

LIVROS

BRASIL À VISTA

A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira, de Rodrigo Naves. São Paulo: Ática, 1996.

Alberto Tassinari

1

A forma difícil é um livro tão agradável de ler e folhear, tão bem escrito e diagramado, tão econômico em fabulações conceituais, que se corre o risco de deixar escapar entre os olhos — e para isso contribuem suas precisas e belas descrições de obras — a sua inestimável contribuição para a compreensão da arte moderna brasileira. Tentarei explorá-la em algumas direções. Vale mesmo começar pela sua parcimônia conceitual quanto a considerações metodológicas e assemelhadas. Não há nada aí de lacunar, mas uma estratégia de pensamento. Teorizar por teorizar sobre um objeto — a arte moderna brasileira — que só há uns quarenta anos começa a dar mostras de poder equiparar-se com a boa média da produção internacional é algo que se pode fazer de muitas maneiras. Modas intelectuais à disposição não faltam. Lendo-se *A forma difícil* percebe-se como isso seria enfadonho e exterior às obras de arte. Se Rodrigo Naves não cansa de afirmar ao longo do livro a precariedade de nossa arte passada — logo no primeiro ensaio, "Debret, o neoclassicismo e a escravidão", ela salta à vista —, não será com explicações inteligentes de nossa miséria estética, a qual não ignora, que encadeará o principal de seu pensamento. Debret, que numa passagem divertida Rodrigo Naves diz não ter sido um grande artista "nem aqui, nem na

França", se no livro é abordado em toda a sua produção, o é, porém, em função sobretudo do que fez de melhor: as aquarelas que retratam as atividades dos "negros de ganho" no Rio de Janeiro de inícios do século XIX. Não sujeitos ao árduo trabalho nas fazendas, os negros de ganho são escravos que ao final do dia devem entregar a seus senhores uma quantia proveniente da venda dos mais diversos produtos e serviços. Já quanto à maneira de cumprir a tarefa, a maleabilidade no emprego do tempo é grande e variados os modos de induzir, mesmo seduzir, os potenciais compradores. Neste espaço de sociabilidade ambígua, de tempo livre, mas de trabalho escravo, de vendedores, mas que não são donos nem mesmo de seus corpos, Debret encontrará motivos estéticos que traduzirá numa espacialidade também ambígua. Afinal, para um pintor neoclássico, sobrinho e discípulo de David, treinado em retratar para a França revolucionária os atos heróicos a serem imitados de antigos personagens históricos da Roma republicana, ou, um pouco mais tarde, já dispensados os modelos da antiguidade, as ações de Napoleão Bonaparte, onde encontrar par para tudo isso neste mundo do Rio de Janeiro de então? Nos negros de ganho Debret teria entrevisto, não algo modelar, é verdade, mas algo de mais vital do que a mesquinha e inculta monarquia escravocrata em que veio aportar. Assim, a interpretação da história da arte moderna brasileira por Rodrigo Naves é em primeiro lugar crítica, valorativa. É preciso haver arte para haver história da arte. Pouco adianta teorizar, periodizar, relacionar arte, sociedade e derivados se, no fim das contas, não houver boa arte da qual contar a história. O recorte que faz na obra de Debret — as aquarelas sobre os negros de ganho —, onde detecta uma figuração de gestos e sentimentos tão diferentes dos do neoclassicismo e, mais importante, em descompasso com o espaço circundante, que

ora os sufoca, ora lhes é indiferente, é a tradução estética de ações que pelo dia ou nos momentos festivos ganham alguma autonomia, mas que não conseguem engendrar o espaço plástico das aquarelas, assim como não comandam o espaço social em que se inserem. Espaço artístico e espaço social então se conjugam na análise de Rodrigo Naves. Por todo o livro isto ocorrerá. Importante, porém, é que sem as aquarelas de Debret que nosso autor privilegiou como o ponto mais artístico de sua obra não haveria reenvio ou homologia alguma entre arte e sociedade, e isto pela razão de que na ausência da arte faltaria um dado essencial no binômio: o próprio poder da arte de desvendar e encarnar sociabilidades.

