



Luiz Philip Fávero Gasparete

Rodrigo Naves e a pressuposição

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisitado parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras pelo Programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade, do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Luiz Camillo Osorio

Rio de Janeiro,
agosto de 2025



LUIZ PHILIP FAVERO GASPARETE

Rodrigo Naves e a pressuposição

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de Almeida

Orientador

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Prof. Frederico Oliveira Coelho

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Pedro Duarte de Andrade

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Prof. Tiago dos Santos Mesquita

USP

Profa. Taisa Helena Pascale Palhares

UNICAMP

Rio de Janeiro, 22 de agosto de 2025.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, do autor e do orientador.

Luiz Philip Fávero Gasparete

Licenciado em Português – Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pós-graduado em Teoria Psicanalítica: Clínica e Cultura pela UniAcademia. Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

Ficha Catalográfica

Gasparete, Luiz Philip Fávero

Rodrigo Naves e a pressuposição / Luiz Philip Fávero Gasparete; orientador: Luiz Camillo Osorio. – 2025.

123 f. ; 30 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2025.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Rodrigo Naves. 3. Crítica de arte. 4. Pressuposição. 5. Sociabilidade. 6. Moral. I. Osorio, Luiz Camillo. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

para a tia Rosa,
que torcia pela minha raiva.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

Resumo

Gasparete, Luiz Philip Fávero; Osorio, Luiz Camillo. **Rodrigo Naves e a pressuposição**. Rio de Janeiro, 2025. 123p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta tese tem como objeto de estudo os ensaios do crítico de arte Rodrigo Naves. A pesquisa se concentra em um recurso argumentativo específico, a saber: a indicação de elementos pressupostos pelos trabalhos artísticos em função dos aspectos formais e das técnicas empregadas. A hipótese principal é que as pressuposições são bastante reveladoras de como o ensaísta articula o domínio estético e o social e determina a relevância dos artistas. A importância do recurso se deve ao fato de que, ao falar do que as obras pressupõem, o crítico trava um diálogo notável com algumas de suas referências mais importantes, embora nem sempre lembradas por sua ainda pequena fortuna crítica. Interessa demonstrar como as suposições decorrem de um jeito peculiar de pensar a sociabilidade, o que aponta para a teoria de José Arthur Giannotti sobre a representação dos fenômenos sociais, e recaem num debate de ordem moral, que se liga à reflexão de Giulio Carlo Argan sobre a relação do fazer artístico com o fazer ético. O objetivo de estudar dimensões menos conhecidas dos ensaios é reunir dados para um juízo apurado sobre a posição do autor no panorama da crítica brasileira e verificar em que medida a sua obra se diferencia de linhagens a que normalmente é vinculada.

Palavras-chave

Rodrigo Naves; crítica de arte; pressuposição; sociabilidade; moral.

Abstract

Gasparete, Luiz Philip Fávero; Osorio, Luiz Camillo (Advisor). **Rodrigo Naves and the presupposition**. Rio de Janeiro, 2025. 123p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This thesis studies the essays by art critic Rodrigo Naves. The work focuses on an argumentative recourse: the frequent attempt to insinuate stuff presupposed by artistic works, by their formal aspects and the techniques used. The main hypothesis is that the presuppositions reveal how the critic articulates the social and aesthetic domains, and the relevance of the artists studied. The importance of the recourse relies on the fact that these presuppositions unveil remarkable dialogues with some of his most important references, although not always remembered by his few commentators. This thesis tries to demonstrate how the presuppositions stem from a specific way of thinking about sociability, which points to José Arthur Giannotti's theory on the representation of social phenomena, and involve a debate on morals, which is linked with Giulio Carlo Argan's theory on the relation between artistic creation and ethical creation. The objective of studying not so well-known items of the essays is to make an accurate judgment on the author's position in the Brazilian criticism and to indicate how his essays are distinct from the lineages to which they are normally associated.

Keywords

Rodrigo Naves; art criticism; presupposition; sociability; ethics.

Sumário

1. Introdução	10
2. Por que esta tese não emprega a noção de método crítico	20
3. A pressuposição nos capítulos de <i>A forma difícil</i>	31
4. Naves, revisor de Giannotti	68
5. Naves, tradutor de Argan	84
6. Acerca da exemplaridade do ensaio sobre Goeldi	99
7. Considerações finais	115
8. Referências	121

Mas estou certo de que aprendi com eles [os trabalhos artísticos analisados] que raramente fazemos aquilo que realmente gostaríamos de fazer.

Rodrigo Naves

1

Introdução

Em novembro de 1996, o crítico de arte Alberto Tassinari publicou na revista *Novos Estudos* o texto “Brasil à vista”, resenha do livro *A forma difícil*, que acabava de ser lançado naquele ano. O contexto de publicação dessa resenha nesse periódico específico é interessante por pelo menos três motivos. Primeiro, porque Rodrigo Naves, autor do livro em questão e também crítico de arte, havia editado a revista entre 1987 e 1995. Depois, por parte dos ensaios que integram a obra decorrer de versões preliminares ou reflexões antes veiculadas no mesmo periódico. Por fim, e talvez mais notável, pois Tassinari não é exatamente um intelectual filiado ao Cebrap, o que permitiu que a coletânea de ensaios fosse avaliada a partir de critérios diversos dos que poderiam, em tese, ser explorados caso o resenhista escolhido pertencesse ao núcleo dos responsáveis pela *Novos Estudos*.

Dada essa posição peculiar, ao apresentar *A forma difícil*, Tassinari (1996) se dedica sobretudo a apontar quais seriam as principais originalidades dos ensaios, em vez de sugerir antecedentes e influências das interpretações em pauta¹. Em certo sentido, toda a resenha é perpassada por essa tentativa de ressaltar a singularidade de Naves no panorama da crítica brasileira. Isso se observa logo na primeira seção do texto, em que se elogia o autor por não aderir “às modas intelectuais à disposição” naquele momento, o que seria “exterior e enfadonho às obras de arte” (Tassinari, 1996, p. 171). Igualmente se observa essa tendência no parágrafo final, em que o resenhista afirma que “um crítico, parece, também é alguém que inventa um crítico” (Tassinari, 1996, p. 176). E corresponde a uma premissa que, em meio à argumentação, se infiltra em duas das hipóteses centrais.

A primeira dessas hipóteses está relacionada àquela que seria a “estratégia de pensamento” que mais auxilia na legibilidade dos ensaios. De acordo com Tassinari (1996, p. 171), é decisiva em *A forma difícil* a “parcimônia conceitual quanto a considerações metodológicas e assemelhadas”. Em outras palavras, o que se enfatiza é o fato de Naves privilegiar a dimensão crítica e valorativa em detrimento da dimensão teórica ou mesmo historiográfica. Desse ponto de vista, eixo das

¹ Ao longo da resenha, o esquema de Rodrigo Naves só é aproximado de uma única provável influência: o historiador Giulio Carlo Argan (Tassinari, 1996, p. 172). A articulação entre a produção do crítico brasileiro e a do historiador italiano será explorada adiante.

leituras, a descrição e a análise cerrada das obras ganhariam dominância não pelo modo como são teorizadas e conceitualmente explicadas, mas pela maneira como são mobilizadas em ato e determinam os diagnósticos do autor sobre as artes visuais no Brasil.

Na visão de Tassinari (1996, p. 172), tal primazia do teor descritivo e analítico acarreta um efeito curioso no que concerne à disposição e ao encadeamento dos capítulos. Observando unicamente a extensão das seções, há um descompasso muito evidente entre o tamanho do ensaio sobre Debret e o daqueles sobre Guignard, Volpi, Segall e Amilcar de Castro. Para o crítico, trata-se de uma discrepância que é sobremaneira motivada e que não leva necessariamente a um rebaixamento da importância destes quatro capítulos em relação ao inicial. O que ocorre é que, devido à escassez de explicações teóricas e conceituais prévias, o primeiro capítulo serviria como demonstração do método, ao passo que nos subsequentes o método é inopinadamente praticado. É isso que Tassinari (1996, p. 172) caracteriza como a “função tática” da discussão sobre Debret, na qual estariam mais patentes os três passos que compõem a metodologia de Naves.

Essa divisão das análises de *A forma difícil* em etapas é o segundo postulado fundamental da resenha. Para Tassinari (1996, p. 172), o primeiro passo dos ensaios é o destaque daquilo que é “artisticamente relevante” na produção de um artista ou período. Em seguida, há a tarefa de identificar homologias entre arte e sociedade com especial atenção para a ligação entre a espacialidade dos trabalhos artísticos e a “sociabilidade metaforicamente equivalente”. E, complementando o percurso, surge o diálogo com outros campos artísticos e disciplinas para “reconfirmar e lapidar” o passo anterior. Em suma, todos os itens estão intimamente conectados, afinal há afirmações reiteradas como esta ao longo de “Brasil à vista”: “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 [...]” (Tassinari, 1996, p. 173). Logo, verifica-se a insinuação de que, no esquema de Naves, a correlação com aspectos contextuais é um parâmetro para atestar a relevância de um trabalho, artista ou período.

Não obstante essa articulação em cadeia das três etapas, há uma inquestionável distinção entre duas tipologias de procedimento. De um lado, visível principalmente na primeira etapa, sobressai o que se poderia chamar genericamente de juízo estético. De outro, mais preponderante nas outras duas etapas, sobressaem a

construção e o estabelecimentos dos vínculos entre o objeto de estudo particular e certos tópicos devidamente circunscritos, seja a sociabilidade, seja as demais áreas do conhecimento. À primeira vista, portanto, o percurso traçado pelo método demarcaria uma espécie peculiar de progressão, em que os argumentos se tornariam mais palpáveis à medida que se passa do teor mais opinativo e abstrato do julgamento valorativo para o teor mais concreto da correlação e da comparação.

Dispondo as coisas assim, seria tentador concluir que a metodologia de *A forma difícil* gradualmente perfaz um movimento em direção ao que comumente se chama de abordagem materialista, em que as discussões se concentram nas causas materiais dos fenômenos observados, com especial destaque para as dinâmicas objetivas que estruturam a sociedade. Ou então que, nos ensaios, o materialismo seria a linha de pensamento à qual as percepções estéticas estão impreterivelmente subordinadas, funcionando como sustentação ou validação para estas. No entanto, chegar a tais conclusões implicaria adotar os sentidos convencionais atribuídos às noções. Isto é, implicaria não levar em consideração qual significado os conceitos recebem no raciocínio de Naves.

Atestar como o autor enxerga o problema, apesar de temas como os apontados estarem no cerne de suas preocupações, não é tão fácil. Conforme sinalizado por Tassinari (1996), não é comum que Naves se demore em explanações teóricas ou esclarecimentos conceituais. Muitas vezes, o campo semântico mobilizado pela conceituação empregada somente pode ser deduzido a partir do uso na argumentação, o que acaba por revelar desvios e deslizamentos marcantes. Oportuno na busca pela significação dos termos é resgatar os comentários feitos em outras situações, como as variadas entrevistas e debates. No caso da ideia de materialismo, é recorrente, nessas falas, articulações como a seguinte, que se segue a uma pergunta a respeito do talento de Clement Greenberg como crítico:

Basicamente dizer o que é bom e o que não é no calor da hora e acertar. Claro, e dizer isso com argumentos. Eu acho que Greenberg é o cara mais talentoso que eu já vi para descrever um quadro e dizer se aquela organização é relevante ou não. Por isso que eu acho besteira chamá-lo de formalista. Por que ele é formalista? Porque ele acha que qualquer desdobramento para além disso é arbitrário, no que ele tem uma certa razão. Neste ponto eu também não concordo muito com ele. Agora, não há nada mais *materialista* para um crítico do que dizer se uma obra é pertinente ou não. Porque esta escolha é que é histórica. Não adianta você escrever um tratado super-materialista com uma crítica de merda. [...] Isso é o *materialismo em crítica*: em cima do lance dizer “isto é bom”, “isto não é bom” (Naves, 2006, grifo meu).

Sem entrar por ora na celeuma acerca do formalismo, interessa sublinhar a aceção que o materialismo ganha em reflexões como a transcrita, em que está em jogo exclusivamente a crítica de arte. Na visão do crítico, materialista não parece ser propriamente a descrição apurada dos componentes materiais de um trabalho artístico, nem tampouco a devida apreensão dos aspectos que organizam materialmente a sociedade. Ainda que tais operações sejam essenciais, o ato crítico verdadeiramente digno do rótulo seria a decisão em torno da pertinência de uma obra, o que na passagem está sintetizado pela oposição entre “isto é bom” e “isto não é bom”. É essa tipologia de juízo, acompanhado da apropriada fundamentação, que o autor acredita ser a transposição mais contundente do materialismo para a crítica de arte, o chamado *materialismo em crítica*.

Dando relevo a essa evidência, o esquema proposto por Tassinari (1996) se reveste de novas conotações, não mais representando um percurso do método de Naves em direção ao materialismo, que só surgiria de fato no segundo e terceiro passos das análises. Agora, há certa inversão do movimento, na medida em que se concentra na etapa inicial da metodologia o gesto realmente materialista. Somente com essas informações, já seria plausível alterar as conclusões anteriores e decretar que, ressaltando as premissas do autor, os ensaios de *A forma difícil* partem do materialismo mais consistente e merecedor do nome para um materialismo acessório ou mais fraco. Ou, recorrendo à expressão sublinhada há pouco, partem daquele *materialismo em crítica* para um mero materialismo aplicado ou comparado. Porém, as asserções podem ser revistas outra vez se incorporados à conversa novos fatores.

Uma dessas nuances é a postura pouco dogmática de Naves ao traçar os vínculos entre os dados internos e os dados externos ao domínio artístico. Em tese, caso pretendesse seguir um viés tradicionalmente materialista, o crítico deveria explicitar como itens composicionais das obras de arte se relacionam com dados e forças que estruturam o plano social, o que já impõe uma série de obstáculos. A dificuldade mais imediata e diretamente ligada à competência do intérprete deriva da necessidade de observar e descrever um trabalho de modo a captar seus componentes mais notáveis. Outra dificuldade, que depende tanto do talento do intérprete como do conjunto de informações à sua disposição, deriva da tarefa de produzir uma síntese coerente e verificável da sociedade. No caso dos críticos mais argutos

em termos estéticos, o impasse que frequentemente surge é o do descompasso entre a consistência da apresentação das obras e a da tentativa de apreensão do contexto. O crítico literário Roberto Schwarz (1987, p. 149), estudando um dos casos seminais e mais emblemáticos dessa tipologia de abordagem, que ele chama de crítica dialética, já destacava esse impasse ao atestar o seguinte a propósito da “Dialética da malandragem”, de Antonio Candido: “a forma literária recebe um tratamento mais estruturado que a realidade social”.

Com efeito, um argumento crucial de “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’” diz respeito a essa discrepância. Schwarz (1987, p. 150) observa que, quando está em jogo a história, Candido opta por uma “construção mais solta” e pela “singularidade expositiva”, de modo que a “indicação sociológica” substitui a “esquematização completa”. O que explica essa preferência é o fato de que *Memórias de um sargento de milícias* é lido não como romance documentário que faz uma reprodução fiel da sociedade, mas como forma literária que se articula com uma estrutura histórica de apreensão mais difícil. Daí a ideia de que o crítico se vê obrigado a intuir a forma social, “tem de *construir* o processo social em teoria” (Schwarz, 1987, p. 140). Afora contratempos aparentemente inevitáveis, nunca se abandona a “teoria enfática [...] da realidade social *enquanto formada*” (Schwarz, 1987, p. 141).

No caso dos ensaios de Naves, essa espécie de “construção mais solta” da realidade chega a graus extremos. Isso porque, com exceção talvez do texto sobre Debret, o delineamento da história e da sociabilidade em *A forma difícil* é sumário, por vezes aparecendo somente em frases cujo foco recai nos trabalhos artísticos. A redução e a simplificação dos dados contextuais em meio às leituras podem ser percebidas nestas afirmações, acerca de Lasar Segall e Amílcar de Castro respectivamente: “A situação de maior miséria e menor conflito social em nosso país leva a sua obra a uma progressiva classicização e simplicidade” (Naves, 2011, p. 229); “Eles [os trabalhos] sublinham, por certo, uma dimensão estratificante e tacanha do Brasil” (Naves, 2011, p. 254). Além de não se preocupar em discorrer sobre esses diagnósticos a respeito da sociedade local, o crítico dá a entender, com certa frequência, que essas ponderações decorrem de um consenso prévio e indiscutível, como neste trecho: “O mundo de Guignard tem um aspecto irreal, avesso à história e suas determinações. No entanto, é brasileiríssimo. Só não vê quem não quer”

(Naves, 2011, p. 185). Somente esse detalhe já torna o aludido materialismo comparado bastante heterodoxo.

Pensando em outras especificidades de *A forma difícil*, tais percepções se mostram mais defensáveis. Embora pareça se orientar por aquela intrincada articulação, o crítico deixa transparecer que não se interessa apenas por como se ordenam materialmente obras de arte e sociedade, mas também por elementos presumidos a partir dos polos pelos quais transita a interpretação. Deixa transparecer, além disso, que são também tais elementos intuídos, que não chegam a exatamente se concretizar em nenhum desses polos, que garantem uma conexão mais significativa entre ambos. Se as anotações acima fizerem algum sentido, o movimento engendrado é quase oposto ao que sugere uma primeira leitura, pois parte do ato que o próprio autor caracteriza inesperadamente como materialista e chega a passos que, de um jeito algo inusitado, incluem dimensões pouco palpáveis e concretas.

A conjectura de que os textos não raro desembocam em construções desse perfil pode ser comprovada com uma reincidência nada desprezível. Trata-se do tom com que termina a maioria dos ensaios de *A forma difícil*, indicando o valor das questões que o crítico flagra subentendidas nos trabalhos analisados e no contexto que os cerca, embora não se materializem neles. Notem-se, por exemplo, as frases finais de “O Brasil no ar: Guignard”: “Tudo o que revela desagrada. Por ora tudo está em suspenso. Sabe Deus até quando” (Naves, 2011, p. 189). Não é nada distante o que se lê ao fim do capítulo em torno de Segall: “Por algum tempo, seu ideal ficará em suspenso. Restam aquelas formas exemplares e modestas, lembrança renitente de que outra coisa está para se cumprir” (Naves, 2011, p. 231). Por fim, algo muito semelhante aparece na última linha sobre Amilcar de Castro: “Aqui, existe apenas aquilo que ainda não sabe pronunciar o seu nome” (Naves, 2011, p. 259).

De antemão, a similitude desses encerramentos evidencia uma continuidade estilística pouco óbvia entre as partes do livro, já que estão em cena objetos de estudo bem distintos. Afinal, nas respectivas seções, estão em foco principalmente as paisagens difusas pintadas em madeira por Guignard, os desenhos compassivos feitos com grafite e bico de pena por Segall e as esculturas imponentes que Amilcar de Castro criou a partir do corte e dobra de chapas de aço corten. É claro que, se não acreditasse haver conexões indiscutíveis entre esses artistas, o crítico talvez adotasse outros critérios para balizar o panorama das artes visuais que desenvolveu.

Entretanto, que ele arremate as discussões acerca de obras tão diversas com insinuações tão parecidas só reforça que há aí algum indício de uma premissa basilar à sua maneira de interpretar os trabalhos artísticos. Se retomadas as posições dadas a Guignard e Amilcar de Castro no argumento central que orienta *A forma difícil*, essa impressão fica mais plausível.

Em “A dificuldade de forma e a forma difícil”, que faz as vezes de introdução do livro, aparece a tese que funciona como um eixo dos capítulos. Ali, Naves (2011, p. 27) argumenta que grande parcela da arte brasileira é caracterizada por um “recolhimento”, uma “natureza remissiva”, uma “relutância em [se] estruturar fortemente”. Essa morosidade perceptiva, que contraria tendências eminentemente modernas, existiria em razão de uma “sociabilidade de ordem semelhante, pouco definida, doce e reversível”. É esse conjunto de aspectos que o crítico designa com a expressão *dificuldade de forma*, que encontraria em Guignard e Volpi sua exemplificação mais bem acabada. Já a *forma difícil* teria como representante mais exemplar a produção de Amilcar de Castro, em especial suas esculturas, mas também suas pinturas, que o artista, diga-se de passagem, chamava de desenhos. Com a segunda expressão o autor se refere à capacidade de certas obras para, em lugar da timidez, se impor com “uma intensidade indiscutível” a partir da incorporação formal do “travo que caracteriza a dinâmica social” (Naves, 2011, p. 29). Neste caso, as “estruturas poderosas” decorrem da “presença acintosa dos materiais”, que resistem à manipulação e ao fácil ordenamento.

Resta então a evidência de que Naves conclui os ensaios em torno de produções sensivelmente destoantes com sugestões que se aproximam sobremaneira. Quando está em exame a potência difusa de Guignard, o crítico afirma que “tudo o que revela desagrada”. Após discorrer sobre as estruturas absolutamente potentes de Amilcar de Castro, faz ecoar a sentença anterior ao decretar que “aqui, existe apenas aquilo que ainda não sabe pronunciar o seu nome”. Logo, seja ao interpretar quadros em que a liquidez dissolve o que poderia ordenar materialmente o espaço, seja ao observar volumes cujos materiais adquirem uma solidez inaudita, o autor dá peso considerável a tudo o que está além ou aquém da materialidade. De tal modo que isso acaba se constituindo como uma característica da sua maneira peculiar de levar a cabo o que seria uma abordagem materialista.

Esta tese se concentra em um aspecto dos ensaios de Naves intimamente associado a essas constatações. Trata-se de um recurso argumentativo que se infiltra

repetidamente nas descrições e contextualizações, mas que, a despeito da repetição, não ganha relevo equiparável ao de outras estratégias mais notórias e caras ao autor. A partir desse recurso, o crítico mobiliza elementos que são pressupostos pelas obras de arte e indiretamente pelo contexto a que elas apontam. Interessante é que tal movimento de suposição assoma de várias maneiras nos textos, resultando numa lista razoavelmente extensa de verbos e nomes que são usados para falar do gesto de presunção e das coisas que são presumidas.

Além do fato de que esse padrão de raciocínio se aplica a objetos de estudo muito distintos, há dados adicionais que ajudam a perceber como as pressuposições são relevantes nos textos de Naves. Um dado crucial é que o tópico em pauta pode ser observado não só nos ensaios compilados em 1996, mas também em textos anteriores e posteriores à coletânea, o que indica a permanência do viés ao longo da diversificada produção do crítico. Manifestações preliminares da questão são encontráveis, por exemplo, numa publicação de 1986 intitulada “O olhar difuso”, que serviria de base para “O Brasil no ar: Guignard”, seção de *A forma difícil*. Desenvolvimentos notáveis do tema surgem na discussão sobre Oswaldo Goeldi publicada em 1999 e depois incluída em *Dois artistas das sombras* (2008). Variações do mote aparecem também nas reflexões em torno de Almeida Júnior e Mira Schendel acrescentadas na segunda versão de *A forma difícil*, de 2011. E, por fim, resquícios da ideia são visíveis ainda na obra mais recente do autor, *Van Gogh: a salvação pela pintura* (2021). Assim, apesar de o foco aqui recair principalmente sobre o livro mais célebre de Naves, será útil incorporar ao estudo publicações das subseqüentes fases de sua trajetória.

