um breve intervalo de dúvida, o reconhecimento do material. Alcançada esta última etapa, engendra-se uma virada na argumentação: some a primeira pessoa e, adotando certa impessoalidade, o ensaio passa a se interrogar sobre a origem dos materiais, questão que boa parte dos visitantes e até mesmo a artista eventualmente não conseguisse elucidar.

Além das peculiaridades de cada um dos momentos argumentativos, é notável a frase que os separa e faz a transição entre eles: “As cores e as formas, então, perderam o interesse para mim”. O que há de marcante aí é que a pesquisadora não veja contradições em tomar uma medida terminante como essa e abdicar da forma sendo que, até este ponto e como que condicionando a viravolta, estava completamente sob seu efeito. Explicando melhor, levando em conta a concatenação do parágrafo, a organização formal do trabalho foi fundamental para que a autora seguisse o percurso descrito e se aproximasse gradualmente até identificar a matéria prima da obra. Ainda seguindo as linhas transcritas, é pouco provável que a escultura tivesse o poder de atração mostrado e de direcionamento da espectadora para seus elementos mais ínfimos e imperceptíveis se não existisse a combinação de atributos como a imponência vertical, a suavização da grandiosidade pelas faixas horizontais, a solicitação de proximidade para a apreensão dos desenhos, etc. Dessa perspectiva, soa incoerente, quando surge o cheiro e a evidência do material, dizer que a forma não mais importa, porque foi ela a principal responsável para que estivesse em evidência, ao fim da experiência, justamente a fragrância e a concretude dos componentes.

É possível conjecturar, inclusive, que um interesse maior pela configuração formal da obra talvez auxiliasse a autora ao embasar uma dimensão da sua leitura. Para Ferreira da Silva, a artista Madiha Sikander utiliza materiais cuja familiaridade encobre um duplo esquecimento¹⁵. Por um lado, conforme introduzido no excerto citado, há um desconhecimento acerca da origem dos componentes, embora sejam familiares para pessoas de diversos países e continentes. Por outro, esses elementos remontam a vínculos coloniais que, sem a ênfase da matéria em detrimento da forma, “permaneceriam invisíveis – sendo, todavia, tão familiares”. Voltando às ideias acima apresentadas, é cabível inferir que a organização formal da obra atua diretamente na construção dessa familiaridade ilusória, já que os cheiros e as matérias primas só podem ser assimilados se o espectador se colocar rente à escultura, a qual oferece um aparente acolhimento. E garante, nesse sentido, que a quebra da familiaridade por parte da violência e da brutalidade recônditas possa se dar de maneira mais eficiente e impactante. Em poucas palavras, é como se a forma forjasse uma familiaridade dissimulada a ser rompida pelo material e pelas problemáticas a ele associadas.

¹⁵ *Ibid.*, p. 54.

Suposições à parte, o tema do esquecimento é central no segundo dos parágrafos em que se discute a escultura e em que se exemplifica a interpretação feminista negra. Conforme Ferreira da Silva, a despeito da eficiência e da proximidade que a artista poderia supor nos elementos, é de um inevitável desconhecimento que decorrem as bases do exercício poético: a “distensão da composição e seus materiais, incitando-os aleatoriamente aos significados”.¹⁶ Logo em seguida a essa alegação, elencam-se finalmente os sentidos que, na visão da pesquisadora, são suscitados pela obra selecionada:

Cada uma das peças que compõem *Majmua* – os cravos, as miçangas, os fios – reconfiguram o modo como as rotas geopolíticas e econômicas da atualidade foram delineadas mediante camadas e camadas de comércio, poderes imperiais derrotados e pelo sujeito econômico-político por eles criado. Cada losango reconfigura o modo como as rotas da seda e das especiarias mapeiam o subcontinente indiano, traçando rotas comerciais que levam ao Neolítico, estendendo-se à Europa meridional, ao norte e leste da África, ao sudeste da Ásia, à Ásia central e ao leste da Ásia. Cada uma das contas de miçanga remonta à expropriação das terras indígenas nas Américas e de seres humanos no continente africano – as “contas do tráfico negreiro” utilizadas por europeus em suas negociações com os grupos indígenas americanos. Cada componente material remonta a uma temporalidade errante, inaçambarcável e profunda.¹⁷