2

Do ensaio sobre Debret, que ocupa metade do livro, Rodrigo Naves salta para quatro estudos mais curtos acerca de Guignard, Volpi, Segall e Amilcar de Castro. Salta, digamos, umas cinco gerações. Salto desconcertante, é verdade, e que pode dar a falsa impressão de que o conteúdo de *A forma difícil* seria um ensaio mais longo sobre Debret, alguns ensaios menos extensos e uma introdução que alinhavaria as lacunas do projeto. Entretanto, o ensaio sobre Debret tem em boa medida uma função tática. É nos quatro ensaios restantes e na introdução, "Da dificuldade de forma à forma difícil", que está o coração do livro. A análise de Debret, daí que seja também a mais longa, cumpre mais a função de demonstrar o seu método. E demonstrar, em geral, leva mais tempo que mostrar. Não que, contrariando o que antes se disse, Rodrigo Naves se detenha em considerações metodológicas. Prefere praticá-las. E haveria obra melhor para tal do que a de um artista que está no início de nossa arte moderna — compreendida aqui num sentido amplo —, que mais do que qualquer outro pintor-viajante soube abrir mão de seu estilo europeu em face de uma realidade inadequada a ele e que, além de tudo, fartamente já estudado, teve tão pouco analisado o aspecto artístico de sua obra? Se não me engano, os passos do método de Rodrigo Naves que daí se depreende são três. Primeiro, recortar na obra de um artista, ou mesmo em toda a história de um período, o que é artística-

mente relevante. Segundo, buscar na espacialidade em estudo uma sociabilidade metaforicamente equivalente. Terceiro, reconfirmar e lapidar o segundo ponto com informações de outras artes e disciplinas. Até aqui, se não me engano, ele segue as pegadas de Argan. Ou ainda, e melhor, de sua interpretação de Argan. O atestado dessa influência está no prefácio que escreveu para a edição brasileira de *Arte moderna*¹. O leitor que a ali se reportar verá que a qualidade artística de uma obra é seu poder modelar em face dos demais objetos que uma sociedade produz, que é, assim, também modelar ante o fazer destes mesmos objetos e que, deste modo, o fazer artístico, posto em obra, revela, potencializa e critica as formas de produção e sociabilidade de uma determinada cultura. Nada disso seria problema para a escrita de uma história da arte brasileira — pelo menos para o nosso autor — se ela de fato existisse em sentido pleno. Mas Debret não é o mesmo no Brasil e na França. Nem mesmo quando vier a retornar à França. E, sobretudo, Debret não é David, Debret não é Goya. Se meus pontos sobre o método de um autor avesso a pontos e métodos estiverem corretos, o primeiro se torna problemático quando o tema é a arte moderna brasileira. Será preciso esperar pela década de 50, mesmo a de 70, e não do século XIX, mas do XX, para que análises da arte moderna brasileira possam ser escritas de modo mais direto. Já se o tema são as aquarelas de Debret, elas empalidecerão diante das obras de David, as pinturas de Guignard e Volpi, ainda que menos, diante das de Matisse, os desenhos brasileiros de Segall diante dos que fez na Europa, e apenas com as esculturas de Amilcar de Castro começaremos a ter uma arte o bastante boa para que nosso complexo de inferioridade artística aquiete-se. Isto para citar os artistas estudados no corpo do livro. Na introdução, da qual se falará mais adiante, o mesmo movimento é descrito para uma série de artistas formados até a década de 50 e que Rodrigo Naves, a meu ver acertadamente, configura como o cânon de nossa arte moderna. Se o método então se torna problemático, difícil, será preciso, como o autor descreve para a obra de Amilcar de Castro em relação ao construtivismo internacional, torcê-lo diante da

(1) Argan, Giulio Carlo. *Arte moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

matéria que se tem de enfrentar. Sem deixar de apontar as deficiências da arte brasileira, Rodrigo se deterá — primeiro em Debret, depois nos outros quatro artistas — no que possuem de melhor. É verdade que assim procedendo, com exceção de Amilcar de Castro, os demais terão suas obras recortadas — também acertadamente, a meu ver — no que fizeram de melhor. Será no que de artisticamente mais relevante produziram que Rodrigo procurará — segundo e terceiro pontos do método — os liames entre espacialidade e sociabilidade.