Ampliar o escopo da pesquisa auxilia, somado a isso, a compreender outro fator que torna o recurso argumentativo das suposições um item mais consistente do que parece. As referidas análises exemplificam como o crítico, ao longo desse percurso, travou diálogos por vezes não tão evidentes com uma série de importantes predecessores, influências e parceiros. Dando o devido relevo aos debates intelectuais subentendidos, as pressuposições deixam de ser um componente acidental ou um desvio injustificável, para se tornar consequência de uma demorada meditação acerca de conceitos e terminologias. Para sustentar a hipótese, convém executar um

cotejo dos escritos de Naves com os de nomes não tão lembrados por sua ainda pequena fortuna crítica², como José Arthur Giannotti e Giulio Carlo Argan.

De resto, tal cotejo com essas referências a partir do problema das suposições talvez permita compreender melhor em que medida Naves se diferencia daquela linhagem da crítica dialética encabeçada por Candido e Schwarz. Inclusive, ambos os autores falam de coisas pressupostas em suas reflexões, mas com intenção distinta do que ocorre nos ensaios do crítico de arte. Afinal, o referido texto de Schwarz (1987) se volta justamente para o que seriam os *pressupostos* da seminal leitura em torno de *Memórias de um sargento de milícias*, o que fica anunciado desde o título (“*Pressupostos*, salvo engano...”). E, na própria “Dialética da malandragem”, há passagens marcantes em que se utiliza o verbo *pressupor* para caracterizar a dinâmica entre o domínio estético e o domínio social, como esta:

OD, dialética da ordem e da desordem, é um princípio válido de generalização, que organiza em profundidade tanto AB [os fatos particulares da sociedade] quanto A'B' [os fatos da sociedade descrita no romance], dando-lhes inteligibilidade, sendo ao mesmo tempo real e fictício – dimensão comum onde ambos se encontram, e que explica tanto um quanto outro. A'B' não vem de AB diretamente, pois o sentimento da realidade na ficção *pressupõe* o dado real mas não depende dele. Depende de princípios mediadores, geralmente ocultos, que estruturam a obra e graças aos quais se tornam coerentes as duas séries, a real e a fictícia (Candido, 1970, p. 83, grifo meu).

Nesse fragmento, o verbo *pressupor* é contraposto e rebaixado em relação ao verbo *depende*. Note-se que aquilo que é pressuposto, o “dado real”, não exerce um papel central no “sentimento de realidade” que se infiltra na ficção. O que é fundamental de fato é o “princípio mediador” do qual depende a verossimilhança mais contundente do romance e o qual torna “coerentes as duas séries” e as explica. Dessa maneira, quando fala do que o livro *pressupõe*, Candido (1970) se refere a aspectos preexistentes e independentes da criação literária, isto é, aspectos que

² Um dos principais nomes dessa pequena fortuna crítica é o historiador Sérgio Martins (2014). Em “A dificuldade da forma difícil”, uma discussão episódica sobre a obra de Naves, o pesquisador faz a contestação mais incisiva do método do crítico, com base na tese de que sua abordagem formalista é acometida por uma limitação temporal. Na visão do historiador, somente com o conceito de *forma difícil* e na leitura da produção de Amílcar de Castro, Naves alcançou um vigor analítico desejável, na medida em que flagrou nas obras uma capacidade de, ao mesmo tempo, traduzir aspectos fundamentais do contexto que as cerca e se diferenciar dessa conjuntura, o que evidenciaria seu caráter prospectivo. Uma avaliação mais detida dos argumentos de Martins (2014) foi desenvolvida em “Matéria e objeto contra forma” (2023), em que se procura demonstrar como são inconsistentes o ataque do pesquisador a Naves e a sua tentativa de substituição do conceito de forma pelo conceito de objeto. O artigo foi publicado pela *Revista de História da Arte e da Cultura*. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/rhac/article/view/18194>. Acesso em: 09 abr. 2024.

prescindem dela para se identificar e garantem um vínculo pouco interessante entre estética e história, aquele que seria o alvo do romance documentário. Não obstante as inúmeras diferenças, é a questão da anterioridade que permite atestar semelhanças entre o termo *pressupor* em Candido (1970) e o termo *pressupostos* em Schwarz (1987). Ao recorrer a esse substantivo, o autor aponta para a pesquisa em torno das premissas e dos fundamentos teóricos que balizam “Dialética da malandragem”. Portanto, itens que a condicionam e, num certo sentido, a precedem.

Tudo é bem diverso nos ensaios de Naves. Quando dá lugar às *pressuposições* nas análises, o crítico de arte se orienta por elementos que não estão dados de antemão, como se antecedessem os objetos de estudo, mas que se projetam destes como uma espécie de ideal. Notável em si mesma, tal projetividade não mais que insinuada tem características dignas de atenção. Por um lado, as questões pressupostas são um dos fatores que viabilizam a articulação entre trabalhos artísticos e sociedade, o que deriva da compreensão de que o próprio fenômeno social envolve um movimento de pressuposição, compreensão essa que, conforme será defendido no quarto capítulo, remonta à teoria de Giannotti. E, por outro, esses valores intuitivos fornecem a carga moral e ética³ que é saliente no tom dos textos, até nos momentos mais estritos de leitura estética e comparação entre obras e contexto, o que faz ecoar, conforme será defendido no quinto capítulo, a teoria de Argan. No entanto, antes de chegar a esses passos e aos ensaios propriamente ditos de Naves, convém esboçar e justificar a metodologia que será mobilizada nesta tese.

³ Ao longo desta tese, não será feita uma diferenciação entre as noções de moral e ética, o que seria o mais correto segundo diversas linhagens teóricas que discutem tais conceitos. A razão para tratar essas ideias como sinônimos se deve ao fato de que, nos ensaios de Naves, ambas ganham sentidos semelhantes e se alternam em contextos análogos. Assim como foi indicado que, aqui, não se trabalhará com concepções mais usuais ou ortodoxas do materialismo, mas com o sentido que o ensaísta parece lhe dar, convém entender como os dois tópicos remetem a um mesmo tipo de pressuposição de valores. Portanto, não interessa a esta tese discorrer acerca da correção com que o autor manipula a conceituação em pauta. A ligação entre as duas noções ficará mais clara nos capítulos cinco e seis, em que se debaterá, respectivamente, a maneira como Naves se apropria do que Argan fala sobre o fazer ético dos trabalhos artísticos e da expressão *noite moral* que Drummond usa para se referir às xilogravuras de Goeldi.

2

Por que esta tese não emprega a noção de método crítico

Publicada em 1945, a tese universitária *O método crítico de Sílvia Romero*, de Antonio Candido, se tornou marcante por, entre outros fatores, notabilizar certo aparato conceitual que viria a ser largamente utilizado no campo dos estudos literários. Não raro, pesquisas que se concentram na produção de célebres intelectuais brasileiros recorrem à noção de *método crítico* de modo a investigar e caracterizar os exercícios interpretativos eleitos como objeto de estudo. Indício desse fenômeno é que, somente na fortuna crítica do autor, vários trabalhos se intitulem justamente “O método crítico de Antonio Candido”⁴. Não obstante a tendência e o fato de a aludida tese ser uma inspiração importante aqui, há motivos substanciais para não conjecturar sobre o que seria o método crítico de Rodrigo Naves. Expor essas razões se justifica como via para fundamentar a metodologia a ser mobilizada na leitura dos ensaios do crítico de arte.

No livro de Candido (2006), *método crítico* não é uma expressão genérica que possa se aplicar à avaliação da metodologia de qualquer tipo de produção crítica. Ao contrário, trata-se de uma ideia profundamente motivada, forjada em função das peculiaridades da obra e do pensamento de Sílvia Romero. Somado a isso, é uma ideia que decorre de uma hipótese fundamental do estudo e que se desdobra em características elementares do livro, como a divisão das seções e o seu encadeamento. Ou seja, *método crítico* não é uma categoria incorporada inadvertidamente, mas um conceito que se articula com as evidências fornecidas por Sílvia Romero acerca da sua compreensão do que é a crítica, com a maneira como Candido (2006) interpreta essa mesma compreensão e, por fim, com o padrão de andamento e organização adotado para a tese.

A aludida hipótese que se torna decisiva na abordagem de Candido (2006) diz respeito a um diagnóstico sobre a trajetória de Sílvia Romero como conjunto e

⁴ “O método crítico de Antonio Candido” é o título do artigo publicado por João Camillo Penna em 1997 no periódico *Santa Barbara Portuguese Studies* e mais recentemente, em 2020, na revista *Criação e Crítica*. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/170741>. Acompanhado de um subtítulo (“forma, lírica e sociedade”), esse também é o nome do artigo publicado por Betina Bischof em 2019 no periódico *Literatura e sociedade*. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/166240>. Outros trabalhos com exatamente o mesmo título podem ser encontrados numa rápida pesquisa, além de variantes da fórmula como “Notas sobre o método crítico de Antonio Candido”, de Simone Rufinoni (2016). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/143672>.

sobre a relação entre as subsequentes fases. Na visão do autor, a produção estudada é caracterizada por uma coesão extrema e pela contínua subordinação a determinados princípios que, a rigor, permanecem inalterados. Dessa maneira, singularidades pontuais e eventuais desvios nunca constituem contradições, antes confirmam que aqueles valores basilares não perdem seu predomínio. A confiança nessa percepção e sua importância para a análise são tão patentes que o tema aparece no cerne do parágrafo de encerramento do livro, em que o crítico literário estabelece esta articulação entre a obra de Sílvia Romero como um todo e processos políticos e históricos que a condicionam e são por ela representados:

Tal modo de ver, que apenas podemos mencionar em trabalho da natureza deste, quando relacionado com as suas teorias críticas, esclarece o conjunto ideológico *homogêneo* por elas formado, e vem reforçar a nossa tese de que a sua obra importa num esforço geral de crítica construtiva, e era parte integrante e significativa da efervescência mental característica da ascensão da burguesia no Brasil, que se realizava quer pela tomada do poder por alguns de seus setores, quer pela cooperação que lhe deram as classes intelectuais e armadas, vias preferenciais de ascensão do pequeno-burguês e mesmo do desclassificado social, e que acabaram por se tornar num sistema de peneiramento que chamou a si os próprios rebentos do velho patriado agrário (Candido, 2006, p. 221, grifo meu).

Esse parágrafo se segue à citação de passagens em que Sílvia Romero exprime a consciência que tinha das implicações históricas de seus textos e do grupo de intelectuais a que pertencia, a chamada Escola do Recife. Notável no fragmento, dentro dos limites do debate aqui proposto, é como Candido (2006, p. 221) se ampara nesses depoimentos para defender que as teorias críticas enfocadas na tese formam um *conjunto ideológico homogêneo*. E como, devido à unidade aventada, elas podem ser facilmente comparadas às de outros autores e relacionadas ao contexto histórico. Se isso assoma significativamente no último parágrafo em meio às afirmações conclusivas, há momentos em que o autor é ainda mais explícito e não deixa dúvidas de que essa coesão é essencial em sua leitura.

No terceiro capítulo, a título de ilustração, ocorrem algumas observações que escancaram o problema. Essa é, inclusive, uma etapa do livro em que Candido (2006), por causa de seu próprio esquema argumentativo, se vê obrigado a desenvolver e comprovar cuidadosamente a hipótese em torno da homogeneidade. Trata-se da seção cujo escopo é a produção de Sílvia Romero entre os anos de 1880 e 1888, quando estão em jogo impulsos antagônicos à primeira vista. Por um lado, esses anos se caracterizam pela “cristalização das ideias que vinham amadurecendo

através de todo o decênio anterior” e já haviam sido esboçadas em publicações precedentes (Candido, 2006, p. 91). Por outro, correspondem também ao período em que os textos de Sílvio Romero passam a atribuir mais peso ao aspecto cultural, se distanciam do “determinismo rigidamente naturalista” e dão sinais da aproximação em relação ao sociologismo que se concretizaria somente na década posterior (Candido, 2006, p. 119). É no intuito de explicar como podem coexistir em harmonia tais forças de consolidação e de renovação que o autor faz apartes como o seguinte, após menção a um trecho integrado por expressões tão marcadas quanto “formação biológica”, “desenvolvimento ontogenético”, “filogenia” e “adaptação ao meio”:

Neste, como em muitos outros casos, as lantejoulas de vocabulário emprestam à crítica de Sílvio Romero um *naturalismo* que não é tão radical quanto parece, e que conseguiu bem cedo livrar-se da obsessão *cientificista* através do ponto de vista sociológico e da compreensão do papel do indivíduo. Não, porém, a ponto de evitar certo ecletismo, fórmula acomodatória com que esse homem, não obstante sem meias medidas, conseguiu conciliar as muitas tendências que se debatiam nele. [...] Não obstante, é preciso convir que mantém apreciável coerência teórica para obra de tamanho vulto (Candido, 2006, p. 129-130).

Aqui fica claro como a hipótese da homogeneidade se sobrepõe à constatação da diversidade que se verifica ao longo da trajetória de Sílvio Romero. Não à toa, o *ecletismo* é designado como *fórmula acomodatória* que propicia a reunião das distintas tendências que notabilizaram as etapas da obra estudada. Então, verdadeiramente decisivas no fragmento são as ideias de *conciliação* e de *coerência*, não os termos destacados por Candido (2006). Se os anos 1880-1888 consolidam algo da fase anterior, como argumenta o crítico literário, não é a primazia do naturalismo, mas dimensões do pensamento que se revelam perenes e que se associam com a noção de *método crítico*.

Evidência similar se encontra no quarto capítulo, quando a atenção se desloca para o período final da produção de Sílvio Romero, entre os anos de 1888 e 1914, quando “parte fundamental da sua obra já está realizada” e entram em cena o “reforço e [a] sistematização das premissas colocadas” (Candido, 2006, p. 133). Por ser o momento em que, de maneira inédita, as concepções são metodologicamente sistematizadas, os textos analisados se orientam por uma tentativa de incluir a “crítica na lógica como premissa de discussão” (Candido, 2006, p. 154). Ainda que a combinação de postulados anteriores com essa inclinação à metodologia leve a posições insustentáveis, Candido (2006, p. 160, 149) acredita que prevalece o “esforço

supremo de coerência com os seus princípios” e que certas “contradições de Sílvio são apenas exteriores e relativamente sem importância”. É tal avaliação que se desenvolve em passagens como a seguinte, em torno do ensaio intitulado *Da crítica e sua exata definição*:

Estas reflexões à margem não nos devem, contudo, afastar do conjunto da obra de Sílvio, em face da qual o ensaio que nos ocupa tem uma posição explicável. Com efeito, ele não faz mais do que reafirmar aquele propósito, expresso em *A filosofia no Brasil* e já citado por nós, de aplicar a sua atividade a todos os setores da cultura nacional, revigorando-os ao sopro da crítica – do método crítico, da análise, avaliação e julgamento à luz dos princípios científicos modernos. O seu ponto de vista de 1909, embora literariamente incoerente, se engrena com o de 1876, esclarecendo-o de uma vez por todas. O fato de falar em crítica sociológica e, depois, em crítica como parte da lógica não importa em contradição (Candido, 2006, p. 161).

Novamente, o comentário se volta sobremaneira para a tentativa de atestar e decretar a alegada homogeneidade. Ao passo que no fragmento anterior Candido (2006, p. 130) ressalta a conciliação e a coerência, aqui sobressai o julgamento de que são irrelevantes as incoerências e contradições. Tudo se deve à estabilidade do conceito de *método crítico*, o que leva o autor a como que discordar da descrição metodológica que Sílvio Romero faz de sua própria obra e dizer que essa sistematização de 1909 vale menos por sua apresentação de achados, que acarreta aquele “ponto de vista literariamente incoerente”, do que por esclarecer questões esboçadas no texto de 1876, da fase inicial da trajetória portanto. Assim, é bastante significativo que se sustente que um texto se *engrena* ao outro: a metáfora da engrenagem é muito reveladora do esquema adotado por Candido (2006) em seu livro.

A tese em debate é composta por seis capítulos, cujos títulos dão uma boa indicação dos temas: A crítica pré-romeriana e o modernismo; A marcha das ideias: 1870-1880; A marcha das ideias: 1880-1888; A marcha das ideias: 1888-1914; O problema crítico em Sílvio Romero; A obra de Sílvio Romero e o seu momento. O primeiro e o último capítulo propõem, de modo análogo, um cotejo da produção discutida com certo contexto: naquele, Candido (2006) mostra que o pensamento de Sílvio Romero só pode ser devidamente entendido em diálogo e como oposição às preocupações de predecessores; neste, mostra como esse mesmo pensamento se explica como manifestação de correntes políticas e ideológicas na história nacional. No quinto capítulo, o crítico literário se dedica a revelar o que afinal significa a

crítica para Sílvio Romero. E, do segundo ao quarto capítulo, acompanha como se dá o desenvolvimento dessa compreensão da crítica em três etapas.

Essa ordenação depende totalmente do caráter homogêneo que, a princípio, define o conjunto ideológico formado pelas teorias críticas de Sílvio Romero. Conforme adiantado, é isso que permite ao autor confrontar tais preceitos teóricos com as teorizações de determinados grupos intelectuais e com processos sociais, o que ocorre no primeiro e no último capítulo. É isso também que autoriza o crítico a reservar uma seção para explicitar princípios conceituais que perpassam as fases da produção estudada e configuram uma visão coerente sobre a crítica, como se dá no quinto capítulo. Por fim, é o que permite que os outros capítulos falem da trajetória em análise como progressão coesa em que as etapas cristalizam e esclarecem postulados das anteriores⁵. Somado àquela metáfora da engrenagem, o termo *marcha* no título das três seções reforça a impressão de que o livro de Candido (2006) decorre em boa medida da hipótese em torno da unidade.

Diga-se de passagem, esse esquema de capítulos acaba por ocasionar certa redundância da reflexão do autor e, não obstante, uma oportunidade para que evidencie divergências em relação ao objeto de estudo e convicções originais sobre a crítica literária. Por acreditar que a ideia de método crítico se desenvolve progressivamente nas etapas examinadas entre os capítulos dois e quatro, Candido (2006) não tem muitas informações a acrescentar na seção destinada ao “problema crítico em Sílvio Romero”. O capítulo cinco, nesse sentido, consiste em um apanhado de conclusões já expostas, evidentemente apresentadas agora de maneira mais clara e consistente. Talvez em razão das repetições, o crítico literário toma a liberdade de declarar o que pensa sobre sua atividade, assumindo inclusive um tom normativo e de repreensão ao que fazia Sílvio Romero. Se comentadores alegam que a tese *O método crítico de Sílvio Romero* foi crucial para que Candido começasse a forjar um jeito inovador de interpretar os textos literários⁶, passagens como a que consta abaixo deixam flagrar uma autoconsciência interessante a respeito do movimento:

⁵ Uma discussão mais pormenorizada desse encadeamento do livro pode ser encontrada em “Sílvio Romero (a crítica e o método)”, de Antonio Arnoni Prado (2009). Nesse artigo, destacam-se afirmações como esta: “Repartido em três segmentos harmônicos, que amarram o capítulo da crítica pré-romeriana às considerações do problema crítico em Sílvio Romero e ao significado de sua obra para a época, o ensaio de Antonio Candido segue rigorosamente a expansão temático-cronológica da obra crítica de Sílvio Romero, pondo-a simultaneamente em confronto com o peso cultural do passado e as transformações radicais do presente” (Prado, 2009, p. 102).

⁶ Essa ligação entre o estudo do método crítico de Sílvio Romero e as originalidades que Antonio Candido terminou por engendrar, com efeito, foi pensada por muitos de seus comentadores, entre

É necessário, todavia, estabelecer desde o início que, como ponto de partida, temos de conceber a literatura não como absoluto incriado, mas à maneira de um produto, segundo queria Sílvia; produto como os outros, condicionado pela evolução cultural. A pesquisa de suas raízes nos levaria, portanto, ao mesmo ponto de que partimos para analisar os fenômenos sociais: infraestrutura física, biológica, psicológica. Porém, assim como estes *condicionam*, mas não *determinam* e, sobretudo, não explicam o fato social, com muito mais razão não explicam o fenômeno literário, de natureza diversa. Para chegar a este, a crítica deverá ser *literária* (Candido, 2006, p. 176).

Digressões afora, os aspectos sublinhados se associam intimamente com o que Candido (2006) opta por fazer em sua tese e estabelece como objetivo de sua pesquisa. Em decorrência da visão de que desvios e imprevisibilidades na obra de Sílvia Romero não correspondem a incoerências dignas de atenção, o crítico literário não se demora na análise das particularidades dos textos citados. Na verdade, os textos só interessam ao estudo na medida em que auxiliam na compreensão dos fundamentos teóricos subjacentes à produção como um todo. Daí o fato de que, a despeito de ser mais conhecido pela agudeza com que descreve e avalia os textos com base em singularidades materiais, o autor adota uma abordagem mais conceitual do que propriamente textual neste livro tão marcante no início de sua carreira. Em ocasiões de *O método crítico de Sílvia Romero*, aliás, Candido (2006, p. 117) declara que evidências mencionadas interessam como mera aplicação do “aspecto metodológico da crítica romeriana”, este sim o foco do trabalho.

Todas essas escolhas e estratégias se conectam, no limite, com aquilo que Candido (2006) defende ser o entendimento de Sílvia Romero acerca do problema crítico. Em vários pontos do percurso, flagra-se a conjectura de que a crítica deve ser lida aí como sinônimo de método científico e teoria do conhecimento, isto é, como método de análise intelectual que pode ser aplicado a diferentes áreas e que, sendo também um movimento social, se torna a condição necessária na construção de um futuro melhor para a nação (Candido, 2006, p. 64, 84, 154, 164, 207). Daí os

eles os mencionados Prado (2009) e Penna (2020). Em “O método crítico de Antonio Candido”, por exemplo, Penna (2020, p. 151) afirma: “É precisamente com o propósito de ‘diferenciação’ do estético que ele [Antonio Candido] começa a formular o seu método, na dissertação de 1945 sobre *O método crítico de Sílvia Romero*. Romero, argumentava ele, não tinha um conceito propriamente estético de crítica, adotando em vez disso fatores extrínsecos, extraliterários – o determinismo racial e sociológico – como critérios para explicar a literatura (Sílvia Romero *era*, de fato, racista). É, portanto, contra o imperialismo do fator externo como valor interpretativo, do social e do racial elevados ao papel de causas, a sua ‘tendência devoradora’, que Candido insistentemente opõe a ‘especificidade do fenômeno literário’ e um crítica fundamentada ‘nos recursos internos [da literatura]’.”

diversos campos de estudo em que se utiliza o criticismo; as divergentes linhagens de pensamento que se incluem nessas abordagens que precisam ser, antes de qualquer coisa, baseadas em normas científicas; e o desinteresse de Sílvio Romero por determinar o que seria especificamente a crítica literária. Em poucas palavras, Candido (2006) empregou a noção de *método crítico* nesse estudo de perfil eminentemente metodológico porque, na unidade constituída pela produção de Sílvio Romero, há a premissa incontornável de que a crítica é um método.

Se for plausível essa síntese, é relativamente claro por que a ideia de *método crítico*, levando em conta a precisão que ela tem na argumentação de Candido (2006), não se ajusta tão bem à obra de Rodrigo Naves. Obviamente, não é impossível ler os textos do crítico de arte com o objetivo de atestar os pressupostos metodológicos que garantem certa coesão à produção como um conjunto. O que torna a expressão realmente indevida é a sugestão de que, no pensamento do autor, a crítica remeteria a uma teoria genérica que pode se projetar para todas as áreas do conhecimento. E, junto a isso, a sugestão de que os escritos do autor estariam subordinados a padrões científicos que dão validade e alcance para qualquer tipo de especulação, mesmo quando estão em jogo trabalhos artísticos.

