



CONTRA O FORMALISMO (outra vez?) - Algumas anotações sobre a crítica de arte em Belo Horizonte

Maria Angélica Melendi¹

Aqui a estória se acabou.
Aqui, a estória acabada.
Aqui a estória acaba.

Guimarães Rosa

Mas a arte seria ter saudades de nossa casa,
mesmo estando em nossa casa.

Kierkegaard

A palavra formalismo começa a ser ouvida em Belo Horizonte, sintomaticamente, nos últimos anos da década de 90. Ela se insinua, sorrateira, entre as conversas de vernissage, circula, tímida, nos ateliês e atravessa os corredores das escolas de arte. Então, nós somos formalistas? A acusação, porque disso se trata, provém de segmentos do sistema da arte considerados hegemônicos.

Mas, afinal, o que é formalismo?

A primeira vez que escutei a palavra formalismo, deve ter sido por volta de 1965. Nesses anos, o estruturalismo começava a adentrar nas salas da Facultad

¹ Maria Angélica Melendi é professora da UFMG e pesquisadora do CNPq.

de Filosofia y Letras da Universidad de Buenos Aires e o formalismo russo estava na base do seu desenvolvimento.

Ao surgir, por volta do início do século XX, na Rússia, como uma ruptura contra o romantismo tardio em literatura e o futurismo nas artes visuais, o formalismo era parte de um movimento mais geral que pretendia fazer as artes mais acessíveis às massas. O trabalho de arte era considerado como a soma dos elementos formais que o compunham, abolindo, assim, a distinção entre forma e conteúdo. A forma seria, simplesmente, a organização dos materiais pré-estéticos.

Theodor W. Adorno considera a forma estética como “a organização objetiva de tudo o que no interior de uma obra de arte aparece como linguagem coerente”². De acordo com o filósofo, uma das leis da arte moderna é a busca por novos materiais, entendendo por materiais não a matéria física que constitui a obra (mármore, papel, tintas, tecido, etc.), mas a cor, a linha, a figuração ou a abstração, os esquemas de composição, a incorporação de aspectos ou elementos provenientes de outros campos. Sendo o material historicamente definido, a utilização dele depende do contexto histórico no qual o artista está inserido.

Ao conter uma formação histórica determinada, o material estaria entre o conteúdo e a forma. Material, conteúdo e forma devem ser pensados em relação de interdependência. Nesse contexto, a forma seria, então, “a mediação necessária para o conteúdo estético, pois este somente surge a partir da relação totalmente estruturada, elaborada dos materiais”³.

Em 1967, no ensaio *Queixas de um crítico de arte*, Clement Greenberg observa que o termo “formalismo” começa a ser utilizado, nos textos norte-americanos sobre arte, por volta dos anos 60⁴. Sejam quais forem as suas conotações, para o crítico, a noção de formalismo parecia, em inglês, profundamente vulgar.

² ADORNO, Theodor. *Teoría Esttética*. Madrid: Taurus, 1980. p. 116.

³ FREITAS, Verlaine. *Adorno & a arte conttemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 43.

⁴ FERREIRA, Glória & MELLO, Cecília Cotrim de. *Clementt Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zaluvar, 1997. p. 120.

No começo dos 70, porém, no artigo “A necessidade do formalismo”, Greenberg utiliza o termo, sem essa conotação, ao apontar para certa ênfase no rigor artesanal que poderia ser detectada na arte modernista. Assim, o formalismo derivaria do aspecto rigoroso, “frio”, do modernismo e constituiria uma das suas categorias essenciais, especialmente na pintura e na escultura.

Mesmo que, para Greenberg, a qualidade de uma obra de arte fosse inseparável de seu conteúdo e que esse conteúdo permanecesse sempre “indefinível, imparafraseável, indiscutível”⁵ resta, contudo, a noção — implícita na palavra formalismo —, de que, numa obra de arte, tudo o que não pertence à esfera da forma pertence necessariamente à do conteúdo.

Em “Uma visão do modernismo” (*Art Forum*, 1972), Rosalind Krauss narra que Clive Bell e Roger Fry sugeriam que poderia ser útil virar uma pintura de lado para que seu tema não interferisse na qualidade da composição. Para esses artistas, que haviam expressado frequentemente seu desprezo para com o conteúdo da obra de arte, a qualidade da obra residia exclusivamente nas suas relações formais: intervalos de cor e forma e o arranjo desses intervalos na composição do quadro.