3

Relações entre arte e sociedade, sempre pensando que a arte também compreende e revela a sociedade, são mais fáceis de achar em grandes obras de arte, e estas, por sua vez, só existem em sociedades modernas com certo grau de diferenciação e complexidade, ou seja, em que para a própria arte é reservada uma instância social que inclui artistas, instituições e público. Sem nenhuma dessas três condições preenchidas, e preenchidas de modo um tanto difuso mesmo nos dias de hoje, a arte brasileira teve que se fazer meio às avessas. O nó de *A forma difícil*, e que desata habilmente, é este. Debret não retratará bem a crueza de nossa sociedade escravocrata porque não há como ou desde onde retratá-la. A escravidão, que tudo permeia, não deixa espaço para muito mais. Violência crua, sociedade crua, Debret só logrará algo de mais artístico ao se deter, assim como é próprio da arte, na mescla de ócio e trabalho dos negros de ganho, na mistura de alegria e nostalgia, de repouso e de dor, de pessoas, no fim das contas, desambientadas. E desambientada, sem um espaço plástico intenso e presente, continuará o melhor da arte brasileira. Na sua interpretação crítica, esteticamente valorativa, da arte moderna brasileira, Rodrigo Naves privilegiará um tal desconcerto. Quando fala numa "dificuldade da forma", exclui de pronto toda pintura acadêmica — em uma palavra, fácil — posterior à missão francesa e anterior a Segall e Anita Malfatti. Há pintores, neste quase um século, que certamente aprecia. Mas este não é um tema do livro. Se Debret aí comparece é para que se sinta, entre outras coisas, como nossa arte moderna começou claudicante, como, desde o início, não foi capaz de

realizar uma espacialidade forte, articulada, presente. O melhor da arte brasileira nunca escapará, assim, de um certo desterro já constante no que Rodrigo privilegiou em Debret. A diferença é que de obra em obra, ou em trechos delas, o problema vai se tornando sua própria solução. Da dificuldade em formalizar passa-se, com intensidade cada vez maior, a uma formalização do difícil. Tenta-se, com sucesso crescente, dar força ao frágil, articulação ao desarticulado, presença ao que nunca de todo se apresenta. É que não há arte sem a formalização de uma experiência, de um embate com o mundo. Ainda que não dita no livro — ou escapou-me —, uma tal tese o fundamenta. Dita pelo autor em debates e conferências, e não apenas no que toca à arte brasileira, fica mais claro compreender por meio dela a noção de "forma difícil". Entretanto, há embates e embates com o mundo, ou ainda, mundos e mundos. E que o Brasil não é o mundo, cada um dos artistas antes citados formulou à sua maneira. Não é o mundo porque o passado escravocrata ainda pesa, não é o mundo porque as mercadorias que aqui circulam não circulam como lá e por fim não é o mundo porque nossas instituições políticas ainda não provaram ter a permanência das que se formaram, mesmo num regime capitalista, pela experiência intensa de interesses sociais de início em profundos desacordos. Em uma palavra, o espaço social brasileiro sempre foi tão desestruturado quanto nosso espaço plástico. Sem uma certa evidência dos processos sociais não é possível uma espacialidade evidente. Outra tese de *A forma difícil*. A experiência que informará a melhor arte brasileira acabará, então, enfrentando um obstáculo duplo. De um lado, há que se dar forma ao que reluta em formalizar-se, pois a tradição é rala e é rala porque para as artes visuais o Brasil nunca esteve à mão. Daí a antipatia manifesta de Rodrigo Naves pelas formalizações fáceis, ainda que de impacto, da arte moderna brasileira, em especial pelas de Portinari, pois a formulação do difícil, não a do fácil, vem da experiência do que não possui mediações claras e que no entanto delas necessitam de alguma maneira, de partes que não comunicam com evidência seus momentos e que no entanto precisam comunicá-los. Não de todo evidente, não de todo presente, a melhor arte brasileira não conterà, assim, e aí o segundo obstáculo, uma espacialização forte, plena, nem tampouco uma crítica direta da sociabilidade da qual emerge. Menos do que sem