Então, recorrer ao conceito de *método crítico* para interrogar a produção de Naves implicaria, por exemplo, desconsiderar a especificidade de suas reflexões e o seu interesse quase exclusivo nas artes visuais⁷. A delimitação dos temas abordados nos textos, nesse caso, não diz respeito a uma escolha aleatória ou fruto de predileções pessoais, mas a um efeito direto do meio cultural no qual o crítico se formou e das pessoas que participaram mais intimamente desse processo formativo. Ainda que o autor tenha sido influenciado por referências de vários campos do conhecimento, como a crítica literária e a filosofia, o contato pessoal com artistas e críticos de arte foi crucial para que sua obra crítica tivesse um assunto primordial e não se tornasse tão abrangente e genérica. Esse é um condicionamento indicado por Naves (2006) na entrevista aludida no capítulo anterior.

Foi neste momento [em 1975] que conheci José Resende e Ronaldo Brito, que escrevia no jornal *Opinião*. Foi um pouco a partir desse contato que comecei a ter uma relação mais estreita com as artes visuais. Nesse sentido o Ronaldo Brito foi

⁷ Ao refletir sobre sua atuação como escritor, Naves (2006) chega a expressar interesse em “tentar olhar o mundo com os olhos da crítica”, dando a entender que seu foco não se restringe às artes visuais. De qualquer modo, é inegável a discrepância de significado e valor que o problema crítico tem nessas duas esferas da produção.

muito decisivo em minha formação, porque era uma pessoa com mais experiência, tinha um conhecimento de área muito forte, escrevia com frequência sobre artes visuais e tinha uma posição diferenciada. [...] Em determinado momento passamos a funcionar como um grupo mais ou menos formal, e esse nós envolve eu, Ronaldo Brito, Paulo Venâncio, Paulo Sérgio Duarte, Tunga, Waltércio Caldas, Zé Resende, Sophia Silva Telles e, posteriormente, Alberto Tassinari e Cildo Meireles [...]. Pouco tempo depois em São Paulo, porque grande parte dessas pessoas morava aqui, também foi se criando um polo particularmente importante para mim. Ele envolveu de alguma maneira Zé Resende e muito fortemente Alberto Tassinari. Ainda para ficar nessas relações mais pessoais que a formação autodidata sempre envolve, pouco depois passei a ter um contato mais estreito com um pessoal mais jovem que estava produzindo: Nuno Ramos, Fábio Miguez, Rodrigo Andrade, Paulo Monteiro e Carlito Carvalhosa.

Declarações assim tornam patente também outro aspecto fundamental que seria relegado a um segundo plano caso se recorresse ao conceito de *método crítico*. É bastante comum que o crítico, em entrevistas e comentários sobre a sua produção, fale das consequências que a formação autodidata acarretou: a importância daquelas relações pessoais, a inconsistência que acomete a fundamentação teórica de suas reflexões, a precária ligação entre os subsequentes textos, etc. Certamente determinada pela informalidade que caracterizou o meio artístico e a discussão em torno da arte por muito tempo, tal formação ocasionou alguns impasses na carreira do autor. Se repensar a história da arte no Brasil e constituir um novo cânone para as artes visuais distinto daquele fomentado pelos modernistas foi a principal tarefa que Naves e sua geração assumiram, o fato de se afastar do debate acadêmico e de empreender essa luta em publicações esparsas deixou tudo mais complicado⁸. Por causa desses fatores adicionais, atribuir à obra de Naves o cientificismo e a sistematicidade subentendidos na noção de *método crítico* soa bastante equivocado.

São esses motivos que levam esta tese a investigar a produção de Naves a partir de um percurso diferente do que caracteriza o esquema de Candido (2006). Como o autor não faz *crítica* no sentido empregado por Sílvia Romero, mas *crítica de arte*, e como seu pensamento não está subordinado a um método, antes decorre do que se vislumbra nos *ensaio*s, é desejável adotar um caminho que privilegie a dimensão especulativa dos textos e a atenção às particularidades dos trabalhos artísticos. Tal intenção é o que embasa a escolha de concentrar esta pesquisa nas pressuposições: elas são o elemento que reúne, como poucos na obra do crítico, a

⁸ A esse respeito, é inevitável lembrar que os livros de crítica de arte publicados por Naves são quase sempre compilados de textos antes publicados isoladamente. Isso vale para os títulos mais importantes do autor, como *A forma difícil* e *O vento e o moínho*, nos quais é central a reinterpretação da história da arte no Brasil.

primazia do ensaísmo e dos critérios gestados especificamente para discorrer sobre as artes visuais. Ao contrário da busca pelos pressupostos conceituais que faz com que *O método crítico de Sílvio Romero* trate os exemplares textuais como mera aplicação da teoria, convém aqui partir de uma evidência argumentativa para depois examinar suas implicações teóricas.

É curioso notar que esse jeito alternativo de meditar sobre produções críticas é insinuado pelo próprio livro de Candido (2006), ainda que ali não encontre grandes desdobramentos e seja imediatamente submetido à discussão teórica. Em momentos da tese, o crítico literário menciona o humanismo de Sílvio Romero e o seu esforço de promover uma série de libertações do indivíduo diante das imposições do determinismo histórico. Supostamente, a afirmação dessas liberdades configuraria uma singularidade incompatível com as normas perseguidas com máximo rigor pelos críticos deterministas. Exemplo principal dessas tendências seria a *teoria do valor* de Sílvio Romero, a respeito da qual Candido (2006, p. 173) propõe a reflexão abaixo, em que se percebem a necessidade de mais uma vez relevar as aparentes contradições e, implicitamente, a insinuação de outra chave para ler a obra estudada:

Daí, sobretudo, o traço característico da sua crítica, já discutida por nós: a teoria do *valor*. Não voltaremos ao que já foi dito. Assinalemos, apenas, que a reivindicação do *julgamento* é a sua heresia capital ante o Naturalismo literário. Heresia cujos encantos ele não soube aceitar nem perceber, pois considerava-a perfeitamente integrada no critério *cientificista* – uma espécie de verificação da concorrência literária, com a vitória do mais forte – mas que na realidade instalou no seio do seu critério o elemento subjetivo que pretendeu afastar: grau do prazer despertado, padronização ideal das obras etc. A solução que oferece, no entanto, tempera a invasão do subjetivismo, porque, deixando de lado o gosto, é uma solução sociológica e histórica, exposta desde *A literatura brasileira e a crítica moderna*: a função cultural do escritor. Foi este o critério que usou por excelência em crítica e história literária.

Essa suavização das singularidades se completa um pouco a frente quando Candido (2006, p. 174) defende peremptoriamente que “a teoria literária de Sílvio Romero era determinista; para ele a literatura só pode ser compreendida se a estudarmos em função dos fatores condicionantes, e nunca em si mesma”. Desse ponto de vista, embora seja uma heresia, a reivindicação do julgamento não coloca em questão o predomínio da vocação naturalista. A bem da verdade, a teoria do valor de Sílvio de Romero já teria nascido comprometida com tal aparato teórico, já que o mote da função cultural inviabiliza a aparição de critérios verdadeiramente

estéticos e subjetivos. Deixando as conclusões de lado, essas anotações indicam que a obra estudada poderia ser avaliada por um caminho inverso, de maneira que originalidades não fossem terminantemente submetidas ao paradigma conceitual que, conforme Candido (2006), dá sustentação a elas e nelas se atualiza.

Na passagem citada, esse outro sentido de avaliação se dá a ver na ideia de *traço característico*. Com a expressão, o autor sinaliza a possibilidade de que uma produção crítica seja lida a partir de detalhes que eventualmente vão de encontro a inclinações e preceitos mais óbvios. Ao contrário, esses itens podem levar à constatação de nuances imprevistas e de afinidades do objeto de estudo com influências e correntes de pensamento menos pronunciadas. Isso depende, naturalmente, de o *traço característico* ser entendido como ponto de partida da reflexão, em vez de aspecto a ser integrado em reconstruções teóricas prévias ou tratado como aplicação de um método. Isto é, depende de que as conexões com movimentos e conceitos surjam como efeito da investigação apurada a respeito das particularidades textuais⁹.

É nessa última tipologia de leitura que se baseia esta tese. Cumpre entender em que consistem as pressuposições que figuram nos ensaios de *A forma difícil*, publicação seminal de Rodrigo Naves, para depois refletir sobre os significados e diálogos teóricos envolvidos nesse recurso argumentativo. No cotejo que se seguirá à análise, como adiantado, textos anteriores e posteriores à célebre coletânea serão úteis para demonstrar como, além de recorrentes ao longo da carreira do crítico, as suposições apontam para tais interlocuções. Assim, em vez de focar nas influências

⁹ As palavras usadas aqui para falar desse modelo de investigação implícito na tese de Candido, e como que oposto à sua metodologia, ecoam propositalmente os parâmetros fomentados pelo crítico e filólogo Erich Auerbach em “Filologia da literatura mundial” e colocados à prova em muitos dos textos reunidos em *Ensaio de literatura mundial*. Na apresentação da coletânea, Samuel Titan Jr. (2012, p. 8) resume que “Auerbach desenvolveu um estilo expositivo e analítico em que o passo decisivo consiste em encontrar e captar, nas obras em pauta, um ‘traço característico’ capaz de conferir densidade verbal e histórica às questões do leitor inquisitivo”. E elenca alguns desses nós textuais que servem ao autor como ponto de partida (*Ansatzpunkt*): “a noção retórica de ‘estilo humilde’ na obra de Santo Agostinho e dos autores cristãos da Antiguidade tardia; a feição particular da figura estilística da apóstrofe na *Divina Comédia*; uma expressão como ‘a corte e a cidade’ nos textos dramáticos do século XVII francês; a armação argumentativa de um trecho dos *Pensamentos* de Pascal ou a articulação imagética de um soneto de *As flores do mal*; a noção de ‘escritor’ nos *Ensaio* de Montaigne ou a ideia goethiana de ‘literatura mundial’ (*Weltliteratur*)” (Titan Jr., 2012, p. 9). Levar adiante essa conversa sobre similaridades e discrepâncias da noção de *traço característico* em Candido e Auerbach significaria se afastar demais dos interesses desta tese. Sem tratar especificamente desse tema, há resultados notáveis em torno da influência do autor de *Mimeses* nos escritos do autor de *Formação da literatura brasileira* em duas publicações de Leopoldo Waizbort: *A passagem do três ao um* (2007) e “Esquema (parcial) de Antonio Candido” (2002). O artigo está disponível em: <https://novosestudios.com.br/produto/edicao-64/>. Acesso em: 09 out. 2024.

notórias de Naves, o que talvez tornasse mais fácil descrever sua produção em termos metodológicos, cabe direcionar a atenção para aspectos aparentemente secundários que, de resto, evidenciam como não é a sistematicidade que rege essa obra ensaística.

3

A pressuposição nos capítulos de *A forma difícil*

O ensaio sobre Debret é aquele que, na mencionada avaliação de Tassinari (1996), tem a “função tática” de demonstrar mais didaticamente os procedimentos analíticos que balizam os capítulos de *A forma difícil*. Se de fato algo fica plenamente demonstrado no texto, é o cuidado em selecionar o que há de mais relevante na carreira do artista e a tentativa de justificar essa relevância. Entender como tal seleção é feita na primeira interpretação do livro passa por dissipar conclusões discutíveis que uma leitura apressada poderia acarretar e, sobretudo, identificar o papel decisivo da pressuposição. Já aí surgem aspectos fundamentais que reaparecerão nas demais seções da coletânea e em outras reflexões em que as suposições determinam o juízo estético.

À primeira vista, o objetivo do crítico é estabelecer uma oposição entre os trabalhos realizados por Debret na Europa e os realizados por ocasião de sua estadia no Brasil. Numa separação esquemática e redutora como essa, aqueles trabalhos seriam ilustrativos da predominância das normas neoclássicas na produção do artista, ao passo que estes indicariam uma subversão dos modelos ocasionada pela sociedade representada. Do ponto de vista de um ensaísta brasileiro, residiria nesse confronto a chave para compreender como a obra de um francês importa para a história da arte local, na medida em que “incorpora formalmente uma dinâmica social típica do Rio de Janeiro” (Naves, 2011, p. 47). No entanto, a argumentação é muito mais intrincada do que isso e as discrepâncias são muito menos evidentes.

Na recomposição feita por Naves (2011), a produção de Debret é dividida em pelo menos quatro grupos temáticos, por assim dizer. O primeiro diria respeito à representação de cenas históricas nas quais se manifestariam exemplos de comportamento e de atitude fomentados pelos artistas neoclássicos. “Idealizado pela arte”, anota o crítico, “o episódio histórico ganha dimensão ética – algo que deve ocorrer outra vez” (Naves, 2011, p. 56). O segundo grupo envolveria quadros executados ainda na Europa e caracterizados pelo autor como “napoleônicos” (Naves, 2011, p. 59). Trata-se de trabalhos em que Napoleão encarna os ideais de heroísmo acalentados pelo neoclassicismo e o foco se desloca do passado para o presente, o que explica a exigência de certo realismo. O terceiro corresponderia às primeiras pinturas realizadas no Brasil em torno do estabelecimento da corte na capital

provisória do reino e das festividades da aristocracia local. Nelas, a obrigação de retratar uma “dinastia já sem brilho” tornava quase impossível imbuir os episódios de uma normatividade almejada (Naves, 2011, p. 66). Por último e mais discutido no ensaio, o quarto grupo seria o das aquarelas e gravuras cujo cenário são as ruas do Rio de Janeiro. Nelas, os protagonistas são os escravos de ganho, com atenção especial para as suas atividades comerciais nesses espaços urbanos, temas que em tese seriam incompatíveis com a procura de exemplaridade.

O que há de contraintuitivo nesse esquema é que muitas das características marcantes das aquarelas acerca das cenas observadas nas ruas do Rio de Janeiro já se insinuam nos ditos quadros napoleônicos e, de modo um pouco mais evidente, nos trabalhos ligados à corte no Brasil. E, menos óbvio ainda, que um traço crucial identificado nas aquarelas que Naves (2011) destaca como as mais interessantes remonte às pinturas integralmente vinculadas ao ideário neoclássico. Nesse caso, a conexão extremamente sutil se deve à possibilidade nada banal de a preocupação relativa à questão ética se materializar em criações artísticas bem diferentes a partir de vias distintas.

Parte importante da interpretação do crítico a propósito das aquarelas recai sobre a ordenação do espaço. Aliás, o ensaio se inicia justamente com uma análise que tem esse tópico como eixo. Nessa leitura introdutória, Naves (2011, p. 44-45) chama atenção para evidências como “a ausência de uma linha de força que dê ao desenho direção e movimento”; a dissolução dos contornos e redução de sua consistência; o “equilíbrio manso” gerado por um “jogo de forças muito incipientes”; a indefinição das figuras e seu contato generoso com uma vastidão que as envolve etc. Todos esses traços se justificam, como fica anunciado de saída no texto, pela busca de uma forma que representasse de maneira verossímil a realidade brasileira (Naves, 2011, p. 46).

Mais à frente no ensaio, quando o autor comenta detidamente uma série de aquarelas, esses motivos continuam regendo a avaliação. Nesse segundo momento, alguns dos itens ressaltados que fazem ecoar informações dispostas no início são os seguintes: o modo como personagens e cenas preenchem “os quadros sem contudo chegar ao ponto de ordená-los com força” (Naves, 2011, p. 93); as “ações que não determinam seu espaço” (Naves, 2011, p. 93); a preponderância do espaço sobre as figuras (Naves, 2011, p. 100); a precariedade dos corpos, vulneráveis e indefinidos, a despeito de sua “presença ostensiva” na paisagem (Naves, 2011, p. 103-104); os

“volumes indecisos”, nos quais assomam a frouxidão e a falta de solidez (Naves, 2011, p. 104); a “transição pouco acentuada entre as figuras e seu ambiente”, que as acossa por todos os lados (Naves, 2011, p. 119). Tais componentes levam o crítico a sublinhar uma drástica mudança em relação aos trabalhos mais representativos do espírito neoclássico, em que definição, verticalidade, configuração e intensidade são as responsáveis pela apresentação de seres e atitudes exemplares (Naves, 2011, p. 53-56).

Curiosamente, tais características das aquarelas já se fazem sentir nos quadros sobre as conquistas napoleônicas. Para notar isso, basta se atentar aos dados que Naves (2011) elenca como indícios formais de que os neoclássicos em geral e Debret em específico não conseguem dar aos eventos da França revolucionária o tratamento estético dado às cenas históricas. Eis as particularidades listadas como prova do rebaixamento do “grau de idealidade das pinturas”: o “enfraquecimento da estrutura”, que se torna dispersa (Naves, 2011, p. 59); a “ausência de uma ordenação que de fato articule a totalidade” (Naves, 2011, p. 60); a maneira como as figuras ocupam os espaços em vez de estruturá-los; a falta de tramas que garantam unidade e sentido às partes das telas (Naves, 2011, p. 61); e a “fragilidade formal” que faz com que a “cena presente apareça meio solta”, sem uma desejada conexão com o passado.

Tudo fica sobremaneira escancarado e próximo das aludidas características das aquarelas quando estão em questão as pinturas acerca da transferência da corte para o Brasil. Agora os efeitos pictóricos são menos imprevisíveis, uma vez que o artista lida com um “personagem senhorial e muito pouco modelar”, um monarca que “não retira seu valor e poder de gestos exemplares, e sim de privilégios hereditários (Naves, 2011, p. 66-67). Nesse sentido, é bem mais direta a relação entre, de um lado, a situação real dos personagens envolvidos e, de outro, trabalhos nos quais “a monarquia portuguesa não consegue ocupar o espaço e articular o meio em que se instala” e nos quais se verifica a tentativa de engrandecer artificialmente as celebrações e realizar a ocupação do espaço com elementos acessórios (Naves, 2011, p. 70). Como se percebe, há aí semelhanças indiscutíveis com o que se diz das cenas urbanas no que concerne à ordenação e estruturação dos cenários.

É óbvio que há novidades quando se comparam as aquarelas com as pinturas feitas com tinta a óleo, principalmente se destacados o estatuto social das figuras apresentadas e a onipresença da escravidão na paisagem colonial. O único detalhe

que se está evidenciando é que, em termos de dinâmica formal e relação entre personagens e espaço pictórico, Naves (2011) acaba por sugerir que há continuidades significativas entre as três etapas da trajetória de Debret: os quadros napoleônicos, as pinturas acerca da corte portuguesa e os trabalhos a partir das cenas urbanas do Rio de Janeiro. Se essa constatação estiver correta, a indagação inevitável que se coloca é: qual seria, então, a principal singularidade formal que existe nessa que o crítico considera a parcela mais relevante da produção do artista? Relevância essa, lembre-se, que se deve à utilidade das criações em pauta para pensar a história das artes visuais no país.

Daí surge a conexão implícita e algo inusitada entre as aquarelas e os quadros mais estritamente submetidos a padrões neoclássicos. Aparentemente sem ter muita clareza, pois não faz afirmações tão categóricas a esse respeito, o autor dá a entender que se materializam nos trabalhos brasileiros de Debret, de um jeito bastante original, preocupações que guiaram o início de sua carreira artística e de que derivaram sua concepção de arte. Para uma ideia de como tal vínculo fica somente indicado e como o ensaísta não chega a conclusões muito palpáveis, leia-se a pergunta que antecede a análise das aquarelas: “Onde encontrar virtudes exemplares numa sociedade toda assentada no trabalho escravo, a não ser por meio de um inaceitável falseamento?” (Naves, 2011, p. 78). A hipótese de leitura é que o artista cria uma obra que mantém um “vínculo com a realidade do país, sem perder de vista a dimensão crítica da postura ética neoclássica” (Naves, 2011, p. 79). A dúvida sobre os resultados fica patente na última página do ensaio, quando se alega que a “arte de Debret ficou numa região intermediária, entre crítica e resignação” (Naves, 2011, p. 133).

A interpretação da fase de Debret mais devotada ao neoclassicismo se baseia, com efeito, em um quadro, intitulado *Regulus voltando a Cartago*. Predominam na avaliação as conjecturas sobre o protagonista da cena, cônsul romano cuja defesa da pátria em meio à primeira Guerra Púnica se difunde como ideal de heroísmo, civismo, devoção e coragem: a plena configuração e determinação do general, em oposição à “onda de difusa” e a confusão geradas por outros personagens (Naves, 2011, p. 53); a “verticalidade cabal”, que é reforçada por componentes do cenário; a iluminação privilegiada, que faz do herói um vértice do evento (Naves, 2011, p. 54); o posicionamento em primeiro plano, que leva o exemplo a se atualizar expressivamente e o “antigo se mostra[r] de maneira taxativa” (Naves, 2011, p. 56).

Há, contudo, um item que contraria a tendência geral de austeridade e impassibilidade e que, conforme Naves (2011, p. 54), “revela uma qualidade a mais” do trabalho de Debret em relação aos de David: o modo como Regulus compreende “o desespero dos que o amam, sem contudo ceder a ele”, o que garante à figura certo caráter compassivo.

Ainda que com significados diversos, uma tensão análoga, entre alheamento e afetação, será inesperadamente mobilizada pelo autor para abordar as aquarelas que seriam as mais instigantes de Debret. É notável que, no ensaio, o crítico se preocupe não só em diferenciar os trabalhos feitos na Europa dos realizados a partir de cenas testemunhadas em solo brasileiro, mas também traçar distinções qualitativas no interior do grupo destes últimos. Assim, Naves (2011) discute mais detidamente as aquarelas que as gravuras e, somado a isso, dá maior valor a algumas aquarelas específicas entre todas produzidas, incluindo aí as que não foram aproveitadas em *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Nessas composições que são tratadas com maior rigor, o ensaísta flagra personagens que fazem lembrar dimensões percebidas antes naquele Regulus.

O grupo desses trabalhos por que o ensaísta mais se interessa é aquele com personagens que “têm um ar distante, de quem se mantém um tanto apartado das circunstâncias” (Naves, 2011, p. 85). Trata-se de figuras, principalmente escravos de ganho, cuja “elegância do gesto” funciona como “reposta ao excesso de proximidade decorrente dessas atividades [comerciais] meio promíscuas, em que a necessidade do escravo dava ocasião ao exercício da arrogância dos brancos” (Naves, 2011, p. 87). Entre tais figuras, destaca-se a da aquarela intitulada *Negra tatuada vendendo caju*, a respeito da qual o autor faz os seguintes comentários:

Mas é a vendedora de caju quem melhor personifica esse alheamento tristonho, essa falta de adesão a uma existência servil, que conduzia tantos negros ao suicídio, na esperança de que sua alma regressasse à terra de onde foram arrancados. Indiferente à negociação das outras mulheres, recolhida a suas divagações, ela tem seu isolamento reforçado pelo amplo espaço que se abre ao fundo. A atmosfera límpida acentua os seus contornos. À direita, a rigidez do marco de pedra enche de vida, por contraste, esse abandono meio metafísico, meio mundano. O ombro nu, sensuálíssimo, lhe dá uma exposição acentuada. Como seus caju, ela também parece estar à venda, disponível como uma mercadoria qualquer. É o seu recolhimento que a afasta desse mundo de coisa negociáveis, pondo-a em contato com um plano de realidade que nos escapa (Naves, 2011, p. 87-89).