No que concerne ao que está em jogo aqui, há dois tópicos que merecem atenção nessa passagem e que se manifestam marcadamente na escolha dos verbos em torno dos quais gira cada uma das quatro frases acima. O primeiro tem a ver com uma contradição apontada há pouco, a que resulta do discurso da autora contra a forma terminar por, contraintuitivamente, reforçar a importância dos aspectos formais. Ainda que anuncie o interesse pela associação entre matéria e sentido, Ferreira da Silva inicia o trecho falando do efeito do uso de objetos (“peças”) e formatos (“losango”). Não à toa, o núcleo das duas primeiras frases é constituído pelo verbo *reconfigura*, que remete a desdobramentos da forma, não da matéria prima. De tal maneira que, se a força da escultura reside na capacidade de reconfigurar rotas, fica difícil prescindir da organização formal e, ao mesmo tempo, indicar devidamente quais novas configurações seriam essas. Em última instância, a interpretação acaba sugerindo que é essencial entender por quais meios e estratégias formais a obra combina os elementos, além de meramente identificar quais são eles.

O outro tópico se evidencia na escolha do verbo que, por sua vez, estrutura as duas frases seguintes: *remonta*. Como sublinhado, esse é um momento da descrição e da análise da escultura em que o texto omite a primeira pessoa e adota um tom de aparente impessoalidade, condizente com a

¹⁶ *Ibid.*, p. 53.

¹⁷ *Ibid.*, p. 53.

precondição de não subordinar a interpretação ao assim chamado “sujeito transparente”. Assim, o ensaio desloca a agência para os materiais, que convocariam sentidos em nada determinados pela vontade de quem executa ou quem observa a obra. Note-se que, num trecho também mencionado e que antecede as frases transcritas, Ferreira da Silva fala de significados que são incitados *aleatoriamente*. Tudo na argumentação da autora, entretanto, leva a crer que essas associações não têm nada de aleatório, a começar pelo espaço reservado para a interpretação entre as seções. É bastante difícil de acreditar que é aleatória a associação entre a matéria do trabalho artístico e o processo colonial de acumulação primitiva do capital, uma vez que a argumentação anterior à leitura prescreve que a poética feminista negra deve se contrapor a procedimentos intrinsecamente coloniais e deve se reportar sempre ao arsenal da racialidade. Obviamente pertinente, a vinculação é sobremaneira determinada pela reflexão anterior da autora e talvez não ocorresse aos observadores que não possuem seu conhecimento histórico e seu aparato teórico-crítico.

No fim das contas, o programa conceitual de Ferreira da Silva parece ter um tipo de determinabilidade análogo ao que ela imputa à análise formal, neste caso a questão colonial funcionando como ponto de fuga da interpretação. É interessante observar, nesse sentido, certa semelhança entre a teoria em pauta e modelos reprovados equivocadamente no ensaio, por exemplo o esquema crítico de Adorno. Na visão da pesquisadora, o filósofo seria mais um dos que rebaixam o material ao estatuto de conteúdo ao defender que o empírico se encontra “sedimentado” no estético¹⁸. Para a linhagem de pensamento da qual o autor faz parte, todavia, quando se fala de material ou coisa parecida, o que está em jogo não é a matéria prima, mas as relações sociais entre classes, uma dinâmica que não é encontrável em estado bruto na realidade e que somente se materializa quando formalizada no trabalho artístico. Isso não está tão distante de sugerir que os componentes materiais remontam às relações coloniais, algo muito mais amplo que se inscreve de modo sintomático e expressivo na obra. A rigor, a tentativa de substituição da forma pela matéria em nome de uma indeterminabilidade parece ter mais a ver com uma mudança de paradigma ideológico, a dominação colonial sendo colocada no lugar da dominação de classes, com o prejuízo de empregar um vocabulário pouco aplicável a outras manifestações artísticas, como a música e a literatura.

¹⁸ *Ibid.*, p. 48.