memória, como tanto se diz, *A forma difícil* nos mostra, antes, como um país sem presente. O caráter crítico de nossa arte vem então, em Guignard, Volpi ou Amilcar, paradoxalmente, do que nela tremula de uma certa memória, de um arcaísmo de formas de produção artesanais elevadas à condição de arte. Contra uma sociedade sem muitas mediações, desordenada, a sedimentação morosa de fundos, planos e matérias que relutam em se deixar formalizar por completo, algo de um sábio dar tempo ao tempo, vem fazer as vezes, em Guignard, Volpi e Amilcar de Castro, de um presente inexistente e da crítica do que seja talvez a sua única forma de manifestar-se: uma voracidade em que nada permanece.

4

O crítico Harold Rosenberg disse certa vez que um artista é alguém que inventa um artista. Se bem interpreto a frase, ela aponta para algo como uma meta-inventividade. O artista, neste sentido, sem um certo saber de si, de "onde a roda pega", não conseguirá deslanchar sua obra. Talento conta, mas não é tudo. Pode mesmo dar em nada. Com que coisas atritar e confrontar suas habilidades conta bem mais para que um artista invente-se na invenção de sua obra. É assim que Debret, um pintor neoclássico, transplantado para o Rio de Janeiro do início do século XIX, diante de uma realidade em nada neoclássica, não deixará de produzir, pelo menos em parte de sua obra, aquilo que Rodrigo Naves considera a primeira apreensão estética satisfatória do Brasil pela nossa arte moderna — se por moderna compreendermos toda arte posterior ao romantismo e ao neoclassicismo. Também Segall, de formação expressionista, se reinventará no Brasil dos anos 20 a 50 e do mesmo modo Guignard, na sua mudança para Minas, onde acabará por pintar suas paisagens imaginárias, o melhor de sua obra, para Rodrigo Naves. Já Volpi, um pintor maduro no final da década de 50, ainda será capaz de fazer sua reinvenção própria, particular, das correntes construtivas então em voga no Brasil dos anos 50 e 60 e com isto suas mais belas pinturas. Por último, para completar as cinco obras estudadas ao longo do livro, a de Amilcar de Castro sofrerá menos vicissitudes. Do final dos anos 50 até hoje, sua obra se