Da perspectiva do crítico, personagens como essa explicitam uma “languidez sedutora e um desdém defensivo”, uma “conquista preguiçosa do presente” de “valor incalculável” (Naves, 2011, p. 90-91). Tudo isso decorre, aliado aos dados expostos no fragmento citado, da maneira como Debret se recusa a entregar esses seres anônimos a uma “homogeneidade niveladora” e da maneira como são representados “bem de perto, ocupando com destaque o primeiro plano dos desenhos” (Naves, 2011, p. 93). Decerto sem chegar ao ponto de determinar seu espaço, tais indivíduos se diferenciam “um pouco de seu meio”, com certa autonomia e “ações mais particulares”. Traços assim podem ser identificados, inclusive, quando estão em jogo atividades diversas, como em *Desembarque de telhas*, para Naves (2011, p. 100) “uma das melhores aquarelas de Debret”. Ali, o escravo não chega a escapar da preponderância do espaço, da imprecisão de contornos, da ausência de detalhes (Naves, 2011, p. 100). Porém, ainda que sem ordenar a paisagem e “se converter em pura forma”, o personagem atinge um nível de evidência que desloca “a atenção para o lado menos amplo do desenho”, totalmente assimétrico, e faz com que o “negro de seu corpo sobressai[a] fortemente”.

Os comentários acerca dessas aquarelas específicas remontam a alguns dos aspectos decisivos apontados em *Regulus voltando a Cartago*. Estão aí o protagonismo de figuras singulares, seu posicionamento em primeiro plano, seu contraste com a indefinição de outros personagens e da paisagem, a acentuação de seu porte a partir de detalhes do cenário (o limite da parede de pedras no caso de Regulus, o marco de pedra no caso da vendedora de caju). Está aí igualmente a questão da permeabilidade desses protagonistas em relação às situações em que se encontram (o desespero dos familiares afetando Regulus e a violência da sociedade escravista ameaçando os escravos de ganho). Se essa articulação for coerente, é mais sutil do que parece a distinção entre as duas fases da carreira de Debret no que se refere às dinâmicas formais e ao problema ético.

No fim das contas, o cerne da reflexão parece ser o grau e o tipo de normatividade que se extraem dos trabalhos. Naves (2011, p. 53-54) é taxativo ao elencar valores projetados dos quadros tipicamente neoclássicos: patriotismo, civismo, subordinação do sentimentalismo a desígnios guiados pelo dever público, etc. De modo que o nível de definição, verticalidade e destaque alcançado pelas figuras é compatível com a clareza e a legibilidade das normas que o artista procura difundir.

Levando em conta esses detalhes da interpretação, as novidades e as nuances introduzidas pelas aquarelas se tornam mais compreensíveis.

No que concerne aos trabalhos em torno das cenas urbanas do Rio de Janeiro, tudo fica mais vago quando da tentativa de descrever a exemplaridade promovida pelos personagens em destaque. O que o crítico propõe, nesses momentos, é que uma incompletude crucial toma conta dos registros, pois as figuras não têm a “chance de alcançarem um grau de generalidade que lhes dê um estatuto político de cidadania” (Naves, 2011, p. 98-99). Agora de um jeito bem diferente do que se passa com *Regulus*, há a “sensação de uma falta constante”, de que os “gestos não encontram desdobramentos” (Naves, 2011, p. 93). A limitação do caráter modelar dos escravos de ganho se materializa justamente na representação de seus corpos, que fica num meio termo entre evidência e fragilidade (Naves, 2011, p. 103) e que concentra na atitude defensiva o maior esforço. Por causa dessa constatação e da leitura de que Debret não abandona a preocupação ética nas aquarelas, o ensaísta desloca sua atenção para as coisas pressupostas, que não conseguem se impor como uma regra ou padrão de comportamento.

Nos desenhos de Debret é a disposição das figuras ou sua ação que dá a medida do espaço. Assim, cria-se uma proporcionalidade de outra ordem, na qual existe relação entre ambos, mas sem que a presença marcada dos homens conduza à produção de uma espacialidade grandiosa ou a estruturas fortes. Vistas de perto, mas mantendo esse vínculo discreto com o espaço, os personagens de Debret solicitam uma observação pausada, que não *pressupõe* uma dinâmica espacial forte, unificando estreita e rapidamente o quadro (Naves, 2011, p. 98, grifo meu).

No fragmento a propósito da vendedora de caju citado anteriormente, Naves (2011, p. 89) fala de um *plano de realidade que nos escapa* e que só é acessado pela personagem. Na passagem transcrita acima, ocorre a menção a uma *dinâmica pressuposta*, uma situação que somente pode ser intuída em função da “observação pausada” exigida pelas figuras e comandada por elas. Dessa maneira, há uma ambivalência intrínseca àquela atitude defensiva dos escravos de ganho retratados por Debret: se impede que normas claras sejam extraídas dos trabalhos, é ela também a responsável por dar notícia de opções para a ação dos indivíduos e para a organização da sociedade que não se concretizaram na história ou nessas obras. Em poucas palavras, as soluções de compromisso colocadas em relevo pelo autor têm como contraparte, no plano da análise crítica, o exercício da pressuposição.

O debate acerca de soluções de compromisso como essas é fundamental no ensaio acrescentado como segundo capítulo de *A forma difícil* na edição de 2011, aquele sobre a “produção regionalista” de Almeida Júnior. Para ser mais preciso, o texto se concentra quase exclusivamente em um quadro (*Caipira picando fumo*). Trata-se de uma análise bastante dissonante em relação às demais seções do livro, pois, como o próprio autor reconhece, apresenta uma “linguagem diversa” (Naves, 2011, p. 13) e, mais significativo, “se ocupa sobretudo de dados circunstanciais” (Naves, 2011, p. 171). Neste ensaio, Naves (2011) se detém menos nos problemas formais e estéticos que nas discussões teóricas que condicionaram a obra do pintor e sua recepção por subsequentes intelectuais e movimentos artísticos. Não obstante, o modo como o ensaísta define a singularidade de Almeida Júnior em meio às tendências que o influenciam é muito semelhante ao que ocorre nos outros capítulos da coletânea e que dá lugar às pressuposições.

Ler o ensaio sob esse viés, diga-se de passagem, talvez ajude a repensar a sua inclusão na terceira edição do livro e indicar como a escolha é mais defensável do que parece julgar o autor. Na nota introdutória que escreveu especialmente para essa terceira edição, Naves (2011, p. 9) diz que o texto sobre Almeida Júnior serve para “preencher lacunas” e suavizar a passagem da “análise da obra de Debret diretamente à interpretação de artistas brasileiros modernos”. Deslocar o foco para as mencionadas soluções de compromisso, como a tensão entre o alheamento das figuras e sua afetação pela atmosfera que as ameaça, e para a vinculação entre as dinâmicas formais e as pressuposições permite ver como o acréscimo da seção não atende somente a imposições historiográficas. Antes, ela é justificada por sua coerência com certa linha de raciocínio que perpassa os capítulos.

Um bom indício de que a interpretação se volta para a constatação de impasses análogos aos observados em Debret aparece já no título do ensaio: “Almeida Júnior: o sol no meio do caminho”. Com o subtítulo, o crítico anuncia a hipótese de que a relevância histórica do pintor se deve ao fato de que sua obra regionalista se localiza entre linhas de força antagônicas, sem se identificar completamente com nenhuma delas. Para Naves (2011), esses quadros não são nem inteiramente devotados ao academicismo, nem tão radicais quanto determinados movimentos europeus de renovação estética do final do século XIX; não são também nem uma idealização programática dos caipiras, nem tampouco um retrato pejorativo e preconceituoso dessas figuras. Essa situação peculiar e insólita se explica pela maneira

original encontrada pelo artista para representar o sol em função da ação sobre os objetos e os indivíduos.

No quesito da ligação com as correntes artísticas, o autor é peremptório ao relativizar a submissão de Almeida Júnior a padrões academicistas. Na leitura de Naves (2011, p. 159), embora o artista tenha “estudado com Cabanel” e participado das “aulas de Victor Meirelles na Academia Nacional de Belas Artes”, a aludida produção regionalista se afasta das “idealizações consagradas pela academia”. Em razão do interesse em produzir quadros mais fiéis à realidade brasileira, restou ao pintor dispensar “o universalismo vazio das formas acadêmicas” (Naves, 2011, p. 165). O ensaísta objeta, entretanto, que não é suficientemente forte o ímpeto de estabelecer tal fidelidade com o contexto. Se fosse, as telas “deveriam radicalizar a ação do sol sobre as figuras humanas, [...] com o que certamente sua arte ganharia em qualidade e mesmo em verossimilhança” (Naves, 2011, p. 164-165). Nesse sentido, Almeida Júnior não chega ao estágio alcançado pelos impressionistas, em cujos quadros a luz rompe “a integridade dos volumes” e transfigura a “aparência compacta” e a “solidez conservadora” da realidade (Naves, 2011, p. 168). No máximo, como em *Caipira picando fumo*, a luz se faz sentir como calor, o que é confirmado e qualificado pela “desolação do ambiente”.

A questão da luminosidade é igualmente crucial quando o crítico procura demonstrar que Almeida Júnior não vê o caipira de modo pejorativo, como muitos intelectuais convertidos ao determinismo tendiam a fazer naquele período. Naves (2011, p. 157) lembra que as teses deterministas sobre a subordinação dos indivíduos ao meio não raro eram usadas para inviabilizar a possibilidade de civilização no Brasil e condenar o país a uma irremediável inferioridade. Em decorrência das condições adversas que os definia, os personagens regionais eram tratados, então, como se fossem “uma espécie degradada e impotente ou simplesmente como miseráveis” (Naves, 2011, p. 161). Se há declarações do pintor comprovando que ele não concordava com avaliações desse tipo, os trabalhos tornariam ainda mais sensível a oposição. De acordo com o autor, o fato de ser limitada a ação do sol sobre o caipira revela como entra em cena uma relação complexa entre o meio e os seres (Naves, 2011, p. 159). Sem conseguir se apartar do ambiente que a envolve e, ao mesmo tempo, tentando se defender dessa atmosfera ameaçadora, a figura humana é marcada por uma ambivalência notável.

O segundo impasse se perfaz com uma tendência que era cara ao artista e a muitos dos nomes de sua fortuna crítica. O ensaísta ressalta como o pintor declarava abertamente que se interessava pelos personagens regionais por fazerem parte de “uma tradição gloriosa para os paulistas” (Almeida Júnior apud Naves, 2011, p. 161). Central no pensamento de contemporâneos de Almeida Júnior e de muitos comentadores de suas telas, o elogio dessas figuras se explicava pela tentativa de “criar uma identidade heroica para o povo de sua província, possibilitando assim o estabelecimento de uma história que justificaria um futuro grandioso e promissor” (Naves, 2011, p. 163). Mais uma vez, contudo, a aderência não é completa. Naves (2011, p. 172) argumenta que se desprende de *Caipira picando fumo* “uma tristeza e uma melancolia”, o que ocasiona certo fatalismo e sensação de impotência. Portanto, evidências pictóricas importantes iriam de encontro a postulados fundamentais do projeto, resultando em um elogio contraditório da “nossa própria incapacidade de transcendência e superação”.

Como se percebe nessa apresentação sumária dos argumentos, um conjunto delimitado de características estéticas é avaliado com base em diferentes pontos de vista, ora correspondendo a um entrave, ora a um antídoto. Por um lado, a luz engendradora impede que os quadros alcancem resultados que, na leitura do crítico, seriam desejáveis: um tratamento mais verossímil da realidade representada e inovações formais equiparáveis àquelas forjadas por vanguardas europeias. Por outro, essa luminosidade evita que Almeida Júnior seja atado a modas que, para o autor, são condenáveis: a idealização universalista comum no academicismo, o rebaixamento preconceituoso dos personagens regionais chancelado por teses deterministas, e o elogio programático e fantasioso que tanto se fez dos caipiras. No ensaio, tais discussões são precedidas por comentários mais detidos sobre *Caipira picando fumo* que, embora breves, são muito relevantes para os temas abordados aqui.

Com efeito, as primeiras páginas do texto concentram a leitura mais cerrada do quadro propriamente dito e os comentários em torno do personagem singular criado pelo artista, componente central na apresentação da luz como calor. De acordo com o crítico, o alheamento e a atitude ensimesmada tornam o caipira menos suscetível ao sol, “em proveito de um momento de intimidade, de quem se vê entregue ao ritmo errante das divagações” (Naves, 2011, p. 148). O “recolhimento psicológico”, portanto, funciona como proteção contra a falta de diferenciação que domina o quadro, já que a “luz forte e os tons muito aproximados tendem a romper

ameaçadoramente a distância entre todos os elementos”. Há, inclusive, detalhes da figura humana que parecem ter cedido a essa ameaça externa de suspensão dos limites: a camisa branca, que evidencia como o sol “age sem piedade sobre o corpo” e se assemelha, por causa do tom, às palhas de milho espalhadas pelo chão (Naves, 2011, p. 149); as calças sujas com manchas de terra; as partes descobertas do corpo, cuja tonalidade é muito próxima à do solo; a deformação das mãos e dos pés, resultado do “contato constante com o meio” e da submissão à força dos elementos naturais. Logo, o que verdadeiramente contrasta com a “aridez do ambiente” é a “relativa serenidade do caboclo” (Naves, 2011, p. 151).

A presença da tensão entre esses componentes é o que autoriza o ensaísta a tirar conclusões sobre o recolhimento do personagem que têm importantes consequências no plano do aparato crítico. “O cismar que o protege”, argumenta Naves (2011, p. 154), “também o impede de agir”. Por causa disso, a avaliação tangencia dimensões que a princípio seriam insondáveis e não podem ser mais que presumidas a partir da atitude do caipira. É o que se percebe quando o crítico faz referência ao ascetismo que se entrevê na figura e opõe seu comportamento a “uma atividade que submeta a natureza a desígnios humanos” e que intervém “na realidade de forma a garantir proteção a homens e mulheres” (Naves, 2011, p. 151-152). Ou seja, é como se o quadro de Almeida Júnior desse notícia de um padrão de conduta que não se confunde nem com a subordinação do homem ao meio, nem com a submissão da natureza pela intervenção humana. A única informação que o autor insinua sobre essa alternativa de conduta é que ela depende de uma correção moral e de uma precisão ética manifestas na renúncia ascética do caipira. Não à toa, o ensaio se inicia com a ideia de que, ao picar fumo da maneira representada, o personagem não realiza propriamente um trabalho, mas uma “tarefa”, uma atividade de “aspecto caprichoso” (Naves, 2011, p. 147).

Na terceira análise do livro, são muitos os tópicos que fazem ecoar os problemas acima, o que aumenta a pertinência do texto sobre Almeida Júnior, apesar de suas peculiaridades estilísticas. Em “O Brasil no ar: Guignard”, o debate acerca do trabalho, da intervenção humana na natureza e da compreensão desses motivos a partir da representação da luz é basilar na leitura das paisagens do artista. Como este ensaio, todavia, não se afasta muito da interpretação cerrada dos componentes formais e técnicos, fica bem mais evidente de que modo o crítico recorre às pressuposições para assegurar a relevância das obras.

Uma preocupação central do texto é demonstrar que Guignard não só tinha pleno conhecimento da renovação estética promovida pelas vanguardas europeias, mas colocava em questão muitos dos achados em tese mais avançados. A seguinte afirmação, em uma das últimas páginas, deixa tudo bastante claro: “um artista, um grande artista, que põe em suspenso os poderes da arte deve saber o que está fazendo” (Naves, 2011, p. 185). Mais que isso, porém, interessa ao crítico comprovar que essa suspensão dos avanços da arte moderna se dá por meio da criação de quadros de perfil algo primitivo, o que não significa um primitivismo ou retorno a padrões ultrapassados. Dado esse intuito, as paisagens do artista são interrogadas com base no tratamento dado ao espaço pelos cubistas, na manipulação da luz por Monet e os impressionistas, e na função dos elementos decorativos em Matisse.

No que concerne ao cubismo, Naves (2011, p. 179) chama atenção para o fato de que é a “trama de relações que constitui o verdadeiro conteúdo das telas” e justifica a “estrutura forte dos quadros”. Tal diagnóstico se baseia na percepção de que “o espaço adquire um tanto da solidez das coisas, ao passo que elas recebem algo da plasticidade espacial”: há mediação e articulação entre figuras e ambiente. No que diz respeito a Monet e os impressionistas, o crítico destaca como a luz é uma “força *exterior* que incide sobre as coisas, deslocando sua identidade e esbatendo a plenitude dos corpos” (Naves, 2011, p. 181). Essa luz, portanto, adquire uma corporeidade inédita na história da arte, assim como é inédita a disponibilidade do mundo para movimentos de configuração. E, em relação a Matisse, o autor resalta que os motivos decorativos ganham uma “dimensão estrutural”, já que envolvem todo o cenário e apontam para rearticulações da realidade¹⁰.

O pano de fundo dessas inovações estéticas seria, na apresentação do ensaísta, um contexto decisivo de transformações econômicas e tecnológicas. A perda das “relações mais ou menos serenas entre [...] figura e fundo” e da autonomia dos seres remonta, conforme Naves (2011, p. 178), para o predomínio das dinâmicas impostas pela lógica do mercado. E, de modo análogo, a perda de integridade da

¹⁰ Em um texto sobre *Interior de Mônaco*, de Anita Malfatti, Naves (2011) discorre mais demoradamente sobre o decorativismo de Matisse, explicitando inclusive como sua percepção é informada pela leitura do crítico inglês Roger Fry. Ali há passagens reveladoras como esta: “Agora, porém, Anita se volta principalmente para o recurso às padronagens, arabescos e estampas que Matisse incorporou a suas telas ao menos desde 1910, usando-as como recurso estrutural (e não simplesmente decorativo), na medida em que possibilitavam um estilhamento das realidades apresentadas e, assim, uma rearticulação mais livre e complexa dos elementos do mundo”. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/interior-de-monaco-por-rodrigo-naves/>. Acesso em: 16 dez. 2024.

realidade no domínio pictórico, que “cede prazerosamente” à atuação da luz e à subversão gerada pelo uso estrutural de elementos decorativos, teria como correlato a maleabilidade decorrente da “atividade dos instrumentos de trabalho” (Naves, 2011, p. 181). Desse ponto de vista, seria subjacente a tais movimentos artísticos certo otimismo característico de uma “época em que a tecnologia parecia ser apenas uma possibilidade sem maiores consequências”. No caso de Guignard, porém, tudo seria bem diverso.

As discrepâncias começam no tipo de espaço engendrado nas paisagens do pintor. De acordo com Naves (2011, p. 179), em vez das mediações e articulações do cubismo, Guignard cria “continuidades que ocultam sua costura”. De tal modo que, sem “retornar à espacialidade da tradição”, o artista enfraquece os limites que separam o ambiente e as figuras. Digno de nota nessa operação é que, enquanto as coisas perdem a sua solidez, o cenário se dissolve e se apresenta como uma “substância homogênea” (Naves, 2011, p. 180). Daí a ideia de que o espaço, numa “dinâmica singela e aquosa”, se infiltra e “se instila nos seres” e que, “em seu permanente revolvimento”, age de maneira inusitada sobre “os elementos com que convive” (Naves, 2011, p. 178).

Depois, há a peculiar luminosidade que se verifica nas paisagens em debate. Naves (2011, p. 181) defende que o “mundo tristonho, pulmonar” de Guignard “vive às voltas com uma luz *interna*, meio neoplatônica, que às vezes ameaça querer presidir todo o movimento dos seres, transsubstanciando-os”. Sem adquirir corporeidade e substância, essa luz “ilumina de dentro a realidade enevoada”, restando somente “a prova de sua hesitação nessa claridade turva, entre espírito e matéria” (Naves, 2011, p. 182). Deriva também dessa evidência, aliás, outra distinção entre Monet e Guignard insinuada no ensaio: aquela luz externa propicia o aparecimento de uma “natureza em excesso”, uma “natureza pujante, que transborda, se exterioriza”; já esta luz interna dá lugar a uma natureza de “potência tímida”, com “pouca disponibilidade para individuações fortes” (Naves, 2011, p. 180-181).

Por fim, há o jeito particular com que o artista recorre aos motivos decorativos. Na avaliação de Naves (2011, p. 187), as figuras que enfeitam as paisagens, como balões, igrejas e trenzinhos, ocasionam um paradoxo decisivo: por um lado, são elas as responsáveis por garantir relativa delimitação aos cenários, como elementos pitorescos e típicos de determinadas regiões; por outro, como “têm uma distribuição precisa” e tamanho muito reduzido, tais figuras não chegam sequer ao

ponto de “perturbar o repouso das massas difusas que cochilam ao fundo”. Assim, o que particulariza é “frágil, sem peso ou enraizamento”, e está submetido irremediavelmente à atmosfera de indiferenciação (Naves, 2011, p. 187-188). O sentido decorativo de Guignard, logo, não desemboca em uma produção localista, mas na criação de “paisagens um tanto fantásticas”, que por vezes parecem representação de “lugar-nenhum” (Naves, 2011, p. 184).

Por todos esses fatores, o crítico se vê autorizado a concluir que é estranho ao artista o otimismo subjacente às vanguardas europeias. “O mundo do trabalho e suas trocas”, diz Naves (2011, p. 180) de modo peremptório, “não atraem a atenção de Guignard”. A recusa de “toda temporalidade regular que confira dinâmica e sistematicidade às atividades” não impede, entretanto, que as pinturas prometam “uma revelação que não irá se cumprir”, uma realidade de cuja existência “apenas podemos suspeitar [...], ao mesmo tempo que somos relegados a ficar indefinidamente de fora” (Naves, 2011, p. 182). Isto é, apesar de toda a morosidade e relutância, o autor acredita que ainda assim tais paisagens fazem vislumbrar alternativas de prática e sociabilidade que não se confundem com modelos aventados pela arte moderna ou com padrões estabelecidos no passado. Daí a utilidade do recurso das pressuposições, o que naturalmente deixa a argumentação mais vaga e especulativa.

Um exemplo cabal disso aparece sugestivamente no momento do cotejo da obra de Guignard com a dos cubistas, quando o crítico decreta a citada aversão do pintor ao “mundo do trabalho e suas trocas”. Trata-se de uma passagem, não obstante, baseada sobretudo no problema da natureza, o que já direciona o ensaio para a comparação com os impressionistas. Tal trecho, inclusive, é um dos que deixam mais patente, como se verá adiante, a permanência de certo arcabouço teórico que fundamenta uma reflexão anterior do autor sobre o artista, uma espécie de versão preliminar do capítulo que integra *A forma difícil*. Por ora, convém captar como se dá a conexão, em termos argumentativos, da aparente falta de disponibilidade das paisagens com a indicação de coisas pressupostas.

Assim, aquilo que era apenas paisagem torna-se uma figuração de toda a natureza, com sua matéria primeira e seus movimentos de morosa diferenciação. Ao mesmo tempo essa natureza revela uma potência tímida. Sua matéria rala demonstra pouca disponibilidade para individuações fortes. De algum modo ela parece fadada a uma existência atmosférica, avessa a momentos mais marcados. Desse modo, a natureza de Guignard também mostrará outra face: quase nenhuma predisposição para as ações que a retirem de seu repouso, dando-lhe forma e utilidade. Afinal, como envolver um meio tão lábil e propiciar-lhe um recorte? Em consequência, essa

concepção da realidade dará a medida de uma convivência muito particular. Já que ela praticamente não admite sobre si atividades transformadoras, por certo irá recusar toda sociabilidade baseada em relações produtivas. Essas paisagens difusas e desabitadas *pedem* uma coletividade que mal arranhe suas superfícies; *pedem* intercâmbios amenos, tanto entre elas e seus eventuais habitantes quanto entre os próprios homens [...] (Naves, 2011, p. 180, grifo meu).