Objeto contra forma

No que diz respeito ao historiador Sérgio Martins, a reflexão teórica em torno da ideia de forma e a aplicação de um novo perfil de interpretação não coexistem como em Ferreira da Silva. Não obstante, há uma afirmação inscrita numa nota de rodapé de “A dificuldade da forma difícil” que revela a conexão entre ambas as dimensões da produção do pesquisador e que favorece a inserção deste pensamento no cotejo proposto. Ao mencionar o ensaio curatorial escrito para o catálogo da exposição *Dois Reais*, de Matheus Rocha Pitta, Martins esclarece: “Minha ênfase ali recai mais sobre a noção de objeto que de forma”¹⁹. Em vez do ataque à questão formal em nome de uma poética do material em estado bruto, parece se infiltrar ali uma contestação em nome do conceito de objeto.

Uma especificidade deste segundo caso, contudo, é que o autor não está interessado em uma refutação integral da concepção de forma. Na verdade, o que o interessa é o emprego da problemática nos textos do crítico de arte Rodrigo Naves e as limitações que se impõem ao uso quando da avaliação de obras de arte contemporâneas. Martins procura demonstrar que as formulações de Naves acerca da *forma difícil* continuam extremamente relevantes para pensar trabalhos ditos modernos, aqueles executados até certo período da segunda metade do século XX, mas que perderiam parte importante de sua força crítica quando entram em cena produções das últimas três ou quatro décadas. De qualquer maneira, ainda que indicando só uma necessidade de ultrapassagem por causa de mudanças contextuais, o historiador suprime do seu vocabulário a noção de forma no momento de sua atuação como crítico ou curador.

Para comprovar sua hipótese, o pesquisador compara duas etapas distintas da carreira de Rodrigo Naves. A primeira seria aquela que gira em torno da obra mais célebre do crítico, a reunião de ensaios *A forma difícil* (1996), cujo título introduz o conceito que se torna o mais proeminente entre outros usados nos textos e que se torna o cerne da argumentação do artigo “A dificuldade da forma difícil”. Como está em foco a manipulação desta noção específica, Martins dá um peso especial à introdução do livro, em que se antecipa uma espécie de definição e contextualização do conceito, e ao capítulo acerca do artista Amílcar de Castro, cujas esculturas e pinturas seriam uma materialização exemplar da *forma difícil*. A segunda etapa diria respeito a publicações recentes do crítico em que se discute a arte contemporânea, tanto a feita por artistas que despontaram nos últimos anos como a daqueles que já produzem há décadas e continuam em atividade. Representativa deste recorte, segundo o historiador, é a crítica de Naves sobre uma exposição de 2012 de Cássio Michalany.

¹⁹ MARTINS, *op. cit.*, 2014, p. 8.

No que toca a fase de maior validade do aparato teórico em pauta, o raciocínio de Martins se concentra no caráter prospectivo flagrado por Naves em suas leituras. De acordo com o pesquisador, o que há de mais instigante ali é o modo como o crítico forja a ideia de forma difícil para falar de obras que apontam para os dilemas sociais extrínsecos ao campo artístico e que, em paralelo, conseguem se inserir “negativamente dentro do espírito de seu tempo, e por isso mesmo transforma[m] nosso modo de compreendê-lo”²⁰. Isso ficaria explícito quando estão em análise trabalhos que superam a tendência anterior da arte brasileira à *dificuldade de forma* e, em função da internalização dos entraves como fator constitutivo, alcançam um estatuto moderno precisamente por expor como o atraso inerente ao local indica impasses do âmbito global. Em poucas palavras, a força crítica nesses casos depende da capacidade de tradução e, ao mesmo tempo, de diferenciação.

Residiria aí também a explicação para as limitações da fase posterior, cujos textos não passariam da constatação da homologia. Martins alega que, em textos como o que discorre sobre o trabalho de Cássio Michalany, há um empobrecimento do método crítico de Naves, uma vez que é abandonada a “articulação de diferenças”²¹. Para o pesquisador, o termo do processo é que “a forma torna-se uma mera versão codificada de um arranjo essencial que a ela nada deve, e cuja cognição dela dispensa”. Excluído o poder de abrir “possibilidades formais na direção do presente”, o exercício interpretativo se reduz ao estabelecimento de analogias entre configuração dos trabalhos e contexto social. No limite, a própria autonomia estaria ameaçada, na medida em que a ausência de diferenciação condena a arte a um papel menos relevante, com significativa perda de eloquência.