Para Krauss parece óbvio que “uma boa composição não vai render muita coisa além de uma boa composição; não vai gerar obras de arte”⁶.

Em “Viva o formalismo (bis)” (*Art Press*, 1990), Yve-Alain Bois propõe reabilitar o formalismo, já não a partir de Greenberg, mas dos textos dos formalistas russos Tinianov e Jacobson, escritos no final da década de 20. Para eles, o formalismo tinha como objetivo estabelecer mediações entre o lugar semântico da obra, as suas estratégias formais e tudo o que é exterior a ela: o mundo, a luta de classes, a religião, a história, a biografia, a tradição.

Para o crítico francês, a mediação entre uma obra e o que ela não é, não poderia nunca privilegiar o tema, já que este não seria mais do que um elo elementar na interminável cadeia semântica que constitui a tessitura da obra de

⁵ KRAUSS *apud* FERREIRA & MELLO, p. 121.

⁶ KRAUSS *apud* FERREIRA & MELLO, p. 165.

arte. Essa mediação é de origem ideológica e, por isso, deve ser, em primeiro lugar, formal pois a forma sempre é ideológica.

Segundo Bois, o historiador da arte contemporânea deveria exercer uma operação de resistência contra as teorias antiformalistas e político-sociais. Essa resistência reagiria à assimbologia generalizada, reabilitando o formalismo ao destacar “as tarefas da arte, sua dimensão epistemológica”⁷.

Mas, afinal, de que estamos falando hoje, quando nos acusam ou quando acusamos alguém de formalista?

É evidente que não estamos falando de arte. Acredito que qualquer discussão sobre o formalismo escamoteia uma questão muito mais complexa: a construção de um discurso verbal sobre as obras de arte. A confusão generalizada entre a arte e o discurso teórico sobre ela, cada vez mais abundante, cada vez mais vazio e dogmático, é tão preocupante quanto a “incapacidade de perceber a infinita proliferação que forma o tecido da obra de arte”⁸. Se pudermos definir de alguma maneira a arte será somente através dessa infinita proliferação semântica. Formas e conteúdos que deslizam sobre uma superfície única de fita de Moebius, apontando sempre para uma falha, um vazio por onde os sentidos se multiplicam.

Na realidade, estamos falando de um determinado discurso sobre a arte e, como dizia Greenberg, esse discurso é de uma vulgaridade extrema (*vulgaritty with a vengeance*).⁹

As mudanças instauradas no sistema das artes, a partir da segunda metade do século XX, ao se abrirem para a pluralidade e romperem com o eurocentrismo e o evolucionismo, apontaram para a criação de um circuito que não seria mais regional ou nacional, mas global. Se o sistema da arte da pós-modernidade atua, hoje, nesse sistema único e transnacional, os sistemas nacionais e locais disputam espaços, ainda que subalternos. Em um determinado território físico — a cidade de Belo Horizonte, por exemplo — articulam-se os cruzamentos do sistema global, com os sistemas nacionais e locais.

⁷ BOIS *apud* FERREIRA & MELLO, p. 248.

⁸ BOIS *apud* FERREIRA & MELLO, p. 247.

⁹ FERREIRA & MELLO, p. 120.

Arlindo Daibert, num texto escrito provavelmente no final da década de 80, reivindica o reconhecimento de uma diversidade na arte que se faz em Minas Gerais, apontando, da Juiz de Fora natal, a exclusão do sistema de artes mineiro de quem não se enfileirou no ciclo “Guignard/os discípulos de Guignard/ Amílcar de Castro/os discípulos de Amílcar de Castro”¹⁰. E conclui se perguntando: “e os pobres mineiros que nunca moraram na Capital ou que deixaram Belo Horizonte (como Farnese de Andrade), perdem ou não têm direito à cidadania?”¹¹

Esse sistema de exclusões ressoa mais grave e urgente no começo do século XXI quando se observa, mesmo que escamoteada, a permanência de questões cruciais que afetam a arte de Belo Horizonte e de Minas Gerais. Como ignorar uma espécie de elitismo criado a partir das genealogias modernistas de origem, como fugir dos paradigmas — determinados pelos discursos legitimadores, mas assumidos por muitos —, que determinam que a arte produzida em Minas Gerais deve estar indissolúvelmente ligada a um certo “bem fazer” proveniente tanto da talha barroca como da habilidade dos artesãos locais?