É marcante como, no fragmento, o crítico presume certos ideais a partir de quadros que, em tese, fornecem poucos elementos para esse tipo de interpretação. Com efeito, a coletividade e as relações interpessoais vislumbradas derivam precisamente de *paisagens desabitadas*. Assim, se tal perfil de sociabilidade presumido não se verifica no plano da história e da realidade, tampouco ele se materializa nos trabalhos artísticos, pois estes são definidos pela dispersão e pelos empecilhos que colocam à diferenciação e à individuação. Daí o autor recorrer ao verbo *pedem*, de modo que só pode ser intuída a opção de comportamento dos seres diante da natureza e seus semelhantes. Daí também dizer que a “concepção de realidade” inerente à produção de Guignard “dará a medida de uma convivência muito particular”, ou seja, que é projetada, mas não se concretiza.

A argumentação dá sinais ainda mais reveladores de tal tendência pouco à frente, quando o foco é de fato o confronto com a produção de Monet em razão do problema da luminosidade. Ali, o vocabulário do crítico incorpora expressões que deixam bastante evidente que a reflexão se espraia por dimensões impalpáveis, de difícil apreensão. Além disso, essa segunda passagem introduz a discussão ética, o que corrobora a percepção de que, nos textos do ensaísta, o recurso da pressuposição direciona as análises para uma conjectura de ordem moral, a partir da qual são pensados os valores e as atitudes individuais.

Essa luz que ilumina de dentro a realidade enevoadada de sua pintura traduz uma *espiritualidade* acanhada, que percebe laivos de vaidade no impulso de se afirmar, e portanto se recolhe, deixando a prova de sua hesitação nessa claridade turva, entre espírito e matéria. Por fim, a *espiritualidade* que se depreende dessas pinturas e dessa luz, ao contrário da de Monet, revela como sua condição fundamental um comportamento casto, longe de qualquer movimento de exteriorização. Se parece ser a alma oculta dos seres, deve, antes de tudo, permanecer velada para parecer alma. E se esses seres têm sua existência garantida por essa substância timidamente luminosa, devem poder prescindir de toda e qualquer forma de manifestação que os levasse a mostrar sua face. A essa concepção corresponde uma *ética* muito particular, meio matuta, na qual a tensão entre potência e ato se esvai e se engrandece com o sentimento das próprias renúncias – uma espécie de santidade meiga, entre São Francisco de Assis e um monge budista (Naves, 2011, p. 182, grifo meu).

Por si só, a palavra *espiritualidade* evidencia a preocupação do crítico com dimensões que são mobilizadas virtualmente pelos trabalhos artísticos. A conversa fica mais interessante, porém, quando se observam os contextos em que assoma a ideia. Primeiro, Naves (2011, p. 182) alega que a luz de Guignard *traduz* um perfil específico de espiritualidade. E depois defende que uma espiritualidade análoga *se depreende* das paisagens. Logo, o elemento pouco palpável que tem peso relevante no juízo acerca do pintor não é somente um item pressuposto em função da análise dos quadros, mas também algo caracterizado por certa anterioridade, um detalhe que precisa ser traduzido no universo pictórico. Tal ambivalência do objeto da pressuposição, como coisa anterior e posterior à materialidade artística, é decisiva para entender a particularidade do raciocínio do ensaísta e os diálogos intelectuais travados implicitamente por ele, a serem abordados nas seções seguintes.

O que já é possível perceber com base na passagem transcrita é que o problema ético tem um papel fundamental no esquema interpretativo. Na tentativa de qualificar a “substância timidamente luminosa” que garante a existência dos seres, o autor recorre a uma correlação nada trivial. Naves (2011, p. 182) diz que a alma latente nas paisagens do artista tem como correspondente uma *ética* “meio matuta, na qual a tensão entre potência e ato se esvai e se engradece com o sentimento das próprias renúncias”. Ao realizar essa analogia após falar do duplo movimento que define a espiritualidade dos quadros, o crítico dá sinais de que a obra de Guignard igualmente traduz e, em sentido inverso, projeta determinada tipologia de concepção moral. Não à toa se lê o seguinte, perto do fim do ensaio, acerca da relutância do artista diante da ausência de fundamentos no mundo moderno: “À sua maneira, coloca-o [o fundamento] ao fundo. Difusamente. Talvez ele nem mesmo exista. Mas sua necessária *suposição* determina o caráter de tudo que se dá a ver em sua obra” (Naves, 2011, p. 184-185, grifo meu).

Quarta análise do livro, o ensaio sobre Volpi é aquele em que se expõe de modo mais contundente o recurso das pressuposições. Em certa medida, o esquema argumentativo é muito próximo do que se verifica no capítulo sobre Guignard, pois mais uma vez o crítico lida com uma produção que está em constante diálogo e confronto com as inovações da arte moderna na Europa. Por colocarem em suspenso de maneira análoga essas inovações artísticas, Naves (2011, p. 200) defende que o “trauma que caracteriza a obra de Guignard [...] também surge em Volpi”: “Para ambos [...], a arte consiste nessa aparência dúbia, cuja definição é sinônimo

de fracasso. Com o que o estatuto diferenciado da arte moderna – sua presença marcada e sua autonomia – complica-se enormemente”. Nesta quarta seção, contudo, o viés comparativo é menos pronunciado e deixa de ser tão necessário para o andamento da leitura e sustentação das conclusões. Provavelmente por causa desse contato mais direto com a obra analisada, abundam os termos e expressões usados para insinuar os elementos supostos.

Objetivo central do ensaio é mostrar que a produção de Volpi não remete nem a um otimismo injustificável com a modernidade, nem a um posicionamento retrógrado diante do progresso histórico. A bem da verdade, há momentos em que o crítico se depara com um arcaísmo indisfarçável nos trabalhos do artista, mesmo que seja um arcaísmo “muito rico e revelador” (Naves, 2011, p. 193). Mas o cerne da reflexão é precisar em que consistiria a atitude que não se confunde com qualquer uma das tendências antagônicas. Índícios da proposta se fazem presentes no parágrafo final do texto, quando o autor diz, por exemplo: “Se por um lado o descomprometimento do presente dá alegria e jovialidade à pintura de Volpi, por outro a melancolia leve mas renitente corrói aos poucos aquela tranquilidade infantil” (Naves, 2011, p. 204). Ou então quando, no parágrafo anterior, afirma de modo ainda mais esclarecedor: “Volpi afasta tanto um atavismo remoto, orgulhoso de sua solidez amorfa, quanto a ilusão de total disponibilidade desse presente invertido” (Naves, 2011, p. 204).

Boa parte dessas percepções deriva de um intrincado debate sobre a cor em Volpi. Segundo Naves (2011, p. 191), a dificuldade de estruturação que define os quadros mais relevantes do pintor decorre, paradoxalmente, daquilo que “em princípio possibilitaria toda sorte de configuração: a fatura rala da têmpera”. Impedindo a articulação das coisas, cores tênues, leves e espaçadas presidiriam a oscilação entre “a indiferenciação e a mais sutil das ordenações, entre a pouca resistência de um material fluido [...] e a espessura indolente de uma massa inarticulada”. É com base nessas avaliações iniciais que o crítico esboça os seguintes entendimentos: os elementos formais permanecem inarticulados e, isolados, se encaixam na superfície – o caso de bandeiras, faixas e retângulos (Naves, 2011, p. 192); consequência de “passagens tonais”, as formas surgem “como resultado de breves interrupções numa continuidade basicamente homogênea” (Naves, 2011, p. 193); essas formas são efeito “do *uso*, de um manuseio reiterado que vai corroendo aos poucos a resistência natural dos elementos” (Naves, 2011, p. 194); por causa do aspecto gasto e dos

traçados inseguros, os jogos formais não passam de “diferentes tentativas de captar aquilo que o tempo fez questão de nublar” (Naves, 2011, p. 201).

São também tais considerações a respeito da cor que permitem ao ensaísta realizar cotejos episódicos da obra de Volpi com a de importantes nomes da história da arte europeia. Para Naves (2011, p. 192), se as cores do artista correm “rente à superfície da tela”, as de Matisse são unívocas e procuram “um recorte íntegro que contenha sua expansão”. Ao passo que, em Volpi, os elementos são caracterizados por uma “acomodação suave aos desígnios de sua própria consistência”, em Morandi as passagens sutis não chegam a anular a gravidade das coisas e acentuam a resistência como propriedade partilhada (Naves, 2011, p. 194). Enquanto, na produção do ítalo-brasileiro, a têmpera torna patente o revolvimento constante e o “movimento dubitativo do fazer”, em Klee a evidência da gênese dos trabalhos e a abertura para novas combinações respondem a uma “dimensão pedagógica”, o que faz das construções experimentos (Naves, 2011, p. 196). Por último, o caráter ameno das cores de Volpi destoa da “intensidade colorística de Van Gogh”, resultado do isolamento absoluto a que a “experiência profunda das coisas” leva o pintor holandês (Naves, 2011, p. 198).

Em certo grau, reside igualmente nesses tópicos a chave para os confrontos com nomes centrais no cânone das artes visuais brasileiras. De acordo com Naves (2011, p. 193), as “cores lavadas da têmpera” remetem a “uma espécie de comunidade humilde e digna”, comunidade essa que “já se desfez e surge vagamente na lembrança”. O “país de Volpi”, nos termos do autor, contrastaria com certa “nação ingênua mas ideal” sedimentada pelas cores de Tarsila do Amaral e sua “busca de uma identidade substancial” (Naves, 2011, p. 192). E paralelamente contrastaria com a “idealização simbolista da pobreza” resultante do controverso populismo de Portinari (Naves, 2011, p. 197). Como se identifica com facilidade, não obstante, nessas articulações a análise já se afasta sobremaneira de aspectos que constituem efetiva e materialmente os quadros de Volpi.

Isso se deve ao fato de que, de maneira inédita nesse ensaio, itens que não se materializam nos trabalhos balizam a discussão do início ao fim. Já nos primeiros parágrafos, o crítico recorre a categorias notáveis para se referir aos elementos presumidos pela obra de Volpi e, indiretamente, apontar a relevância dos componentes estéticos ressaltados. Ao introduzir o tema da dificuldade de estruturação, o autor sugere que a fatura rala da têmpera dá a impressão de que “poderíamos moldá-la a

bel-prazer, segundo as deliberações de um sujeito bem determinado” (Naves, 2011, p. 192). Todavia, imediatamente objeta que “aquele bom sujeito jamais esteve tão só sob uma extensão azul”. E logo à frente complementa desta forma a reflexão:

Do mesmo modo, o sujeito que sustenta essa operação delicada recusa o rigor estruturante do construtivismo, a princípio muito próximo de sua poética. Como em suas cores, esse sujeito – muito aparentado ao prosaico beltrano do que ao outrora poderoso sujeito filosófico – não encontra em si uma unidade que possibilite a decidida submissão da matéria do mundo. Também ele consegue uma aglutinação precária apenas na expressão de uma experiência profunda mas votada ao desaparecimento – um passado povoado por atividades artesanais e por sua sociabilidade (Naves, 2011, p. 193).

É interessante como, de novo lidando com cenários desabitados, o ensaísta ampare sua leitura em observações sobre seres e sociedades. No excerto transcrito, porém, o recurso argumentativo ganha mais consistência e envolve noções bastante expressivas. Primeiro, Naves (2011, p. 193) alega que, mais do que virtualmente evocada pela obra, há uma tipologia especial de sujeito que *sustenta* a dinâmica pictórica. E depois, ao falar de um *prosaico beltrano*, procura qualificar tal sujeito com uma expressão que, embora não seja tão precisa, dá pistas cruciais acerca da figura em questão. Com essas articulações, o autor sugere que há um tipo de comportamento e de ação sobre o mundo que, além de presumido a partir da configuração estética, tem ligações com as técnicas empregadas pelo pintor. Em todas as dimensões, sobressai um trato com as coisas em que o poder de subordinação e de configuração é relativizado em favor de uma atitude delicada.

Se, no trecho acima, essas observações levam o crítico a entrever o elogio de “um passado povoado por atividades artesanais e por sua sociabilidade”, outras passagens revelam como tal vinculação não é a mais correta. Atacando os mesmos temas um pouco depois, Naves (2011, p. 194) conjectura que a “recusa à intromissão de um sujeito pujante inegavelmente solicita um novo tipo de intervenções no mundo”. Assim como as coisas se ordenam nos quadros apesar de ameaçadas “pela dissolução, pela desagregação das tênues variações tonais da têmpera”, o *novo tipo de intervenções* solicitado pelos trabalhos depende de uma “experiência sábia e meiga que se submeta ao *tempo das coisas*, sem buscar a formalização por meio da violência à matéria”. Algo similar é sugerido adiante quando o autor menciona certa “acumulação amorosa” que corresponderia ao “trabalho paciente do tempo” (Naves, 2011, p. 195). Por essa via, o “esforço formalizador de Volpi” é associado a

uma “sabedoria em ato, em que inexistente separação ou precedência entre teoria e prática, pois ambos são momentos de uma mesma atividade reflexionante, avessa ao dualismo sujeito-objeto” (Naves, 2011, p. 195). A ideia de que a alternativa de experiência presumida pela obra do pintor se distingue de modelos já estabelecidos fica cristalizada nesta passagem: “Há muito de pré-capitalismo nessa posição. Contudo, há mais, pois também um socialismo tolerante se move sob esse manto aparentemente medieval”.

As tentativas de diferenciação, entretanto, não param por aí, pois o ensaísta fornece mais informações sobre o “sujeito que preside a formalização desses quadros” (Naves, 2011, p. 197) e elas são fundamentais para corroborar a hipótese de que não é um viés retrógrado que define a produção de Volpi. Na visão de Naves (2011, p. 198), a produção em debate não deve ser lida como uma “simples remissão a um ideal de comunidade, contraposto à dilaceração da sociedade contemporânea”. O que embasa o postulado é a percepção de que, sublinhando “a dignidade do anonimato”, o artista aponta para *singularidades irreduzíveis* que os indivíduos possuem (Naves, 2011, p. 198-199). Tais convicções ficam ainda mais patentes no fragmento abaixo, que retoma também os argumentos antes apontados:

Seria incorreto pensar que dessa vida dura e conseqüente só poderíamos depreender adesão ao trabalho alienado e a um fatalismo de matriz cristão. A confiança no próprio esforço, o altruísmo que dispensa recompensas, a solidariedade entre homens e coisas, a grandeza desses vínculos de amizade *pressupõem* – mesmo no interior do capitalismo – a manutenção de uma *outra lógica*, estranha aos desígnios do mercado, ainda que lhe falte uma universalidade tão abrangente. [...] A piedade é deixada de lado, enquanto se valoriza uma dignidade austera. Ao salientar a *singularidade intrínseca de cada indivíduo*, Volpi logra situá-los em uma universalidade diversa, alheia a estereótipos puramente simétricos (Naves, 2011, p. 197-198, grifo meu).

Aqui fica claro como o crítico acredita que a dita aposta na individualidade seria um recurso para que o pintor, sem recair em uma apologia de aspectos condenáveis do mundo moderno, não se guiasse por certo reacionarismo. Isso se deve ao fato de que as *singularidades irreduzíveis* ou *singularidades intrínsecas* que os seres conservam no anonimato, assim como os quadros, *pressupõem outra lógica*. Fica claro também como, mais uma vez, a pressuposição envolve a esfera da ética e da moral e se faz sentir a partir da analogia com os comportamentos individuais. Para não restar quaisquer dúvidas, retomando vários dos argumentos basilares do

ensaio, como o tópico da cor, Naves (2011, p. 199) escreve o seguinte a propósito dos “indivíduos *pressupostos* nos quadros de Volpi”:

Eles não tramam nem conspiram, apenas mantêm uma atitude ativa diante das relações dominantes. A rotina, a reiteração insana de atividades semelhantes é lembrada em sua obra – ela aparece claramente nas poucas formas a que o artista recorre e nas séries em que os mesmos desenhos surgem em situações diferentes. Mas o que Volpi acentua – como de resto em todos os aspectos da sua obra – é a multiplicidade de percepções e experiências sob essa aparência de igualdade e mesmice. Nas pequenas variações de cor, na mudança de ritmo das pinceladas, os quadros ganham configurações totalmente diversas, irredutíveis a uma espécie de matriz inicial.

Por fim, há um último detalhe que merece ser apontado na discussão sobre Volpi. Em um parágrafo específico, sem maiores explicações, o crítico propõe que a pressuposição de um novo modelo de sujeito não é algo que concerne somente à execução dos trabalhos artísticos ou às ações das pessoas que inspiram a produção do pintor. Mais que isso, há uma suposição semelhante em torno do público a que se dirige a obra. O parágrafo em que aparece a insinuação, citado abaixo, também dá a ver outras expressões bastante sugestivas que o ensaísta forja para se referir aos elementos presumidos, como a já ressaltada *prosaico beltrano*:

A experiência que está na base da obra de Volpi *supõe* um convívio longo e paciente com as coisas. *Na produção e na recepção ideal de sua pintura pressupõe-se um indivíduo absolutamente singular*, a quem a familiaridade com objetos e práticas vai aos poucos fornecendo um perfil inconfundível. O que se pede, é claro, não são idiossincrasias ou bizarrices – a esses também falta o sentimento de temperança peculiar aos sábios. Pede-se sim um caráter variado e generoso – nem tão austero que submeta tudo a imperativos categóricos, nem tão complacente que impeça a formação. Algo como um *homem experimentado das cidades do interior* (Naves, 2011, p. 196-197, grifo meu).

O raciocínio se arremata no parágrafo seguinte quando o autor decreta que o sujeito pressuposto pelos quadros “está longe da impessoalidade das obras construtivas – ao contrário, atende por nome próprio, de preferência nomes simples: Pedro, João, Maria” (Naves, 2011, p. 197). Asserções como essa fazem com que o debate se aproxime sensivelmente da seção posterior do livro, intitulada “Expressão e compaixão nos desenhos de Lasar Segall”. Nesse ensaio que funciona como quinto capítulo de *A forma difícil*, o autor pensa lidar com uma obra em que “toda uma multidão de aflitos e marginalizados toma forma e feição” (Naves, 2011, p. 209). Afora integrarem a “banda da sociedade que a engrenagem capitalista mascou

e cuspiu”, figuras como “emigrantes, doentes e velhos” fascinariam ao corporificar “uma recusa moral ao jogo da exploração, [...] um vestígio de solidariedade que é preciso manter a todo custo”. Agora, tudo gira em torno da *extrema singularidade dos indivíduos*, o que faz ecoar noções sublinhadas no texto sobre Volpi.

No que diz respeito ao jogo das suposições, porém, o texto acerca dos desenhos de Segall é marcado por uma dinâmica muito particular. Em vez das estruturas afirmativas em que se declara abertamente o que os trabalhos supõem, como acontece na reflexão em torno dos quadros de Volpi, abundam declarações em que os itens presumidos são apontados indiretamente. Isso se dá a partir de frases em que se comunica aspectos e coisas que os desenhos rejeitam ou de confrontos com artistas cujos trabalhos acabam por presumir elementos passíveis de nomeação e, não obstante, incompatíveis com o recorte estudado da produção de Segall. O viés comparativo ganha, então, uma aplicação peculiar e tem sua utilidade acentuada.

O componente ao qual o crítico dá mais atenção na leitura é o jeito encontrado pelo artista para delinear as figuras com grafite ou tinta em bico de pena. Os detalhes apontados pelo autor de modo a corroborar a originalidade dos desenhos de Segall são a fragilidade dos traços, a indecidibilidade dos contornos, a desproporção das imagens e a deformação dos seres. Efeito fundamental de tais características, para Naves (2011, p. 213), é a constituição de cenas nas quais os personagens “conquistam seu lugar aos poucos, afastando com dificuldade uma atmosfera que as comprime”. A fragilidade das linhas, nesse sentido, corresponderia à “recusa a um espaço homogêneo que acolha por igual todos os elementos”, o que leva a “uma atividade incomum do branco do papel” e à aparência de imobilidade e dificuldade de comunicação (Naves, 2011, p. 214).

A relevância desses achados se explica, na análise do autor, por uma coerência notável com a situação dos temas eleitos por Segall. Na descrição de Naves (2011, p. 216-217), são marcantes, na experiência dos seres representados, a crueza, o isolamento, o abandono e o desamparo. O sentimento de solidão, nesse caso, adquirindo um significado mais profundo, pois diz respeito a um grupo de pessoas com precária integração no corpo social. O ensaísta chama atenção para a questão ao tentar qualificar os tipos envolvidos (“prostitutas, miseráveis, negros, emigrantes e velhos”), insinuando que não há possibilidade de reunião das figuras em uma categoria abrangente como a ideia de classe. Talvez esteja aí o motivo da alegação de que os desenhos de Segall dão feição a uma “*multidão* de aflitos e marginalizados”

(Naves, 2011, p. 209, grifo meu). Dessa perspectiva, a debilidade das linhas seria um correlato da vivência dos representados, uma vez que engendra o espaço em contração responsável por introduzir nos trabalhos a “marca de consternação e abandono, pois isola as figuras entre si, ao mesmo tempo que lhes retira quase por completo a mobilidade” (Naves, 2011, p. 214).

Contrainstintivamente, no entanto, o crítico interpreta as mesmas evidências em função de sentidos quase opostos aos anteriores. De acordo com Naves (2011, p. 218), Segall “consegue unir, numa mesma linha, compaixão e terror”. Isso quer dizer que, apesar de isolar e de fragilizar as figuras com a criação daquele “espaço movediço”, o traçado do artista também se torna o “lugar de uma profunda identificação” (Naves, 2011, p. 217). Ao se recusarem “a ser um limite rígido, imune às pressões do meio”, os contornos se apresentam, então, “como superfícies sobre as quais o espaço age” (Naves, 2011, p. 227). Em decorrência disso, os seres passam a se definir pela capacidade de “sofrer as injunções do mundo” e de se solidarizar com os demais personagens (Naves, 2011, p. 228).

Na lógica do ensaio, residiria aí uma segunda correlação dos trabalhos com o contexto que lhes serve de base. Naves (2011, p. 221) defende que, para Segall, “os humilhados e despossuídos” integram o setor da sociedade exercitado para um tipo especial de “despojamento” e de “recepção”. De tal forma que esses seres que padecem e são muitas vezes humilhados estariam imbuídos da “capacidade compassiva” necessária para uma atitude verdadeiramente solidária. A nova conotação de que se revestem evidências como a fragilidade das linhas remonta, nesse sentido, às virtudes que são reservadas a essas pessoas desfavorecidas e solitárias, sem que decorra do movimento qualquer demagogia ou “arrogante tutela dos pobres”, algo “tão frequente na arte brasileira”, de acordo com o autor. E isso passaria pelo interesse do artista em ressaltar a extrema singularidade dos indivíduos.

Em boa medida, são fatores como os citados que permitem ao crítico diferenciar os desenhos de Segall da produção de algumas influências e de seus contemporâneos. Um dos objetivos do ensaio, inclusive, é explicar por que a ideia de “expressionismo sóbrio” se aplicaria relativamente bem a tais trabalhos feitos pelo artista com carvão ou tinta em bico de pena, como fica claro na abertura do texto e também nas páginas finais. Naves (2011, p. 209) avalia que, na temática, “Segall não se diferencia muito de sua geração”. A discrepância real diria respeito ao tratamento estético dado à “fração da humanidade capaz de redimir a existência dos

estigmas, da competição e da queda”. Enquanto em Segall surgiriam a *linha como momento da compaixão* e a *forma compassiva* (Naves, 2011, p. 217, 218), a obra dos mais tipicamente expressionistas seria regida pelo “traço compulsivo” (Naves, 2011, p. 209).