Um detalhe que merece atenção nessa divisão proposta pelo historiador é uma relativa inconsistência daquela que talvez seja uma das suas principais hipóteses. Parcela importante da tese de Martins se baseia, como ressaltado, na percepção de que os ensaios acerca da *forma difícil* devem sua exemplaridade ao seu teor prospectivo, à destreza de flagrar nas obras a insinuação de opções que não se evidenciam na conjuntura que as cerca. O problema é que o pesquisador não deixa claro quais seriam, objetivamente, as alternativas captadas nos textos ou se elas existem de fato, ainda que o crítico de arte julgue que as indicou e que outros comentadores corroborem a avaliação. Com efeito, a única intuição substancial mencionada no artigo é a seguinte: “Por ela [pela forma difícil], experimentamos uma realidade travada, muito mais próxima das crises e dos impasses desencadeados pelo desenvolvimento tecnológico do que da maleabilidade que ele introduz em seu manejo da natureza e demais processos”²². Como se percebe, não há aí previsão de alternativas ou prospecção, mas antecipação de crises que se

²⁰ *Ibidem*, p. 4.

²¹ *Ibid.*, p. 5.

²² NAVES, Rodrigo. **A forma difícil**: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 38.

disseminam mais amplamente depois de sentidas pela realidade local. Além disso, essa frase aparece na introdução escrita para o livro em 1996, não no ensaio de 1991 sobre Amílcar de Castro, em que o conceito de forma difícil é efetivamente mobilizado. De tal maneira que, se há algum prenúncio, ele sequer decorre da leitura propriamente dita do trabalho artístico, mas de um comentário posterior auxiliado por certo distanciamento histórico e pela compreensão de fatos e tendências talvez inimagináveis na época da escrita do texto.

Diretamente associado a essa inconsistência, outro argumento que não recebe o devido tratamento está ligado à sugestão da ultrapassagem da noção de forma. Depois de explicar por que os últimos textos do crítico de arte não estariam à altura da célebre coletânea de 1996, Martins chega à seguinte conjectura: “o texto sobre Michalany é sintoma de uma ruptura histórica que afeta fundamentalmente a validade da noção de forma defendida por Naves”²³. O que o historiador insinua, seguindo o teórico Nicholas Brown, é que a abordagem formal seria devedora do paradigma modernista de autonomia, em que produção e consumo são compreendidos como etapas isoladas. No mundo pós-moderno, em contrapartida, a preocupação com a recepção pelo mercado se infiltra em todas as etapas decisivamente e condiciona as obras desde sua concepção. É notável que, para o pesquisador, uma crítica atenta a este novo contexto não pode prescindir da autonomia, que é “condição *sine qua non* para qualquer dimensão política que se queira da arte” e que deve ser reposta dialeticamente, mas pode ou precisa abandonar a forma.

Controverso nesse ataque é que a análise formal seja contestada não por seus atributos mais evidentes e por seus componentes explícitos, mas por aquelas que seriam suas premissas implícitas. E que justamente o aspecto pressuposto que ocasiona a invalidação da forma seja considerado o item que merece ser atualizado e adaptado à nova conjuntura. Se essa síntese fizer sentido, algumas interrogações são inevitáveis: se o problema da discussão formal é a autonomia suposta, não seria mais fácil prescindir pontualmente desta e, não, integralmente daquela?; quando recolocada dialeticamente a questão da autonomia, o estatuto da forma não se altera, já que aquela seria definidora desta?; não seria possível repor dialeticamente, como defendido, também a noção de forma? No fim das contas, a pretendida superação do conceito não fica tão bem explicada quanto aparentam os últimos parágrafos e parece ter mais a ver com outros parâmetros que não são atacados frontalmente no artigo.

²³ MARTINS, *op. cit.*, 2014, p. 6.