Lido e escrito a partir do eixo Barroco/Guignard/Neoconcretismo, o discurso sobre arte em Belo Horizonte marginaliza qualquer produção que possa ser entendida como desviante dessa norma. O *formalismo mineiro*, se existe, parece residir na recusa a aceitar qualquer narrativa (literatice!), qualquer referência, qualquer tradição que se desvie do legado: Barroco/Guignard/Neoconcretismo.

Na maioria das vezes, isso se manifesta por uma tendência dominante para a abstração pós-pictórica ou geométrica (explorando escassamente o conceito de geometria sensível) ou por uma aproximação tardia da *arte povera*, feita, na realidade, através do uso acrítico de materiais pobres.

Nos últimas décadas, porém, é possível detectar a emergência, em Belo Horizonte, de grupos embrionários de artistas que se configuram menos pela

¹⁰ DAIBERT, Arlindo. *Caderno de Escritos*. Organização Julio Castagnon Guimarães. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995. p. 167.

¹¹ DAIBERT, Arlindo. *Caderno de Escritos*. Organização Julio Castagnon Guimarães. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995. p. 167.

afinidade do trabalho que por uma empatia alinhavada através dos percursos urbanos e institucionais.

São, em geral, artistas que têm também interesses e atuação em outras áreas do conhecimento ou da arte, o que lhes proporciona a possibilidade de um trânsito interdisciplinar e multicultural. Dança contemporânea, arquitetura, literatura, comunicação visual, rádio, sociologia, música eletrônica e cinema aportam visões estrábicas que contribuem para a construção de trabalhos cada vez mais híbridos.

Numa rede intertextual de associações e citações, a linhagem dessa produção acumula genealogias diversas. Jorge Luis Borges, Ítalo Calvino, Georges Perec, Clarice Lispector ou Guimarães Rosa convivem com Marcel Duchamp, Joaquín Torres García, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Sophie Calle, Laurie Anderson e Pina Bausch, numa cena múltipla que, através de redes informáticas e comunicacionais, os conecta com um amplo espectro musical, que vai de John Cage a Arnaldo Antunes, passando pela bossa nova, o rock nacional e a *world music*.

Formados dentro da instituição, lecionando na instituição, mas em constante debate com seus limites, trabalham a partir dos paradigmas desconstrutores da arte contemporânea fazendo releituras irônicas e afetivas do desenho clássico, do construtivismo, do pop, do conceitual, da pintura dos 80, da arte do corpo. A aluvião multicultural se constitui como a urdidura de trabalhos híbridos que exibem, numa certa preferência pela baixa tecnologia, um desejo de intervir incisiva, porém, poeticamente, não só no espaço urbano, mas também nas relações interpessoais, se apropriando do uso da imagem técnica e da palavra, mas não desprezando os gêneros tradicionais, para criar espaços de profundo lirismo, pontuar situações de abjeção, de escárnio, de alienação ou, simplesmente, de convívio gozoso.

Contudo, é interessante observar certo preciosismo na execução das suas propostas — os curadores e críticos paulistas que frequentavam a cidade na década de 80 apontavam, não sem certo desdém, para a “elegância” e o “decorativismo” da arte mineira —, que poderia ser interpretado como um índice residual do projeto construtivo formal do qual se afastam.

Estes artistas sabem-se na periferia de um mundo onde quase tudo é periferia, mas não reivindicam nenhuma ancestralidade local que os legitime, pelo contrário, nos seus trabalhos, vislumbram-se os ecos distantes de um projeto utópico atravessado por um viés parricida.

Em 1949, Mário Pedrosa, concorreu à cátedra de Estética e História da Arte da Faculdade Nacional de Arquitetura com a tese *Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte*, inspirada nas teorias da Gestalt.

Em 1996, Rodrigo Naves publica *A forma difícil*, ensaios sobre arte brasileira. São abordados no livro Debret, Segall, Guignard, Volpi e Amílcar de Castro. O historiador identifica na arte brasileira certa fragilidade, certa timidez formal que foge aos pressupostos da arte modernista.