De modo a corroborar tal entendimento, o autor incorpora à argumentação o debate sobre nomes como Kirchner, Schmidt-Rottluff, Dix e Grosz. No caso dos dois primeiros, Naves (2011, p. 209) objeta que a “representação desse mundo de deserdados é marcada por um traço que se move com força por formas precárias”. Além de reforçar o “embrutecimento provocado por tarefas degradantes”, a agressividade dos contornos também dá lugar a um “sensualismo crispado”, materializado nos corpos “salientes e com arestas” (Naves, 2011, p. 211). No caso dos dois últimos, o crítico dá destaque ao fato de que “a linha leve e segmentada [...] procura ser o correspondente gráfico da ironia” (Naves, 2011, p. 223). Extraída a solidez das coisas, essa linha configura personagens “esquemáticas e com movimentos mecânicos” e denuncia a hipocrisia dos gestos rígidos recobertos pela aparência de espontaneidade. Dentro desse panorama, o traçado de Segall se afastaria tanto daquela “definição violenta” (Naves, 2011, p. 213) quanto desta leveza guiada pelo sentimento de escárnio e voltada para a acentuação do grotesco (Naves, 2011, p. 222).

Se as observações acima se apoiam em características bastante concretas e em aspectos materiais das criações artísticas, outras igualmente relevantes envolvem questões menos palpáveis. Reiteradamente no ensaio, conforme adiantado há pouco, Naves (2011) discorre sobre itens pressupostos em função dos trabalhos de artistas confrontados com Segall. Ao fazer isso, põe em relevo tudo aquilo que a produção avaliada não pressupõe e, às vezes de modo nem tão sutil assim, insinua o que efetivamente se supõe a partir dela. Interessante aí é como, à imagem do que ocorre no texto acerca de Volpi, os ideais coletivos extraídos da obra derivam das nuances referentes à conduta de indivíduos a que é permitido conservar uma singularidade extrema e, ao mesmo tempo, um senso exemplar de generosidade.

Essa linha de força do ensaio, a partir da qual se nomeia todo tipo de pressuposição que os desenhos de Segall recusam, pode ser flagrada nestas passagens, cujo termo de comparação é a produção dos expressionistas: “a aparência geral de seus trabalhos diz mais de um sentimento equilibrado e compassivo que das exasperadas tentativas de se diferenciar de uma existência avessa aos apelos da

subjetividade” (Naves, 2011, 207); “Segall recusa-se a aceitar uma separação intransponível entre subjetividades exacerbadas e um real indiferente [...]” (Naves, 2011, p. 207-209). “ela [a realidade nos desenhos] não surge de um encontro ríspido da subjetividade com um mundo hostil” (Naves, 2011, p. 213); “Segall recusa saídas que pressuponham a reprodução da situação violenta que o machuca [...], desagradam-no profundamente as intromissões de um subjetivismo rebelde [...]” (Naves, 2011, p. 216). Apesar de o eixo do debate ser o cotejo com o expressionismo, há trechos que se valem de outras referências. É o que se vê no comentário seguinte, que parte da dimensão ética na obra de Mondrian: “Embora com extrema força sensível, suas formas *pressupõem* um elevado grau de ascetismo em relação aos estímulos do mundo. Já no desenho de Segall, a ética abre mão dessa capacidade acentuada da arte” (Naves, 2011, p. 229, grifo meu). Ou neste fragmento, cujo ponto de partida é a produção dos cubistas:

Mas seu sentimento de mundo o afasta da formalização taxativa do cubismo. Em lugar de impor estruturas que ordenem um universo em escombros, Segall deixa que uma espécie de morosa compressão organize seus desenhos. [...] As deformações nascidas desse movimento de retração do espaço estão muito distantes daquelas produzidas por individualidades ordeiras ou enfurecidas, capazes de, cada qual a seu modo, submeter as coisas a seu poder de conformação (Naves, 2011, p. 214).

Nuances e sutilezas à parte, todo o elenco de aspectos rejeitados pela obra de Segall, e que são constitutivos dos movimentos dos quais o artista se distancia, remete a um tópico fundamental. Trata-se de uma tipologia de subjetividade ou de individualidade definida pela contundência com que se separa e se impõe à realidade. Ou seja, trabalhos como os estritamente cubistas ou expressionistas evocariam uma potência implícita de submissão e conformação do mundo. Em contrapartida, a produção de Segall presumiria um modelo inverso de intervenção, que muitas vezes só pode ser intuído em função das referidas comparações. Nos trechos citados, o crítico não mais que insinua um padrão alternativo de postura segundo o qual os indivíduos precisam ser permeáveis ao contexto e se impactar com as vicissitudes antes de elaborar qualquer reconfiguração ou reordenação.

Mesmo nos momentos em que dá mais pistas do que seriam essas condutas pressupostas, o autor utiliza estruturas argumentativas como as sublinhadas acima. É o que acontece quando Naves (2011, p. 217) alude a um “igualitarismo arraigado, que tenha sobrevivido a todas as prepotências”. Imediatamente após nomear essa

espécie de ideal entrevisto nos desenhos, o crítico retorna às sentenças de teor negativo, nas quais se listam as coisas descartadas pelo artista, como as “soluções que impliquem uma intervenção exterior e parcial – violência, subjetivismos, ideologia”. É o que acontece também no fragmento a seguir, em que o crítico desenvolve a hipótese da forma compassiva, do traço como momento da compaixão:

Em sua maleabilidade dolorosa, essas formas rejeitam decididamente qualquer polarização que deixe de lado esse vaivém generoso entre subjetividade e mundo. O projeto humanista de Segall – que agora podemos apreender melhor – *supõe* uma disponibilidade radical para poder se cumprir, e talvez seja esse, por fim, o único momento de real radicalismo para ele. Um de seus aspectos centrais está nessa capacidade de se colocar no lugar do outro, o que seus desenhos souberam realizar com destreza. Mas para que isso de fato se efetive, novamente será necessário contar com o setor da sociedade que, a despeito de qualquer escolha, foi exercitado para esse despojamento e para essa capacidade de recepção – os humildes e despossuídos (Naves, 2011, p. 219-221, grifo meu).

Para caracterizar melhor o que é suposto pelo projeto humanista de Segall, o crítico mais uma vez fala daquilo que as formas rejeitam. Não obstante, a passagem fornece muitas indicações de como se armam as pressuposições no texto do autor, de modo similar ao que se dá nos demais capítulos. Estão aí, por exemplo, o movimento de pressupor ideais a partir do jeito original e coerente aos temas com que o artista manipula uma técnica; a ideia de que ações de intervenção no mundo verdadeiramente consistentes devem ser forjadas com base em uma compreensão apurada e sensível do contexto; e a tese de que modelos mais interessantes de coletividade podem ser intuídos a partir da conduta de indivíduos que não adquirem a devida integração no corpo social ou em grupos organizados e coesos. Daí o fato de que, no ensaio, a questão do igualitarismo decorra justamente de um debate de ordem moral.

O sexto capítulo de *A forma difícil* é, a princípio, aquele em que o recurso das pressuposições teria menos aplicabilidade. Intitulado “Amilcar de Castro: matéria de risco”, o ensaio sobre as esculturas e desenhos do artista adquire um significado especial na coletânea. Como fica anunciado no prefácio do livro, tais trabalhos colocam ineditamente em cena “uma *forma difícil*, e não mais aquela relutância formal” que caracteriza as produções antes discutidas (Naves, 2011, p. 29). No que concerne aos temas aqui enfocados, interessa uma distinção feita pelo crítico: se as obras marcadas pela *difículdade de forma* têm um reduzido “caráter *prospectivo*”, algo bastante diverso ocorre com aquelas definidas pela intensidade formal, por

uma “presença acintosa dos materiais” e por suas “estruturas poderosas” (Naves, 2011, p. 27, 29, 36). À primeira vista, portanto, não haveria sentido em recorrer a elementos pressupostos em reflexões que ensejam o trato com a prospecção.

Analisando tudo mais detidamente, no entanto, o que se dá é bem diferente do que insinua o crítico. Primeiro porque, no ensaio propriamente dito acerca de Amílcar de Castro, não há declarações consistentes sobre o que viriam a ser essas prospecções. De modo que surge certo descompasso entre o que se lê no ensaio de fato e o que se diz dele no prefácio. Depois porque, mesmo no prefácio, as declarações do autor acabam por ser menos contundentes do que se promete. Comprovação desse impasse é que, na única passagem em que tenta nomear as tendências decorrentes da prospecção, Naves (2011, p. 36-38) não apresenta nada mais que uma antecipação de crises. Além de não ser tão surpreendente, essa previsão perde parcela de sua argúcia por surgir não exatamente no texto em que se dá o confronto com as obras, mas numa reflexão posterior e de caráter mais conceitual a respeito dessa interpretação. Eis a passagem em questão:

Numa época em que a vertiginosa dinâmica dos mercados financeiros e da produção e circulação de bens parece facilitar a ideia de um mundo volátil e virtual – quase simples correlato das imagens produzidas pela mídia eletrônica –, essa forma difícil adquire relevância. Por ela, 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.

Outra evidência que vai ao encontro dessas percepções é o fato de que, por vezes, o crítico aventa que a obra de Amílcar de Castro tem similaridades notórias com aquelas definidas pela dificuldade de forma. No prefácio do livro, aliás, Naves (2011, p. 29) não deixa dúvidas de que mesmo os trabalhos de maior intensidade “guardam algo do movimento anterior, daquela resistência a entregar as formas a seus próprios limites”. E Tassinari (1996, p. 175), na comentada resenha, já apontava como tal transição é matizada ao dizer que Guignard e Volpi “são artistas que estão bem mais próximos do que Rodrigo Naves denominou ‘forma difícil’”. Dessa maneira, seria um equívoco seguir com a avaliação de que as esculturas e os desenhos discutidos no sexto capítulo do livro repelem os recursos argumentativos utilizados nas demais seções.

Em “Amílcar de Castro: matéria de risco”, o ensaísta se propõe a demonstrar que o artista alcança um “modo de aparecimento intenso” dos materiais de um jeito

muito peculiar. Na visão de Naves (2011, p. 235), “apenas em virtude da limitação”, os elementos usados podem adquirir “presença ostensiva”. Ao evidenciar a “oposição do ferro às torções” e o “aspecto áspero e seco” das tintas, as esculturas e os desenhos põem em questão “uma dificuldade extremamente produtiva” e tudo que “emperra as formalizações por demais unívocas” (Naves, 2011, p. 237). Essa também seria a chave, na lógica do ensaio, para compreender em que medida Amilcar de Castro se diferencia dos construtivistas e de uma série de artistas brasileiros, inclusive seus contemporâneos.

No que se refere ao cotejo com o construtivismo, ideias como a “determinação formal” e a “vontade de ordenação” têm papel central. Para o crítico, é inerente ao movimento um otimismo discutível, que se expressa nos “agenciamentos abruptos” e na aparente reversibilidade dos atos (Naves, 2011, p. 239-243). Termo dessas tendências controversas, seguidas de um indisfarçável cosmopolitismo ou universalismo, seria o “delírio de ordem da ortodoxia construtiva” e o “didatismo do procedimento” (Naves, 2011, p. 243-244). Se a “organização social e a estabilidade institucional das nações desenvolvidas” autorizam sentimentos como esses, algo muito distinto caracterizaria o contexto em que produz Amilcar de Castro.

Nesse confronto, com efeito, as grandes particularidades do artista brasileiro remetem ao trato com a matéria. Naves (2011, p. 241) argumenta que a “tensão estrutural armada nas peças deixa à mostra, incessantemente, o empenho exigido para retirar as coisas do repouso”. Interessante no raciocínio é que, ao evidenciar o esforço, a obra faz com que “uma camada espessa de *trabalho*” inviabilize a reaproximação das chapas que servem de origem, a reversão dos passos que constituem as formas e a apreensão do significado desses procedimentos (Naves, 2011, p. 241-243). Afastadas “a ilusão de estruturas cristalinas” e a crença na “desenvoltura excessiva”, a produção de Amilcar de Castro faria o ideal de clareza encontrar o “travo de uma realização necessariamente opacizante”, levantando “forte objeção ao cosmopolitismo” e ao otimismo construtivista (Naves, 2011, p. 243-244). Essa objeção se explica, na leitura do autor, com a hipótese de que os impasses formais remontam a um “arcaísmo social que não se pode reverter apenas com estruturas complexas e relações decididas” e a “toda uma herança colonial que vem à tona” (Naves, 2011, 239-241).

Se o “predomínio expressivo da matéria” em detrimento da “expressividade do gesto” (Naves, 2011, p. 244-245) diferencia o artista do construtivismo mais

estrito, essa primazia ajuda a compreender a distinção em relação a predecessores imediatos. Daí o confronto com a obra de Guignard, com quem Amilcar de Castro estudou em Belo Horizonte na década de 40 e de quem herdou a “necessidade de clareza” e a exigência de “decisão nos traços” (Naves, 2011, p. 251)¹¹. De acordo com o crítico, há um contraste decisivo entre os artistas. Levando ao limite aquele “trauma da presença que marca a arte brasileira”, as paisagens de Guignard recusam “o surgimento de uma visualidade plena” e configuram “imagens relutantes e esmaecidas” (Naves, 2011, p. 252). Numa direção diversa, “a arte de Amilcar de Castro [...] abre-se para o exterior – ou melhor, trabalha para concretizá-lo”. Notável aí é que o autor trate essa discrepância não como oposição, mas como transformação: “A aversão de Guignard aos limites se *transforma*, na obra de Amilcar, na alegria de multiplicar as relações e os espaços”. E que, sublinhando continuidades, ressalte que as peças em pauta “não são propriamente extrovertidas” e rejeitam “a formalização demasiado unívoca de muitos construtivistas tardios”.

A citada abertura para o exterior é também o que leva o crítico a opor os trabalhos de Amilcar de Castro aos de artistas comumente agrupados sob o rótulo de neoconcretos. Na avaliação de Naves (2011, p. 248), as obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark são acometidas por um paradoxo de muitas consequências: “a trajetória que conduz do plano ao volume gera formas cujo sentido é de uma interioridade crescente”. Ao contrário de uma almejada exteriorização das formas, as produções incorreriam em um “ensimesmamento problemático” e em uma “dinâmica formal introvertida”. Em lugar da “criação de um espaço público, com tudo que ele envolve de exterioridade e estranhamento”, haveria aí a “exploração da intimidade do mundo ou do corpo”. Apoiado nessas percepções, o autor diz que a “tentativa de promover experiências que fossem além de uma relação contemplativa entre observador e obra” e de “romper com a separação entre arte e vida” acabou por ocasionar a “supressão de toda alteridade” (Naves, 2011, p. 251).

Ainda que com perfil menos transgressor, Amilcar de Castro teria alcançado uma “relação de maior altruísmo com o mundo” (Naves, 2011, p. 250). Isto é, são

¹¹ Isso é confirmado por um poema que Amilcar de Castro escreveu em homenagem ao professor, intitulado justamente “Guignard – desenhista”. Seguem alguns versos da composição, que consta do livro *Amilcar de Castro – depoimento*: “Ensinou a desenhar a lápis 7, 8, 9 H./ Esse método de desenho trouxe o gosto pelo bem feito./ Sem sombras./ Pelo que é sensível, sem exageros sentimentais./ Pela comunicação direta, sem adjetivos ou preciosismos./ Foi o que nos deu o conhecimento da linha [...]” (Castro, 1999, p. 12).

os trabalhos deste artista, sobretudo as esculturas de corte e dobra, que permitiriam efetivamente “experimentar regiões situadas fora do âmbito de nossa intimidade” (Naves, 2011, p. 251). Para sustentar isso, o crítico esboça uma hipótese de leitura complementar às usadas anteriormente no ensaio: além de gerar aquela presença ostensiva dos materiais, a tensão das peças “perpassa as partes vazadas e empresta corpo ao que era apenas vazio”. Assim, soma-se à imponência das esculturas o seu papel de mediação, já que “admitem – e, a bem dizer, instauram – um *movimento de passagem* que leva sempre à concretização de espaços situados para além dos lugares magnetizados pela nossa presença” (Naves, 2011, p. 250). Daí a compreensão de que a monumentalidade da obra envolve uma recusa dos trânsitos fluidos (Naves, 2011, p. 251).

Nesse ponto começa a ficar mais perceptível como a interpretação acerca de Amilcar de Castro também recorre às pressuposições. Ao indicar que as esculturas dão notícia dessas dimensões que não podem ser acessadas e não se confundem com o “âmbito da nossa intimidade”, o autor dá um peso significativo a elementos que são somente presumidos. Se os trabalhos funcionam como mediação e anunciam uma espécie de exterioridade irreduzível, parte de sua contundência e de seu magnetismo deriva de nuances que não chegam a se materializar integralmente. Lembre-se que, antecipado na introdução, o ensaio termina com uma frase bastante sugestiva: “Aqui, existe apenas aquilo que ainda não sabe pronunciar o seu nome” (Naves, 2011, p. 259). Logo, mantém-se a importância dos recursos argumentativos que se aplicavam a produções comandadas pela dificuldade de forma.

Diga-se de passagem, há no texto sobre Amilcar de Castro declarações que ecoam aspectos dos capítulos anteriores de maneira muito significativa, posto que conectadas com o problema da suposição. Por exemplo, no último parágrafo, antes da frase de encerramento, Naves (2011, p. 259, grifo meu) afirma: “Amilcar de Castro propõe realidades cuja vivência *pressupõe* uma espécie de *relutância*”. E, num trecho marcante em torno da breve comparação do artista brasileiro com Morandi, fala de certas sensibilidades *solicitadas* pelos trabalhos, “que devem deixar à mostra o esforço para se obter clareza formal” e que se definem pela simplicidade e pela parcimônia (Naves, 2011, p. 254-257). É como se, portanto, nessa obra caracterizada pela *forma difícil*, a relutância formal permanecesse como um pressuposto e a própria *dificuldade de forma* assumisse o lugar de objeto da pressuposição.

Afora tal jogo de conceitos, o ensaio aborda mais substancialmente outras virtualidades que fazem lembrar as coisas supostas a partir das pinturas de Volpi e dos desenhos de Segall. Precisamente no momento em que estabelece a comparação entre Amilcar de Castro e o neoconcretismo, o autor tenta qualificar melhor o que seriam as realidades mediadas pelas esculturas e a exterioridade potencializada por elas. Ali, acrescentando certas novidades, surgem termos que se encadeiam com noções sublinhadas acima, como as expressões *indivíduo absolutamente singular*, *singularidades irredutíveis* e *extrema singularidade dos indivíduos*:

Na obra de Amilcar de Castro o importante está em salientar a irredutibilidade da existência a vivências particulares. A arte, aí, sublinha e articula o não artístico. A comunicação entre as coisas deve passar por um processo de diferenciação que de fato estabeleça com clareza os campos a serem postos em contato, em vez de buscar um trânsito fluido. Se existe monumentalidade nessas esculturas – e realmente existe –, ela deriva da dimensão extremamente impessoal que vemos surgir nas regiões ordenadas por sua dinâmica, embora essa impessoalidade lance as bases de um convívio exemplar. Avessos a intimismos, os trabalhos demonstram certo orgulho em sua solidão ativa. Afinal, eles traçam, ao menos idealmente, o território de uma convivência complexa e respeitosa, na qual a indiferenciação provocada por relações entre indivíduos e grupos sociais carentes de identidade e estrutura é posta em xeque. Passagens que – apesar de serem passagens – traçam limites entre regiões tão distintas e, configuradas, descartam a sedução da indiferenciação (Naves, 2011, p. 251).

De certo modo, este trecho ajuda a captar o que o ensaísta percebe como as grandes originalidades de Amilcar de Castro no panorama das artes brasileiras. Se antes o foco recaía na questão da individualidade, agora o cerne do problema passa a ser a ideia de impessoalidade. Em todos esses casos, o crítico está preocupado em vislumbrar um tipo de convívio social que seja generoso, tolerante, igualitário e justo; e seja forjado com base em circunstâncias e virtudes nada triviais, como a solidão, o anonimato, o isolamento, o orgulho, a altivez. Esta última reflexão, contudo, dá maior importância aos perigos de “reduzir a existência a vivências particulares” e de transformar aquele elogio das singularidades em um culto dos intimismos. Por essa via, o caráter impessoal se torna necessário para que as diferenças sejam conservadas e seja criada uma “convivência complexa e respeitosa”. O que a produção do artista parece sugerir para o autor, então, é que há outros antídotos contra a constante ameaça de indiferenciação além da aposta nas experiências extremamente singulares, que devem ser mantidas.

Novamente, como nas demais seções do livro, esse tipo de reflexão se conecta com o debate ético. Naves (2011, p. 259) observa que, ao evidenciar a oposição dos materiais às intervenções, as “peças nos fazem experimentar a insuficiência de nossas vivências e atos particulares na instituição do real”. Nesse sentido, a produção do artista colocaria em cena “o que está além daquilo que poderíamos acreditar como uma simples extensão de nossos gestos”. Decorre dessa constatação a leitura de que Amilcar de Castro não incorre num “monismo autoritário”, na “remissão a um todo pacificador” ou num mero “elogio da efetividade”. E decorre daí também a conclusão de que a “ética do risco”, entendida como a “fidelidade à inteireza da figura” de que partem os trabalhos e a aversão a deixar sobras ou restos, ganha “a amplitude de uma ética da ação”. Na lógica do texto, isso significa a ocorrência de uma pressuposição em dois níveis por assim dizer: a respeito do que está além da materialidade e do que está além das ações individuais.

Num certo sentido, o sétimo e último capítulo de *A forma difícil*, acerca de Mira Schendel, parece ir de encontro a tais proposições. Indicativo desse contraste aparente é o trecho em que Naves (2011, p. 272), esboçando uma explicação para o interesse de tantos artistas brasileiros pelo tonalismo morandiano, fala das esperanças depositadas nos vínculos pessoais, “nos quais relações afetivas e alheias às normas universais garantiriam uma defesa contra a impessoalidade das instituições, cuja história em geral contribuiu para um processo de cristalização de desigualdades e privilégios”. Portanto, é como se a aposta na dimensão impessoal que se verifica em Amilcar de Castro não encontrasse ressonâncias em Mira Schendel.

Na breve nota de abertura escrita para a terceira edição da coletânea, a de 2011, o autor já anuncia as peculiaridades introduzidas por esse último ensaio no esquema geral das interpretações. Além de estar muito mais próxima de “questões ligadas à arte contemporânea”, a produção de Mira Schendel teria levado o crítico a refletir sobre a conjunção entre, de um lado, delicadeza e formas frágeis com, de outro, intensidade estética e potência artística (Naves, 2011, p. 10-11). No que diz respeito às leituras precedentes, se tais circunstâncias sugerem um afastamento da monumentalidade e da imponente mais austeras de Amilcar de Castro, permitiriam também repensar as “formulações que propus acerca da pintura de Guignard e Volpi” e acerca da relutância formal (Naves, 2011, p. 11). E, em relação ao que está em debate aqui, importa como as particularidades da artista estudada dão ensejo a

pressuposições em que se combinam, de modo inédito no livro, temas como individualidade e potência.

Em “Mira Schendel: o mundo como generosidade”, de maneira análoga ao que se passa em todas as seções de *A forma difícil*, o crítico define a relevância da produção eleita a partir de suas diferenças com movimentos artísticos e nomes que se apresentam como semelhantes e influentes. Neste caso específico, cabe ao autor demonstrar que a artista se distancia de correntes organizadas em torno do recurso ou apreço pelo tonalismo e, em paralelo, de tendências ligadas ao construtivismo tardio. Distanciamentos esses, convém notar, que remetem tanto a evidências estéticas como a premissas e inclinações que presidiriam implicitamente as criações. Também recorrente no livro, como Tassinari (1996) havia apontado imediatamente quando da primeira edição, demarcar as discrepâncias significa selecionar o que de mais interessante teria sido produzido por Mira Schendel, na visão do ensaísta as séries *Monocromáticos*, *Sarrafos*, *Monotipias* e *Droguinhas*.