manterá constante em qualidade. Também interpretará a seu modo, como Volpi, o construtivismo, mas isto tão logo terminem seus anos de aprendizado. De Debret a Amilcar, a arte moderna brasileira terá conseguido, então, para usar um termo que hoje vai da engenharia às partidas de futebol, "padrão de consistência". É aquilo que Rodrigo Naves chama de "passagem da dificuldade da forma à forma difícil". Vale a pena se deter um pouco nessa mudança. Diferentemente da formação da visualidade da arte moderna européia, a da brasileira não se fez por uma sucessão de mudanças visuais em que, *grosso modo*, as mudanças posteriores mantivessem a qualidade artística das precedentes. Aqui, com alguns altos e baixos, as mudanças de visualidade foram acompanhadas de ganhos artísticos. Daí que Debret — grande "nem aqui, nem na França" — seja ainda um artista com dificuldades de formalização. Daí que, de Guignard e de Volpi, *A forma difícil* privilegie momentos precisos de suas obras, que em Segall se aponte uma atenuação de seu expressionismo diante da possibilidade de tornar-se retórico no Brasil e que apenas a partir da geração de Amilcar de Castro comecem a surgir trajetórias artísticas inteiriças. O que não afasta, porém, as dificuldades. A melhor arte brasileira, a dos últimos quarenta anos, honrará as promessas dos bons momentos que a precederam. Arrastará a dificuldade de fora para dentro. Uma história da arte escrita com linhas tortas, quando atingida sua maturidade, acabará por produzir boas obras, mas, para seguir com a imagem, obras também tortas. Quando vier a se equiparar em qualidade ao modernismo europeu ou americano das últimas décadas — desculpe-me aqui os adeptos do pós-modernismo — terá então sua própria fisionomia. Universal e contemporânea, nem por isto abandonará certa relutância em exhibir-se por inteiro, de modo claro, evidente. O que revela, por sua vez, uma valoração também particular da história da arte moderna brasileira por Rodrigo Naves. Em primeiro lugar, tudo que é fácil deve ser afastado. Não da história, ou, melhor dizendo, não da historiografia da arte brasileira moderna. Deve ser afastado da história da sua "artisticidade", do seu movimento mais íntimo e fecundo, produtor de nossas melhores obras de arte e não apenas da história de nossas imagens independentemente da qualidade artística delas. É assim que o academicismo do século XIX não é visto com simpatia por Rodrigo Naves, ou a facilidade, a

destreza mesmo, de Portinari. Obra de crítica, mais do que de história, *A forma difícil* fornece, assim, parâmetros de avaliação da arte brasileira moderna. Parâmetros, é verdade, que Rodrigo Naves procurou com toda atenção nas próprias obras. Se afasta sempre o fácil, o evidente, é que em geral se trata de uma evidência postiça, emprestada rápido demais da arte de fora. Assim, Portinari em relação a Picasso. De modo oposto, Volpi ou Amilcar em relação ao construtivismo. O que possibilita a formulação de um cânon da arte brasileira moderna que Rodrigo Naves alinhava no primeiro e introdutório capítulo dos seis que compõem *A forma difícil*.

5

O cânon de Rodrigo Naves pode ser dividido em quatro partes. A primeira e a segunda são formadas por artistas em cujas obras Rodrigo Naves fará recortes. Assim é que de Tarsila privilegia-se a fase antropofágica, de Anita, a expressionista, e de Ismael Nery, dada a brevidade, o conjunto da produção. Não são obras, porém, em que Rodrigo veja uma grande intensidade plástica. Mais do que a atenção que dedica ao expressionismo ou ao cubismo um tanto domesticados dos três artistas, salta à vista a ausência de Di Cavalcanti, Vicente do Rêgo Monteiro, Brecheret e outros monstros agora não mais sagrados de nosso modernismo. É que nos primeiros, à diferença dos últimos, a facilidade está ausente e surge um certo equilíbrio entre a dificuldade em dar visualidade moderna às obras e uma formulação dessa dificuldade. A segunda parte é formada pelo Guignard paisagista, pela obra abstrata de Milton Dacosta e pelo Volpi de fins de 50 a meados de 70. A inclusão de ensaios sobre Guignard e Volpi no corpo do livro vem daí. São artistas que estão tem mais próximos do que Rodrigo Naves denominou "forma difícil". Ainda titubeiam um tanto em ser grandes artistas. Escondem-se um pouco em obras quase artesanais. Do que decorre, entretanto, a importância delas. Não querem valer mais do que pesam e estão no limiar, sobretudo Volpi, da maturidade, ainda que tardia, de nossa arte moderna. Esta chega com as obras de Goeldi, Iberê Camargo, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Sérgio Camargo, Mira Schendel, Amilcar de Castro