O ensaio escrito pelo autor para o catálogo da exposição *Dois Reais*, de Matheus Rocha Pitta, talvez ofereça mais elementos para avaliar sua empreitada teórica²⁴. O trabalho em questão é substancialmente diferente daqueles analisados por Naves no livro *A forma difícil* e no texto comentado em “A dificuldade da forma difícil”. A obra, se é plausível usar esse termo, envolve uma série complexa de operações e intervenções, todas abarcadas no momento da exposição, ela também uma instalação transitória. Sem entrar nas particularidades do projeto artístico e da interpretação delineada, o que excederia os limites desta investigação, interessa notar como o tratamento dado por Martins à noção de objeto difere daquele dispensado ao conceito de forma. Há uma passagem bastante ilustrativa desse contraste:

Dois reais dialetiza o objeto de arte (e, por conseguinte, a autonomia artística), mas não o nega incondicionalmente. Aliás, não seria ingenuidade insistir em tal negação uma vez que, muito mais que qualquer objeto, a própria noção de *valor* já se encontra radicalmente desmaterializada? [...] Eis, portanto, o mais pertinente ponto comum entre o trabalho de Matheus e as manobras de Cildo [Meireles]: a opção não por negar o objeto, mas por tensionar objetivamente o paradoxo do valor²⁵.

Constata-se nessas linhas que o autor resguarda para a ideia de objeto a viabilidade de uma adaptação que seria inconcebível para a ideia de forma. Aqui, aliás, a autonomia, como questão problemática, não chega a impedir o processo, mas pode ser atualizada a reboque do que se passa com o objeto de arte. O que importa notar é que essa diferença no trato com as categorias, a julgar pelos argumentos desenvolvidos no artigo e no ensaio curatorial, não se deve a particularidades ou empecilhos inerentes a elas. Martins até busca provar que a noção de objeto seria mais apta a uma atualização dialética para o mundo contemporâneo, por exemplo, quando alude às novas configurações e impasses do capitalismo. A frase seguinte dá uma boa mostra disso: “Se as esculturas mostradas no Paço são efêmeras, isso não se deve à natureza material da brita ou a uma bravata ingênua contra o mercado de arte, mas à decisão de reter esse caráter de mercadoria da brita”²⁶. De qualquer maneira, não há uma defesa conceitual do objeto, nem uma contestação conceitual da forma, sempre associada àquela autonomia modernista que precisaria ser superada, como neste enunciado: “um teor propositivo equiparável ao que movia os arquitetos de então, para quem o laço entre autonomia formal e horizonte utópico ainda soava vital”²⁷.

²⁴ *Idem*. **Dois Reais**. Rio de Janeiro: Tisara, 2012.

²⁵ *Ibidem*, p. 43.

²⁶ *Ibid.*, p. 38.

²⁷ *Ibid.*, p. 39.

Antes de tudo, a discrepância parece motivada sobremaneira pelo que o pesquisador observa no trabalho do artista avaliado, o que decorre naturalmente dos procedimentos e das técnicas empregados em *Dois Reais*. Note-se que, no excerto transcrito, o argumento crucial é a percepção de que está no cerne da obra a “dialeção” do objeto da arte, dado que também constitui a preocupação fundamental de nomes que influenciam diretamente Matheus Rocha Pitta, como o citado Cildo Meireles, além de Hélio Oiticica e Robert Smithson²⁸. Nesse sentido, a preferência teórica se revela profundamente condicionada por uma predileção artística, decerto calcada num válido diagnóstico de que as produções eleitas interrogam o mundo contemporâneo de maneira mais contundente. A referida discrepância parece mais motivada, portanto, pelo fato de que o historiador escolhe embasar sua reflexão numa linhagem das artes visuais que não coincide exatamente com aquela que é o escopo principal de Rodrigo Naves, para a qual a discussão sobre a forma é mais aplicável.