Como o título do ensaio adianta, uma tese fundamental é a de que a arte de Mira Schendel é marcada pelas ações generosas e pela recusa “tanto à ordenação violenta quanto às significações impositivas” (Naves, 2011, p. 263). De maneira a confirmar o viés de leitura, o crítico sublinha características dos trabalhos como “a modéstia das dimensões, a presença discreta, a economia das intervenções e um encanto pelas relações sábias, capazes de aproximar serenamente elementos díspares” (Naves, 2011, p. 265). Exemplo da tendência seriam os desenhos identificados, erradamente na avaliação do autor, como monotipias: a “técnica de realização ressalta a preocupação de não operar *sobre* a superfície dos papéis, exteriormente” e propicia o surgimento de linhas sobremaneira frágeis (Naves, 2011, p. 263).

Essa tese se articula, não obstante, com uma percepção que pode soar como se fosse oposta: a de que os mesmos trabalhos são caracterizados pela existência de relações conflituosas e de uma intensidade nada banal (Naves, 2011, p. 263, 265). Crucial agora é a ideia de que a produção da artista dá a ver uma rara acentuação do meio que abrigava as intervenções, rara sobretudo na tradição do desenho, e uma “inserção que ativava os campos com uma força inesperada”. A potência das obras, então, diz respeito a uma sensível valorização do suporte e do espaço, que decorre justamente daqueles atos delicados. A conexão dos argumentos se evidencia em declarações como as seguintes: “[...] poucas vezes linhas tão frágeis produziram intervenções com tanta intensidade” (Naves, 2011, p. 263); “Pois era a partir da

delicadeza de suas intervenções que os materiais conseguiam alcançar uma presença intensa” (Naves, 2011, p. 270).

Voltadas principalmente para os desenhos, essas considerações já introduzem alguns dados em que o crítico se baseia para opor Mira Schendel a uma série de artistas brasileiros interessados no tonalismo de Morandi. Naves (2011, p. 272) aventa que tal atração poderia ser explicada, em parte, por “um vínculo muito profundo com certos aspectos decisivos de nossa sociabilidade”. Para o autor, vicissitudes como a “ausência de grandes rupturas sociais” e a “busca de uma convivência fraterna e pessoal” fizeram com que vários nomes das artes locais apostassem na “aproximação amorosa e íntima entre coisas distintas”, tirando extremo proveito das “proximidades tonais” (Naves, 2011, p. 273). Haveria, entretanto, uma noção de unidade envolvida nessas escolhas que acabou afastando Mira Schendel de artistas com os quais, a princípio, tinha muitas afinidades estéticas.

O afastamento aí teria a ver como uma particularidade que, embora esteja mais patente nos desenhos, perpassa as séries abordadas no texto. Naves (2011, p. 273) entende que é recorrente na trajetória da artista a “afirmação recíproca dos elementos”, ou seja, a procura de uma “relação entre as coisas em que elas, simultaneamente, se afirmassem e se limitassem”. Isso ficaria patente em nuances que aparecem nos desenhos dos anos 60 e se fazem sentir ainda nos últimos trabalhos, os *Sarrafos* e os *Monocromáticos*: “preto sobre branco, ambiguidades entre plano e superfície, uma certa morosidade na diferenciação das coisas” (Naves, 2011, p. 274). A ruptura mais drástica com o tonalismo, nesse elenco de itens, obviamente recai sobre a seleção de cores, que dão uma consistência maior aos contrastes em meio a dinâmicas regidas também pelas passagens amenas.

Em relação ao cotejo com o construtivismo tardio e com o neoconcretismo brasileiro, as reflexões incidem quase exclusivamente sobre as *Droguinhas*. Naves (2011, p. 269) entende que os concretistas, como os construtivistas brasileiros se chamavam, eram partidários da compreensão de que “a forma artística deveria se apoiar numa racionalidade clara e demonstrativa” e de que a intuição artística deveria ser “dotada de princípios claros e inteligentes”. E defende que, a despeito de criticarem o dogmatismo racionalista e privilegiarem uma arte empírica, sensual e subjetiva, os neoconcretos operam ainda “com uma noção de forma apoiada em concatenações lógicas e claramente apreensíveis”. O apreço de Lygia Clark pelos “desdobramentos proporcionados pela fita de Moebius” confirmaria a constituição

de formas a partir de “um movimento altamente didático”. Os objetos tridimensionais criados por Mira Schendel com papel-arroz comprovariam, em contrapartida, que sua obra vai de encontro a qualquer didatismo, extraindo sua potência “da resistência que opunha à legibilidade unívoca e compulsória”.

Na recomposição do autor, as *Droguinhas* são um indício de que a artista testava “suas formas em contextos muito diferentes” e conduzia seus “trabalhos a situações em que seus elementos se encontravam em condições diversas das anteriores e deveriam ser experimentados de maneira distinta” (Naves, 2011, p. 265). Os objetos tridimensionais consistiram, assim, no termo de um processo de experimentação com o papel-arroz e sucederiam a passagem das linhas dos desenhos à escrita (Naves, 2011, p. 266). Após chegar a um estágio em que se verificava certa coincidência entre “expressão e significação” e em que as palavras ganharam autonomia, Mira Schendel se viu provocada, conforme o crítico, a criar objetos nos quais “a significação e seu suporte tradicional (o papel) eram literalmente torcidos, enrolados, transformados em nós”. O choque desses fatores com problemáticas que o ensaísta diz serem inerentes ao concretismo e ao neoconcretismo se explicita nesta passagem: “E por isso [os objetos] precisavam voltar sobre si mesmos, encrespar-se e dificultar o percurso dócil que conduz da linha à superfície e ao volume, como ocorre com a fita de Moebius, tão cara aos construtivistas tardios” (Naves, 2011, p. 268).

Distinções com o construtivismo como essas fazem ecoar tópicos marcantes do texto acerca de Amilcar de Castro. Também lá a diferenciação do artista em comparação com o movimento decorria dos obstáculos que seus trabalhos colocam à legibilidade, à recomposição dos passos, à significação e ao didatismo. Semelhanças se manifestam igualmente na demarcação de ambiguidades existentes nas produções, pois, assim como fala das peças do escultor que não deixam de ser discretas e que “não são propriamente extrovertidas” (Naves, 2011, p. 252), o autor diz que as *Droguinhas* “ao mesmo tempo mantinham uma comunicação generosa com o espaço e se recusavam a mostrar como um simples movimento de continuidade” (Naves, 2011, p. 267-268). E similitudes podem ser observadas no modo como os dois artistas propiciam a evidenciação dos materiais: se a precisão e a “clareza dos traços” revelam a “presença ostensiva do ferro” em Amilcar de Castro (Naves, 2011, p. 235), cabe à “desenvoltura mínima” das linhas nos desenhos de Mira Schendel ativar “os campos com uma força inesperada” (Naves, 2011, p. 263).

Naturalmente, há muitas incompatibilidades entre essas produções, sobretudo em quesitos como a escala dos trabalhos e a resistências dos materiais. Apontar as similaridades ajuda, todavia, a captar como é diferente a natureza das pressuposições nos ensaios finais de *A forma difícil*.

Isso fica bastante claro quando o ensaísta se refere aos *Sarrafos*, série com uma posição especial na carreira de Mira Schendel. Trata-se, na descrição de Naves (2011, p. 274), das “obras mais assertivas criadas pela artista”, as que “estabelecem relações mais conflituosas, nas quais a própria presença marcante de ângulos e contrastes aponta para novas direções”. Esse julgamento, aliás, é embasado por declarações da própria artista, que pensava nessa série como momento em que “finalmente consegui[u] ser agressiva”. Essa agressividade inaudita, na interpretação do crítico, diz respeito ao “formato das obras” e à “articulação dos elementos que as configuravam” (Naves, 2011, p. 275), o que faz com que a leitura se assemelhe ainda mais ao texto sobre Amílcar de Castro. Outra vez, porém, a aparência de consonância se suaviza quando o autor faz alusão aos elementos presumidos a partir das composições em pauta.

São [os *Sarrafos*], com os *Monocromáticos*, seus trabalhos de maiores dimensões. Mas parecem ser também um testamento: naqueles anos conturbados – em que as manifestações contra a ditadura militar ganhavam força e em que uma esfera pública mais poderosa começava a se constituir no país –, a possibilidade de aproximar não violentamente os seres exigia a configuração de individualidades com uma potência maior (Naves, 2011, p. 274).

De forma análoga ao que se dá em outros ensaios, em que há menção, por exemplo, a elementos que as obras *solicitam* e *pedem*, aqui o crítico ancora a interpretação em coisas que os trabalhos *exigem*. Mais do que isso, novamente há a insinuação de que esses itens são pressupostos não só por parte das criações artísticas, mas também pelos contextos em que elas se inserem. Note-se que o comentário acerca da “possibilidade de aproximar não violentamente os seres” está intimamente vinculado aos “anos conturbados” em que os *Sarrafos* e os *Monocromáticos* são feitos. Todavia, diferentemente de seções anteriores em que as singularidades supostas eram definidas por virtudes como generosidade e altivez, agora são entrevistas *individualidades com uma potência maior*. Se esse componente distingue Mira Schendel de artistas acometidos pela *dificuldade de forma*, em paralelo ele distancia as produções da artista e de Amílcar de Castro.

No fragmento citado acima, o crítico chega a incluir no debate o tópico da “esfera pública mais poderosa [que] começava a se constituir no país”. Tal tipo de assunto, entretanto, tem uma função muito particular em cada um dos ensaios. No texto sobre Amílcar de Castro, a dimensão pública parece ocupar o lugar de objeto da pressuposição, já que os trabalhos envolvem aquela impessoalidade que projeta um “convívio exemplar”, “uma convivência complexa e respeitosa” (Naves, 2011, p. 251). No texto sobre Mira Schendel, a “esfera pública mais poderosa” é um dos aspectos que dão ensejo ao objeto da pressuposição, aquele perfil inédito de individualidade. Nesse sentido, o último capítulo do livro parece reafirmar a centralidade da instância individual no âmbito do recurso argumentativo estudado aqui, o que direciona as reflexões para a esfera da moral e dos comportamentos pessoais. Mais uma prova disso pode ser encontrada no penúltimo parágrafo da argumentação, em que o autor contextualiza assim o ineditismo dos *Sarrafos* na biografia da artista:

Mira Schendel parecia condenada a só poder ser agressiva *uma vez*. A segunda poderia comprometer tudo aquilo em que ela acreditou ao longo de sua trajetória. A vida concede desvios e desatinos às pessoas que aspiram a uma existência justa, sejam elas ascetas ou anarquistas. São provações que, quase religiosamente, fazem ver mais claramente a correção do caminho trilhado até então (Naves, 2011, p. 276).

Feito esse percurso, em que se delineou como se manifesta a pressuposição nos ensaios que compõem *A forma difícil* e se ressaltaram determinadas linhas de força sob a variedade de formatos, não soa indevido concluir que o recurso argumentativo é mais consistente que uma primeira leitura pode levar a crer. Nos próximos capítulos, evidenciar os diálogos conceituais subjacentes a essas suposições e incluir na tese reflexões de outros estágios da ensaística do autor permitirá captar como está em jogo um duradouro e intrincado debate intelectual. Debate esse que, como se demonstrará, abarca lances de revisão e combinação de referências.

4

Naves, revisor de Giannotti¹²

No capítulo inicial, foi destacada a semelhança entre os encerramentos de grande parte dos ensaios de *A forma difícil*. Bastante sugestiva, a expressão *a se cumprir*, que surge ao fim do texto sobre Segall, revela que muito do interesse de Naves pelas obras de arte se deve a ideais somente insinuados e projetados, o que se desdobra nas pressuposições há pouco sublinhadas. Essa formulação faz ecoar um aspecto crucial da teorização que o filósofo José Arthur Giannotti, decisivo na formação de Naves, havia desenvolvido anos antes e culminou no seminal *Trabalho e reflexão* (1983). Discutindo o processo de representação dos fenômenos sociais, ao abordar a condição de identificação do objeto de estudo, o filósofo afirma: “a sucessão temporal denotada por ‘e assim por diante’ surge como propriedade” (Giannotti, 1983, p. 21). O elo entre aquele *a se cumprir* de Naves e este *e assim por diante* de Giannotti é um bom ponto de partida para pensar esse diálogo intelectual e flagrar a conceituação subjacente às suposições que avultam na obra do ensaísta.

Apesar da notória proximidade entre os autores, as declarações de ambos não raro atenuam os efeitos dessa amizade no plano das respectivas produções. A título de ilustração, Naves é a última pessoa a quem Giannotti (1983, p. 13) agradece nas linhas finais da “Apresentação” de *Trabalho e reflexão*, após elencar um número considerável de colegas que auxiliaram na pesquisa e na execução do livro. Não tanto a posição nessa lista, o que chama a atenção é o motivo do agradecimento. Enquanto outros nomes são lembrados por suas contribuições teóricas, o do crítico é associado a uma ajuda mais técnica e prosaica por assim dizer: “Conforme os capítulos ficavam prontos Rodrigo Naves os revia com carinho”. É como se o agradecimento só corroborasse uma informação antes veiculada entre os elementos pré-textuais, quando o ensaísta é incluído, como revisor, entre os profissionais que participaram do projeto editorial.

Algo análogo viria a acontecer treze anos depois, no momento em que o crítico acrescenta os agradecimentos relativos à concepção de *A forma difícil* no último parágrafo de “A dificuldade de forma e a forma difícil”. Ali, ao mencionar,

¹² Uma versão provisória de parte deste capítulo foi publicada pela revista *Novos Estudos*. Disponível em: <https://novosestudios.com.br/produto/edicao-128/#gsc.tab=0>. Acesso em: 17 maio 2024.

por exemplo, Roberto Schwarz e Luis Felipe de Alencastro, Naves (2011, p. 41) registra como “me ajudaram a compreender um pouco melhor essa nossa espécie de país”. Entretanto, ao incluir Giannotti entre aqueles a quem diz “dev[er] favores demais”, o ensaísta destaca os “empurrões e alentos [sem os quais] certamente não teria realizado este trabalho”. Assim, ao filósofo é atribuído um papel motivacional, não figurando exatamente entre as influências intelectuais e os predecessores que serviram como fonte de ideias.

À revelia das dissimulações, as conexões entre o pensamento dos dois autores são bastante significativas. Um modo mais profícuo de atestar a efetividade dessas trocas é deslocar o foco para textos publicados por Naves ainda na década de 80, temporalmente mais próximos, logo, de quando foi feita a revisão do livro de Giannotti. Um texto especialmente útil para tal cotejo é “O olhar difuso”, que veio a público em 1986 na revista *Gávea* e que serviu de base para o capítulo “O Brasil no ar: Guignard”, de *A forma difícil*, conforme esclarecimento do ensaísta (Naves, 2011, p. 39). Essa reflexão dá sinais substanciais de como certas ideias do filósofo se infiltram nos textos do crítico, sobretudo aquelas relativas à representação e à sociabilidade. Trata-se de um artigo, portanto, que aponta para o primeiro capítulo de *Trabalho e reflexão*, cujo mote é esta pergunta: “no final das contas o que vem a ser um fenômeno social?” (Giannotti, 1983, p. 15).

No artigo de 1986, o crítico como que concentra em poucas páginas um movimento que, na coletânea *A forma difícil*, se perfaz em função de um percurso mais amplo e da complementariedade entre a introdução e as análises propriamente ditas. No livro, Naves (2011, p. 27) utiliza o texto introdutório para formular a ideia de *difficuldade de forma* e defender que a tendência perpassa a obra de muitos artistas, constituindo um sinal distintivo das artes plásticas locais. A investigação de como o traço reincidente se atualiza em cada uma das produções é reservada, contudo, para os capítulos em que são individualmente avaliadas. Já no artigo “O olhar difuso”, esses passos complementares se reúnem numa explanação. Nele, Naves (1986) busca, em uma sequência de considerações sintéticas, argumentar que a “visualidade brasileira” é definida por seu caráter disperso e difuso, que tal evidência traduz uma característica basilar da sociabilidade do país, e que esses dados se materializam de modo expressivo nas pinturas de Guignard, sobretudo nas paisagens. Trata-se de uma tentativa ambiciosa de, numa reflexão de limites exíguos, demonstrar uma articulação complexa entre criações pictóricas e dinâmica social.

Em linhas gerais, o objetivo de Naves (1986) é explicar como Guignard produziu uma das obras mais consistentes entre os artistas brasileiros modernos de maneira pouco óbvia e, com isso, bastante original¹³. A grande originalidade residiria no fato de as pinturas alcançarem uma aparência eminentemente moderna por meio de uma abordagem quase primitiva. É isso que leva o crítico a decretar que o pintor soluciona diversos dilemas com respostas que poderiam ser avaliadas como “de compromisso”, já que ficam “a meio caminho” entre as invenções que notabilizariam as vanguardas europeias e certos tratamentos que soariam anacrônicos ou pré-modernos no século XX (Naves, 1986, p. 62-63).

Nesse cotejo, basicamente as discrepâncias giram em torno da problemática do espaço. Para Naves (1986, p. 63), movimentos como o cubismo devem muito de sua relevância a uma dinâmica de reversibilidade e continuidade entre ambientes e objetos, que respectivamente deixam de ser virtuais e compactos, para se tornarem resistentes e maleáveis. Não mais estanques e ilhados por recursos como sombreado e perspectiva, os elementos atuam diretamente na subversão da tridimensionalidade, processo esse cujo termo é a coincidência entre “superfície pictórica e superfície real (suporte)”. Já em Guignard, as soluções seriam bem diferentes. Conforme o crítico, nos quadros do pintor há um poder dissolvente instilado pelo espaço, “que, por sua monumentalidade, corrói a estrutura dos objetos” (Naves, 1986, p. 63). Acometidas pelo flagrante apequenamento, as coisas se tornam insignificantes diante do ambiente que as desmaterializa e nelas se infiltra. Junto a um curioso “gesto de superpor transparências”, tais características geram um efeito contraditório, pois o aumento do tamanho das telas acarreta a perda da força de imposição da superfície, tornando-as “íntimas e singelas” (Naves, 1986, p. 64-65).

Uma etapa importante da argumentação em pauta é a articulação dos traços acima com “certa concepção de natureza” que lhes dá sustentação e ocasiona o dito perfil difuso (Naves, 1986, p. 65). Identificável também em obras célebres do cânone literário, a aludida concepção remeteria não “a uma natureza em expansão, pura liberação de energia”, comum entre norte-americanos. Em direção quase oposta, remeteria a uma “natureza mais ou menos hipostasiada, rala e íntima [...], e

¹³ Algumas das ideias de “O olhar difuso” resumidas a partir daqui soarão eventualmente repetitivas depois de já debatido o ensaio “Brasil no ar: Guignard”. É necessário, no entanto, efetuar uma breve síntese do caminho percorrido no artigo para destacar o peso adquirido pelos debates teóricos focados neste capítulo.

avessa a individuações [...]”. Tal intimismo, na percepção do autor, abarca uma dupla conotação, pois caracteriza uma substância que é “insondável em sua intimidade” e que, em paralelo, não carrega um impulso de se diferenciar e se apresentar como realidade demarcada e singular. O comentário de Naves (1986, p. 65) que acompanha tais colocações é elucidativo da ambivalência: “Paradoxalmente, este conceito, tão visual em sua representação [...], dificulta a criação de uma visualidade real, na medida em que diz respeito a uma natureza que não se manifesta e resiste à diferenciação”.

Tal hipótese a respeito da ideia de natureza subjacente às criações é decisiva, por sua vez, para flagrar a conexão entre esse tópico e a questão das relações sociais. A passagem de um domínio a outro, como Naves (1986, p. 67) faz questão de indicar, está somente sugerida no artigo e necessitaria de maiores contextualizações. O que o crítico unicamente aventa é que uma possível explicação para a ligação entre os problemas teria a ver com a “pobreza de mediações da sociedade brasileira” e sua típica aversão a “trâmites e abstrações sociais”. Como se percebe facilmente e é explicitado pelo autor, trata-se de um argumento muito influenciado pelas teses de Sérgio Buarque de Holanda sobre o “homem cordial” e a subordinação de todas as esferas da convivência a uma “ética de fundo emotivo”. Seguindo essa linha, aquela natureza acometida por um excesso de intimismo seria desdobramento da sociabilidade definida pela primazia da cordialidade. À parte as justificativas que não são devidamente desenvolvidas, interessa notar certas consonâncias na maneira como o ensaísta fala dos assuntos. Isso se torna mais patente no último parágrafo do texto.

Essa imediatez das relações sociais, ao impedir que os indivíduos *representem e antepõem* (na verdade, o sentido alemão para representação, ou seja, *vorstellen*, pôr antes), minimamente que seja, sua situação e dinâmica no interior da sociedade, realmente torna quase impossível uma atitude intelectual mais aguda, pois irá implicar uma mentalidade rasteira que chafurda num presente sem rupturas. Assim, a sociedade tende a figurar-se – mais do que representar-se – como pura interioridade, sem conseguir pensar seus movimentos de exteriorização e devir. E o olhar envergonha-se das próprias distâncias que cobre (Naves, 1986, p. 68).

O que chama atenção nesse trecho é a agência que o crítico resguarda para as relações sociais quando estão em pauta sua representação e a representação dos indivíduos. As frases não deixam dúvida de que é um tipo específico de sociabilidade que impede que tanto a própria sociedade como os seres e grupos que a

integram se representem adequadamente, alcançando no máximo uma solução menos consistente, que seria a figuração. Isso remonta àquele entendimento anterior, segundo o qual a natureza que preside a visualidade brasileira se caracteriza pelos obstáculos que impõe à manifestação e à singularização. Lá também, aliás, o ensaísta alude a uma espécie de solução menos expressiva que seria a única assentida, o tratamento pitoresco. Então, verdadeiramente notável na reflexão é o papel que Naves (1986) atribui a temas que, em tese, seriam mero objeto ou termo de comparação à serviço da análise estética. Em outras palavras, é incontornável como os fenômenos sociais, à imagem da noção de natureza, são pensados como causa de uma tipologia de representação e por sua projeção no nível representativo.

Além disso, é digno de nota também o detalhe destacado pelo autor com os itálicos e os parênteses. Naves (1986, p. 68) reconhece que reserva uma conotação singular para o conceito de representação, que ganha função basilar na viabilização dos argumentos desenvolvidos no texto. No entanto, mais do que isso, trata-se de uma compreensão controversa da ideia, já que o termo *vorstellen* é sobretudo associado à expressão *pôr diante de*, sendo raramente eleita a tradução encampada (*pôr antes*). Num artigo de 1989 (“O novo livro do mundo”), o próprio ensaísta se depara com a variante mais usual ao citar uma passagem de Heidegger: “onde o mundo torna-se imagem, a totalidade do ente é compreendida e fixada como aquilo [...] que ele quer, por conseguinte, ter e trazer *diantes de si* e, com isso, em um sentido decisivo, representá-la (*vor sich stellen*)” (Heidegger apud Naves, 1989, p. 176).

As problemáticas mencionadas tornam bastante perceptível a influência de Giannotti (1983) no artigo “O olhar difuso”. A teoria sobre o impulso representativo da sociabilidade e a discussão em torno da anteposição são etapas importantes dos momentos iniciais do livro do filósofo. Inclusive, ao aglutinar os dois temas a partir daquela peculiar tradução da palavra *vorstellen*, Naves (1986) termina por escancarrar um jogo decisivo entre conceitos que toma lugar em *Trabalho e reflexão*. Isso porque, em Giannotti (1983), a questão da antecipação é menos vinculada à noção de representação (*Vorstellung*) que às de posição (*Setzung*) e pressuposição (*Voraussetzung*)¹⁴. Sutilezas afora, os temas estão imbricados na teorização que serve de base para o crítico.