Em 2001, a Americas Society promove, em Nova York, a série de eventos *Forma Brasil*, onde apresenta um grupo de artistas, escritores e músicos brasileiros, considerado por um jornal paulista como a “seleção cultural brasileira”.

Em 2003, o MAC de Niterói abre a exposição *Forma/Supporte*, a partir da Coleção Sattamini, propõe uma reflexão sobre a relação entre o suporte e sua forma na construção do espaço plástico, com artistas como Abraham Palatnik, Emanuel Nassar, Franz Weissmann, Ivens Machado, Joaquim Tenreiro, Lygia Clark e Rubens Gerchman, entre outros.

Em 2004, a exposição *Beyond Geometry: Experiments in Form, 1940's-70's* no *Los Angeles County Museum* (LACMA) se propõe pesquisar como, nesse período, os artistas desenvolveram formas radicais de arte que contribuíram para a configuração de um período social e politicamente turbulento. Nessa mostra, a arte concreta sul-americana é confrontada com aquela de outros países num campo teórico que privilegia as rupturas e os movimentos de contracultura.

Ao longo dos últimos cinquenta anos, o conceito de forma é utilizado repetidamente, quase sempre na sua acepção de “configuração física característica dos seres e das coisas, como decorrência da estruturação das suas partes; formato, feitio, figura”¹²; a primeira acepção que aparece no dicionário Houaiss.

A exposição do LACMA abre, porém, para novas reflexões ao relacionar um determinado conceito de forma com os contextos históricos em que ele se desenvolveu e os projetos contraculturais nos quais os artistas estavam envolvidos.

Mário Pedrosa, imbuído dos conceitos da Gestalt, propõe a superação da antítese *subjetividade versus objetividade* através do conceito de *natureza afetiva*

¹² Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 1.0. Sublinhado do autor.

da forma, pelo qual as qualidades fisionômicas (formais) das obras despertariam reações afetivas no espectador¹³.

Para Nicolas Bourriaud, a forma da obra contemporânea estende-se para além de sua forma material. Seus componentes estariam sempre em processo de nascimento, pois gerariam — interminavelmente — novas possibilidades de sentidos¹⁴. A forma seria, seria, pois, um traço de união, um princípio dinâmico de integração: o lugar de um “encontro durável”¹⁵.

Não poderíamos (ou não deveríamos) pensar nunca mais em objetos fechados em si mesmos, legitimados pelo peso de um estilo, de uma assinatura ou de uma cotação no mercado, mas nas relações que estes objetos — estas formações, estas conformações, estas informações — estabelecem com os outros objetos e com os sujeitos num jogo interminável de negociações e agendamentos.

Em *Atlas*, um dos seus últimos livros, Jorge Luis Borges — já completamente cego — vê como ninguém uma obra de Claes Oldenburg: *Split Button*, 1981, o botão quebrado de 4,9 m de diâmetro, de alumínio pintado com verniz de poliuretano branco, instalado em Levy Park, na Universidade de Pensilvânia, na Filadélfia.

O velho escritor, que não conhecia quase nada de artes visuais e provavelmente nada de arte pop, considera a obra um monumento — esse é o título do texto —, no sentido utilizado por Foucault em *Arqueologia do saber*.

O *Split Button*, então é, para Borges, o monumento criado a partir da aparição súbita de uma coisa simples. O artista — Borges não lembra o nome — viu um botão e compreendeu que o tamanho de aquele objeto vulgar necessitaria ser aumentado para que essa revelação pudesse ser compartilhada por todos. Esse desejo de comunhão o teria impulsionado a “executar o vasto e sereno círculo que vemos nesta página e no centro de uma Praça de Filadélfia”¹⁶, algo que nenhum homem, desde o princípio da história, tinha visto.

¹³ Cf. PEDROSA, Mario. *Forma e percepção estética*. Org. ARANTES, Otília Fiori. São Paulo, EDUSP, 1997.

¹⁴ Cf. BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique Relationnelle*. Paris : Presses du réel, 1998. p. 10 e ss.

¹⁵ BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique Relationnelle*. Paris : Presses du réel, 1998. p. 12.

¹⁶ BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Tomo III - 1975-1985. Buenos Aires: Emecé, 1991. p. 425.