É interessante perceber, inclusive, um curioso emprego da palavra “forma” no texto acerca do trabalho de Matheus Rocha Pitta. Isso ocorre logo nos primeiros parágrafos quando, numa tentativa de contextualizar histórica e teoricamente suas hipóteses, o autor se refere a “uma dicotomia central na história da arte recente, entre o conformismo do objeto e sua incondicional negação”²⁹, que seria tensionada de maneira exemplar e incisiva pelo artista. Eis a passagem em que surge o termo: “Há em *Dois Reais*, portanto, um enlaçamento entre a *forma*-exposição e a necessidade de superação dialética dessa dicotomia que acabo de descrever, no esforço de constituir um objeto artístico capaz de se colocar na contemporaneidade”³⁰. Como se vê, há um deslocamento notável quando se utiliza o vocábulo para, em uma posição subordinada, integrar uma palavra composta: a questão formal deixa de se reportar à configuração da obra em si para se ligar ao tema da exposição, algo extremamente condizente com trabalhos que privilegiam a instalação nos ambientes e a interação do público. Trata-se de mais uma evidência do condicionamento sugerido acima.

De resto, é patente a semelhança entre o que autor considera admirável nos textos de Naves sobre a *forma difícil* e o que busca fazer ao analisar o trabalho de Matheus Rocha Pitta, a despeito da mudança de vocabulário. Em “A dificuldade da forma difícil”, Martins defende que a principal contribuição do crítico foi indicar como artistas, no quadro nacional, produziram obras eminentemente modernas por comportarem, ao mesmo tempo, a homologia e a prospecção, a analogia e a diferenciação. No texto para *Dois reais*, o cerne da reflexão é a tese de que, para se tornar devidamente contemporâneo, um trabalho deve estabelecer uma relação ambígua de acordo e desacordo com a sua época. Se for razoável a síntese,

²⁸ *Ibid.*, p. 6.

²⁹ *Ibid.*, p. 5.

³⁰ *Ibid.*, p. 6, grifo meu.

não fica comprovado, aproximando os dois textos, por que a ideia de forma não poderia ser empregada às novas conjunturas caso estivesse em questão um quadro ou uma escultura por exemplo. Em última instância, o mais problemático aí parece ser uma inapropriada hierarquização, a partir da qual as especulações que assumem um teor mais normativo são sobremaneira determinadas pelas argumentações de caráter descritivo ou crítico.

Considerações finais

Dispostas as coisas como estão nos parágrafos acima, é cabível concluir que o ataque de Ferreira da Silva e de Martins à noção de forma tem um ponto de contato notável, apesar de os pesquisadores se basearem em premissas e projetos bem diferentes. Em poucas palavras, trata-se do interesse por trabalhos artísticos que autorizam mais facilmente a predileção por outras terminologias conceituais. No caso da autora, é bastante evidente que o fato de lidar com esculturas favorece a primazia da noção de material em estado bruto ou de matéria prima. Já no caso do historiador, ainda que a operação não seja tão explícita assim, é perceptível que o predomínio da noção de objeto está subordinado a uma atenção especial a artistas que se dedicam a instalações, intervenções e performances. Em ambos os casos, não parece haver a menor preocupação de formular uma conceituação que se aplique também, por exemplo, a pinturas que recorram a suportes e ferramentas mais convencionais.

Por outro lado, há uma dessemelhança que merece ser ressaltada, uma vez que os autores percorrem caminhos análogos, mas em sentidos inversos. Em Ferreira da Silva, a dimensão teórica e normativa antecede e determina, não obstante contradições que surgem, os momentos descritivos e de interpretação dos trabalhos artísticos. Lembre-se que a refutação do conceito de forma se sobrepõe à interpretação da escultura de Madiha Sikander em função de seus componentes materiais. Em Martins, numa direção oposta, são os exercícios de descrição e de crítica que condicionam as reflexões em que sobressaem a normatividade e a teoria. A diferença entre o tratamento dado ao tópico do objeto no ensaio sobre *Dois Reais*, de Matheus Rocha Pitta, e o dado ao tópico da forma em “A dificuldade da forma difícil” dá uma boa medida disso. Semelhanças e divergências à parte, o que este artigo procurou demonstrar é que as duas tentativas de superação da forma são acometidas por inconsistências e impasses metodológicos, isso quando não acabam por reforçar a importância do vocabulário formal.