e Eduardo Sued. A quarta parte, é verdade, não é enunciada por Rodrigo Naves. São artistas formados da década de 60 para cá e que conseguiram — ainda que influenciados por movimentos artísticos internacionais — manter a qualidade da geração anterior. Se Rodrigo Naves não os cita é mais por uma questão de pudor histórico do que de ausência de um juízo formado. Uma coletânea de textos seus já publicados aqui e ali sobre artistas formados nas últimas décadas, além de bem-vinda, completaria a lista. É que, se meu partido estiver correto, *A forma difícil* é antes um livro de crítica que de história da arte. A maneira como Rodrigo Naves analisa Debret ou Volpi é a mesma que emprega para artistas contemporâneos. Há um bom número de textos recentes de Rodrigo Naves para comprová-lo. Se o crítico voltou-se para o estudo de nossa história da arte, não foi, seguramente, pela atual veleidade tão americana de que um *art historian* vale bem mais que um *art critic*. É da boa fase pela qual passa há algumas décadas a arte brasileira, da necessidade de compreender o passado a partir do presente e vice-versa que, parece-me, surgiu *A forma difícil*. Se nossa arte moderna existe há um bom tempo, já a nossa boa arte moderna, não. Como avaliar seu passado e seu presente? Há, certamente, inúmeros livros e manuais sobre arte brasileira. Não há, salvo engano, uma hierarquia estética tão bem-articulada e convincente como a proposta por Rodrigo Naves na introdução do livro e reforçada pontualmente ao longo dos cinco ensaios restantes. Com Debret numa ponta e Amilcar na outra, monta-se um arco, creio, difícil de desarmar. Escrevesse em outras terras, talvez Rodrigo Naves não tivesse que enfrentar a dificuldade de dar forma interpretativa a uma história da arte idiossincrática como a nossa. Bastaria a notável capacidade que possui de encontrar na espacialidade das obras equivalências metafóricas de sociabilidades que as geram e são por elas repostas e criticadas. E criticadas na medida em que a arte, parafraseando o que diz da obra de Amilcar de Castro, reluta em reduzir o mundo ao já dado, mas antes nos faz ver "aquilo que ainda não sabe pronunciar o seu nome". O que vale para seus escritos sobre artistas contemporâneos brasileiros ou estrangeiros. É que nossa arte moderna mais recente anda inesperadamente atual. O capitalismo de lá, meio desgovernado, anda meio a cantar como cá. Daí que em textos não constantes em *A forma difícil* Rodrigo Naves não precise mudar de

frequência para falar da arte brasileira atual ou da de outros lugares. A crítica do fácil, dos academicismos de qualquer tipo, sua preferência pelo difícil, pelo experienciado, sempre o levam a procurar que conexões plásticas uma obra produz que sejam a tradução crítica de elos sociais. Se para falar de Debret a coisa se complica é porque na sua obra, infelizmente, o plástico ainda está muito aquém do desejável. Folheando *A forma difícil*, entretanto, depois de lidos os ensaios, tem-se a impressão de que Debret passou por um restauro. Surge curiosamente atual nas suas aquarelas. Elementos que as adornam parecem pular para os céus de Guignard, enquanto os fundos nebulosos das paisagens do último parecem se esticar como uma pele nas telas de Volpi, as quais, por último, parecem ceder o leve traçado de suas linhas para os cortes e dobras de Amilcar de Castro. Se não invento visões, estes saltos passam a idéia de uma tradição. De uma

tradição meio torta e retraída, mas de uma tradição. Que Debret existia e eu não sabia, é bem o sentimento que me toma ao percorrer o livro. Talvez porque a crítica, por vias diferentes das da arte, também tenha lá suas necessidades criativas. Interpretar, já se disse, é conhecer o conhecido. Mas como e por quais meios? Um crítico, parece, também é alguém que inventa um crítico. *A forma difícil* — na sua inusitada composição feita de uma introdução que é um cânon e de um díptico que é metade Debret e metade recortes de obras de quatro outros artistas — acaba de inventar um. Já era hora de que a boa qualidade recente da arte brasileira encontrasse no plano da crítica uma voz mais definida, se é que não encontrou a sua própria voz.

Alberto Tassinari é crítico de arte. Já publicou nesta revista "'111' de Nuno Ramos" (nº 39).