¹⁴ Uma discussão aprofundada sobre o tópico da posição (*Setzung*) na trajetória de José Arthur Giannotti pode ser encontrada num artigo que será tangenciado abaixo, “O filósofo municipal, a *Setzung* e uma nova coalizão lógico-antológica”, de Marcos Nobre (2011). Uma resposta a esse

Em “Imperativos da ilusão”, o referido primeiro capítulo de *Trabalho e reflexão*, o filósofo parte de uma premissa com desdobramentos nada triviais: por não possuir a “permanência característica do objeto”, o fenômeno social só pode ser estudado como tópico individualizado a partir do exame de “seu processo interno de representação” (Giannotti, 1983, p. 17-18). Ou seja, na análise das questões sociais, uma desejável objetividade precisa abarcar o “jogo da representação”, o que, no limite, instaura uma “nova forma de objeto”. O que há de novidade nesse modelo é que o exemplar eleito na investigação precisa ser contemplado não somente pelo que é, mas principalmente por aquilo que pressupõe. É essa lógica que fica cristalizada em formulações paradigmáticas como esta: “o fenômeno social se identifica graças à identidade pressuposta de seu representante” (Giannotti, 1983, p. 18).

Tal viés de raciocínio permite que, ao tratar a anteposição como tema contíguo ao conceito de representação, o filósofo não remeta necessariamente a uma dinâmica de sucessões temporais ou causalidades. Na visão de Giannotti (1983, p. 21), é essencial ressaltar a dita “atemporalidade formal do pressuposto”, a partir da qual a multiplicidade se apresenta não como dada, mas *como se fosse dada*. Isso é o que o autor sintetiza em outros de seus postulados emblemáticos, este a respeito do movimento de reflexão que seria a “matriz da própria representação”: “o posto se converte no pressuposto, o sucessivo se instaura como se fosse presente” (Giannotti, 1983, p. 20). Assim, há um cuidado constante para que não se confunda o jogo de identificação do fenômeno social a partir de seu processo interno de representação com uma indesejável antecipação que se verifica no “tempo sucessivo da consequência”. Ao dizer que aquele *e assim por diante* é uma *propriedade*, o filósofo também tem em mente essas nuances.

Aceito esse resumo, é plausível conjecturar como Naves enxerga a função da obra de arte nesse esquema acerca da representação dos fenômenos sociais. O fragmento transcrito acima, em que a sociabilidade é apontada como motivo fundamental da visualidade, parece indicar que as criações artísticas seriam um objeto de estudo especial nessa tipologia de investigação. Ou seja, se o fenômeno social só pode ser identificado a partir de seu representante, o ensaísta dá a entender que a

artigo, tocando nos mesmos problemas, foi desenvolvida pelo próprio Giannotti (2011) em “De um filósofo municipal, que, depois de comentado, pode ser promovido a filósofo estadual”. Ambos os textos estão disponíveis em: <https://novosestudios.com.br/produto/edicao-90/#gsc.tab=0>. Acesso em: 10 abr. 2024.

arte deve ser posicionada como exemplar crucial para flagrar o processo de representação. E se, à imagem da teoria do filósofo, tal representante precisa ser interrogado com foco na “identidade pressuposta”, as obras também passam a ser analisadas em função daquilo que fazem presumir, como se a configuração estética apresentasse indícios mais palpáveis do que é pressuposto pelas condicionantes sociais. Dizendo em poucas palavras, o crítico entrevê no esquema de Giannotti uma possibilidade inaudita de articular arte e contexto, já que os trabalhos artísticos corresponderiam à manifestação mais bem acabada de um impulso representativo que advém, não obstante, da sociedade.

Deixando um pouco de lado as continuidades, é oportuno identificar como essa conversa intelectual é marcada por lances de revisão e rasura. Isso se deve ao fato de que, por se orientar unicamente para a visualidade brasileira e para as relações sociais que a condicionam, Naves (1986) se depare com evidências que quase contrariam as tendências ditadas por Giannotti (1983). Enquanto o filósofo discorre sobre regras gerais relativas à representação dos fenômenos sociais, o crítico acaba por elencar desvios a essas mesmas normas, uma vez que estuda uma sociabilidade que impede e dificulta a representação. Nada sugere que o ensaísta estivesse desavisadamente condenando a universalidade inerente ao arcabouço teórico mobilizado, até porque tinha plena consciência das implicações do livro de seu influente amigo e da conjuntura em que foi publicado¹⁵. Mais provável é que haja ali a tentativa de dar relevo às ferramentas que *Trabalho e reflexão* fornece para compreender os impasses locais.

Diga-se de passagem, essa hipótese vai ao encontro do que Marcos Nobre (2012) fala sobre Giannotti em “Da ‘formação’ às ‘redes’: filosofia e cultura depois da modernização”. Nesse artigo, *Trabalho e reflexão* é chamado de “o ensaio de filosofia social mais poderoso de que se dispõe no país” (Nobre, 2012, p. 28). O elogio se deve à ideia de que o livro de 1983, com um grau de sofisticação originalmente contemplado de forma sistemática, conseguiu oferecer uma interpretação inovadora para o embate entre arcaico e moderno no contexto local. A relação com

¹⁵ As palavras finais da “Apresentação” de *Trabalho e reflexão* deixariam isso claro até para pessoas com pouca familiaridade com a obra e o autor: “Quando publiquei ‘O ardil do trabalho’, nos Estudos CEBRAP nº4 (1973), este capítulo já dedicava o livro a todos aqueles que, desde 1964, estavam sendo mortos, presos ou fugindo às pressas, enfim, sem tempo para qualquer despedida. Aquele ano negro de repressão não permitia uma dedicatória mais direta; hoje conservo sua forma alusiva mas explico seu terrível conteúdo” (Giannotti, 1983, p. 14).

o que se discute aqui é a ressalva que o pesquisador faz a respeito da obra elogiada e de como aparecem nela os indícios das vicissitudes brasileiras.

E, mesmo assim, em alto grau de abstração, de maneira que, se o Brasil e o projeto de modernização certamente estavam no horizonte, é preciso escavar essa referência fundamental nas entrelinhas. Colocando-se como mediador de uma conversa interdisciplinar, Giannotti reuniu o que havia de mais avançado e mais interessante nas ciências sociais naquele momento para propor, a partir da filosofia, um esquema teórico em que cada uma das diferentes disciplinas se tornava capaz de apresentar um aspecto da sociabilidade capitalista, à maneira de um perspectivismo crítico inédito (Nobre, 2012, p. 27).

Não soa inapropriado, dando peso a esses apontamentos de Nobre (2012), declarar que Naves (1986) evidencia como subjaz à teorização de *Trabalho e reflexão* uma série de intuições acerca da sociabilidade do país. Por essa via, é como se, ao confrontar os trabalhos artísticos e a disposição das relações sociais no Brasil, o ensaísta encarecesse o teor particularista das teses universalistas de Giannotti (1983). O curioso é que, ao fazer isso, o crítico encontre evidências que dão a impressão de ir de encontro à teoria. Entretanto, mais curioso é que tal movimento acabe por fortalecer a noção de que, no estudo dos fenômenos sociais, é essencial mobilizar a identidade pressuposta, entrevista por causa do representante concreto. Afinal, em “O olhar difuso”, estão em jogo justamente exemplares em que a dispersão é um obstáculo à identificação, deslocando a atenção para o que se intui a partir da pressuposição. Em suma, os quadros de Guignard testemunham como a visualidade brasileira deriva de uma sociedade acometida pela dificuldade de representação e favorece uma tipologia de análise calcada no trato com coisas supostas, o que teria desdobramentos notáveis em *A forma difícil*. Nesse segundo momento, no entanto, fica mais patente outra hipótese crucial do filósofo: a vinculação da pressuposição aos processos produtivos.

*

No artigo “Crítica e contradição”, Rúrion Melo (2011) aborda *Trabalho e reflexão* como uma das publicações fundamentais para captar como Giannotti, ao conceber uma “nova caracterização da dialética da sociabilidade capitalista”, garante a “sobrevida de uma herança marxista que procura manter a crítica imanente de Marx à positividade do capital”. No que interessa aqui, importa sublinhar como

o pesquisador flagra, no cerne da teorização do filósofo, a ideia de que um exame mais apurado da conceituação de Marx implica naturalmente uma meditação sobre “o conhecimento dos fenômenos sociais possibilitado pela dialética marxista” (Melo, 2011, p. 22). Isso significa, dentro da lógica do artigo, compreender como tal dialética se estrutura “no valor e no trabalho” e dispõe de certas categorias que “se exprimem na própria realidade, ou seja, no sistema produtivo capitalista” (Melo, 2011, p. 23).

Na percepção de Melo (2011), a revisão empreendida por Giannotti acaba por dividir a produção de Marx em dois grandes grupos. De um lado, os chamados textos de juventude seriam marcados por uma limitação decorrente do fato de que a crítica da economia política ainda não teria se revelado “imaneente” (Melo, 2011, p. 25). Subentendida nas publicações do período, haveria a tese de que a objetividade da realidade econômica só poderia ser compreendida em sua “expressão ‘negativa’, ou seja, uma objetividade que nega uma sociabilidade primitiva”. É isso que explica o diagnóstico de que uma “falsa dialética” define o ciclo (Melo, 2011, p. 24). De outro lado, os chamados textos de maturidade inovariam por, a partir da categoria de produção, voltarem a atenção para “os aspectos constitutivos das estruturas sociais objetivas” (Melo, 2011, p. 26). Nesse sentido, teria se tornado incontornável estudar “a dialética específica do modo de produção capitalista” para viabilizar “a reconstrução genética de categorias abstratas essenciais que constituem atividades produtivas concretas” (Melo, 2011, p. 27). Foi por causa desse passo metodológico que a noção de valor também ganhou centralidade inegável, uma vez que é primordial para identificar a conexão entre modo de produção e “substância social”, entre trabalho e “formas de sociabilidade” (Melo, 2011, p. 28).

Com base na divisão acima, o pesquisador busca indicar como *Trabalho e reflexão* pode ser classificado como uma releitura notável de postulados decisivos da fase madura de Marx. Ao designar o “processo de trabalho como reflexão operosa”, Giannotti (1983) teria forjado uma racionalidade que não se vincula a uma “razão instrumental” e que está intimamente ligada à “interação social”. “O trabalho”, sintetiza Melo (2011, p. 29), “já representaria em seu movimento de reflexão uma forma social não limitada à técnica, mas sim uma relação socialmente reflexiva”. Logo, à sua maneira, o filósofo estaria procurando entrever como a teoria do “valor-trabalho” ainda fornecia instrumentos apropriados para examinar a sociabilidade capitalista como disposta em tempos mais recentes, o que implica

modificações notórias em considerações acerca do valor como medida e como meio de socialização do trabalho (Melo, 2011, p. 29).

Sem examinar demoradamente as adaptações que Giannotti se vê obrigado a fazer para interrogar com a devida contundência a configuração do capitalismo ao fim do século XX, um detalhe específico chama atenção na argumentação de Melo (2011). De acordo com o pesquisador, o filósofo lida com um contexto em que gradualmente o valor perde “sua força de medida” e “sua qualidade de representação coletiva e meio de socialização do trabalho” (Melo, 2011, p. 29-30). Em outros termos, por se deparar com um cenário de inéditos avanços tecnológicos e de “diversidade da produtividade”, o autor percebe que “valor e trabalho já não permitem ver como a medida poderia ser reposta e estabelecer um padrão *homogêneo* para todas as atividades produtivas” (Melo, 2011, p. 31). Essas nuances levam a uma diferenciação decisiva no que concerne a tópicos enfocados aqui: o tema do pressuposto tem uma conotação na teorização de Giannotti sensivelmente distinta da que recebe nos ditos escritos maduros de Marx (Melo, 2011, p. 28).

Em suma, o artigo “Crítica e contradição” introduz dados valiosos para um entendimento mais contextualizado das ideias que são engendradas em *Trabalho e reflexão*. Levando em conta as informações elencadas, fica claro como a tese referente ao processo interno de representação dos fenômenos sociais e à importância da “identidade pressuposta do representante” diz respeito a um recorte histórico específico, em que a dinâmica social está atada aos sistemas produtivos capitalistas. Logo, aquela associação entre sociabilidade e representação não pode ser dissociada de uma reflexão sobre as práticas de produção e a socialização do trabalho. Entretanto, no livro de Giannotti (1983), tudo parece ganhar uma complexidade a mais, já que a conjuntura abordada é definida por uma ligação não tão palpável entre trabalho e valor, entre prática e medida pressuposta. Isso obriga o filósofo a se ater especialmente ao movimento de pressuposição, à passagem do posto ao pressuposto.

As conjecturas acima são reforçadas por outro texto de Marcos Nobre, este especificamente voltado para o pensamento de Giannotti. Em “O filósofo municipal, a *Setzung* e uma nova coalização lógico-ontológica”, Nobre (2011) faz uma recapitulação da trajetória de Giannotti para defender que o percurso ilustra como gradualmente o filósofo abandonou ferramentas cruciais para a *crítica* que sobressaía em suas primeiras publicações. O motivo principal dessa perda de

contundência seria, conforme o pesquisador, a substituição do “campo de forças Kant-Hegel em favor do campo de forças marcado pelas filosofias de Wittgenstein e Heidegger”¹⁶ (Nobre, 2011, p. 35). Respeitando os limites desta tese, são oportunas as indicações relativas a *Trabalho e reflexão* e a outros livros do período.

De modo análogo ao que diz no mencionado “Da ‘formação’ às ‘redes’”, Nobre (2011, p. 36) descreve *Trabalho e reflexão* como “referência para a Teoria Crítica no Brasil”, neste caso explicando melhor as razões para o rótulo. A primeira delas residiria no fato de Giannotti (1983) realizar uma avaliação aguda de certas modas intelectuais e da “maneira tradicional como as ciências sociais vinham elaborando os temas contemporâneos”. E, além disso, o fato de basear a avaliação justamente em condicionantes e vicissitudes locais. Daí a expressão “filósofo municipal”, sugestivamente introduzida no título. A outra razão, mais bem desenvolvida no artigo, corresponderia à forma como o livro de 1983 recusa a “cisão entre ‘ser’ e ‘dever ser’” (Nobre, 2011, p. 37). Com a afirmação, o pesquisador sublinha a ideia de que a *medida* e a *norma* são um “momento inalienável do ‘ser’ do objeto”. Sublinha, portanto, a noção de que o estudo objetivo no âmbito dos fenômenos sociais deve recair sobre “os processos efetivos de medida”.

De acordo com o pesquisador, esses achados só se viabilizaram por causa de uma estratégia crucial nos referidos escritos do filósofo. Nas palavras de Nobre (2011, p. 37), “Giannotti ancorou sua teoria da medida no processo social de trabalho, tomado como núcleo irradiador de diferentes formas da sociabilidade capitalista”. Por essa via, o livro de 1983 deu relevo inaudito para o jogo entre identidade e multiplicidade e explicitou quão redutor é entender a “realidade social [...] a partir de elementos tomados como idênticos (‘capital’, ‘mercado’, ‘classes sociais’, ‘Estado’, e assim por diante)”. Nobre (2011, p. 38), aliás, aventa a hipótese de que, ao examinar a dinâmica e a passagem do posto ao pressuposto, Giannotti (1983) na verdade denuncia um processo inverso: “a lógica da redução forçada da multiplicidade à unidade”, que se torna dominante no capitalismo tardio.

¹⁶ A interpretação da trajetória de Giannotti e da alteração de seus debates intelectuais é motivo de muitas controvérsias e ocupa parcela considerável dos comentadores da obra do filósofo. No artigo mencionado, Melo (2011) chega a tangenciar a contenda e insinuar sua posição nos derradeiros parágrafos da argumentação. Contudo, para uma ilustração mais evidente de como outros pesquisadores recompõem esse percurso de maneiras variadas e com conotações discrepantes, ver, por exemplo, “A reflexão no último livro de Giannotti”, de Vinicius de Figueiredo (2021). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/193758>. Acesso em: 18 jan. 2024.

Há aí, percebe-se, uma proximidade em relação aos diagnósticos de “Crítica e contradição”. Melo (2011) observa como Giannotti (1983) lida com um cenário de diversidade produtiva e de sensível aumento da complexidade no vínculo entre trabalho e valor. Nobre (2011, p. 37), de sua parte, testemunha como o filósofo, em decorrência dessa conjuntura de multiplicidade exacerbada, entrevê uma “variedade surpreendente de arranjos sociais reais e possíveis dos processos de medida”. Dessa maneira, os dois autores terminam por promover a leitura de que há uma ligação profunda entre o contexto de diversificação das atividades de produção e o relevo do movimento de pressuposição em meio à teoria estudada. Isso permite um retorno a *Trabalho e reflexão* de modo a indicar como tais fatores se articulam com as discussões a propósito da representação dos fenômenos sociais.

Páginas atrás, foram evocadas principalmente passagens dos dois subcapítulos iniciais da primeira seção de *Trabalho e reflexão*, aqueles designados como “A identificação pelo outro” e “A identidade e a medida”. Nos subcapítulos seguintes (sobretudo “Representação e esquema operatório” e “O outro e a individualidade técnica”), gradualmente a teorização se desloca para os temas da produção e do trabalho. Neles, portanto, começam a ficar mais evidentes as noções apontadas por Melo (2011) e Nobre (2011) no que toca a ligação entre os tópicos da sociabilidade, dos esquemas produtivos, da representação dos fenômenos sociais e do movimento de pressuposição.

Aparece em meio aos subcapítulos, por exemplo, a teoria em torno da ação social e da “individualidade reflexionante pressuposta” (Giannotti, 1983, p. 46) ou em torno do ato e da “representação pressuposta” (Giannotti, 1983, p. 48). Nesses momentos, o interesse do filósofo é demonstrar, em função do conceito de esquema operatório, como as ações ganham uma “dimensão representativa” na medida em que antepõem outras ações. À imagem do que fala quando defende a “atemporalidade formal do pressuposto”, Giannotti (1983, p. 53) argumenta que cada uma das ações ou das *funções*, como se diz no texto, representa a outra “não como uma ação futura semelhante às passadas, mas essencialmente enquanto uma ação dentre muitas outras semelhantes”. Assim como ao formular a ideia daquela multiplicidade que se apresenta *como se fosse dada*, agora o autor ataca a hipótese de que “cada presença diz esse outro, [...] *como se todos os outros membros já estivessem dados*” (Giannotti, 1983, p. 54).

Tais postulados se conectam intimamente a construções anteriores sobre a dinâmica entre representação e representante. É o próprio Giannotti (1983, p. 58) que retoma uma formulação reiterada anteriormente: “um fenômeno social configura sua identidade através da promessa de seu representante”. Porém, nesta etapa da explanação, o foco recai sobre os atos, que se tornam responsáveis por projetar uma “uniformidade pressuposta” (Giannotti, 1983, p. 58). O filósofo alcança, nesse sentido, uma nova etapa da argumentação ao explicitar como a “dimensão representativa” intrínseca aos objetos aponta justamente para o âmbito das ações e seu processo interno de antecipação, o que garante que a relação social se mostre como uma tipologia de “pacto” muito peculiar. Isso permite que o autor se esquive de dois equívocos tidos como paralelos: o “subjetivismo que resolve a relação social numa trama entre consciências previamente constituídas [...] e o objetivismo que retira dela qualquer dimensão representativa, antecipatória” (Giannotti, 1983, p. 58).

Por esse viés, ao pensar a representação como “momento da própria ação” no domínio das relações sociais, Giannotti (1983) se preocupa especialmente com “formas de sociabilidade capazes de se medirem a si mesmas”. Decorre daí também a definição de outro debate fundamental nesse momento do livro, acerca da *individualidade técnica*. Para o filósofo, o processo de trabalho “pressupõe individualidades”, unidades tomadas unicamente como pressupostos, que são o ponto de partida do “movimento reflexionante”. Tal movimento é essencial para aquilo que o autor acredita ser central no “esquema operatório do trabalho”: o engendramento de uma “forma de sociabilidade abstrata”, “de toda outra forma de sociabilidade” (Giannotti, 1983, p. 63). Essa especulação desemboca em enunciados tão sugestivos como o seguinte: “uma individualidade técnica possui um impulso de diferenciação, que se desdobra segundo seu próprio processamento” (Giannotti, 1983, p. 64).

Organizadas dessa maneira, as informações listadas autorizam uma releitura e uma avaliação mais apurada sobre aquele diálogo implicitamente travado por Naves com o livro de Giannotti (1983). De saída, as considerações acerca da subordinação da teoria da representação ao tópico das atividades produtivas já fazem surgir questões interessantes e de muitos desdobramentos. Já destacado, o crítico ancora sua interpretação das paisagens de Guignard em seu caráter primitivo e em uma aparente recusa de “formas fortes” e de “toda sociabilidade baseada em relações produtivas” (Naves, 2011, p. 180). O curioso é que, se for minimamente coerente o que foi demonstrado, o recurso em análise é informado por uma teoria da relação

entre a sociabilidade e o trabalho. Embora possa eventualmente soar como paradoxo, a constatação só reforça outro aspecto sublinhado: ainda que medite largamente sobre obras que devem muito de sua singularidade e relevância ao dito perfil primitivo, o ensaísta se opõe a reduzi-las a um elogio do passado e de remotas relações sociais. Mais uma vez, aquela evidência de que os ensaios se orientam para o que está *a se cumprir*, não para o que já se cumpriu, corrobora essa constatação.

Para além disso, os dados adicionais deslocam a atenção para outra dimensão do encadeamento das ideias do crítico de arte. Se antes foi ressaltado o elo entre as características distintivas dos trabalhos estudados e do contexto que os condiciona no que concerne ao impulso representativo, agora ganha mais relevo o modo como tal correlação passa pela compreensão das técnicas empregadas pelos artistas. Esse passo argumentativo é capital e recorrente em *A forma difícil*, não só no ensaio “O Brasil no ar: Guignard”. E se mostra decisivo no artigo temporal e conceitualmente mais próximo do livro de Giannotti (1983): “O olhar difuso”.

No artigo de 1986, são poucas as passagens em que o crítico discorre sobre o processo de composição das paisagens de Guignard e sobre os prováveis procedimentos que culminam nessas pinturas. Para falar a verdade, é em um único trecho que efetivamente se desenvolve a problemática. Trata-se da passagem em que o ensaísta comenta como a “atmosfera nebulosa” dos trabalhos se deve à sua “fatura aguada”, o que ocasiona os mencionados apequenamento e desmaterialização dos objetos e promove aquela aparência de “precariedade”, de que “o tempo nunca conclui a sua obra” (Naves, 1986, p. 63). Nesse momento, a atenção do autor se volta para as estratégias que, durante a execução dos quadros, garantem a potencialização desse notável “inacabamento”.

Não podendo trazer à tona a materialidade envolvida na elaboração das obras, o pintor, para não iludir, tem de optar por deixar à mostra o processo de criação dos quadros. Tudo é transparente nos trabalhos: a construção da cor, a tela (ou madeira), os pincéis, a gestualidade tímida. Mas este fazer contido, na medida em que não se esgota no ato de realização – porque tem de manter um recato enquanto presença –, acaba revelando também uma recusa do artista de abandonar a obra a seus limites: ela continua presa à subjetividade do artista, em uma relação com o mundo que resiste em alienar-se na tela. A carga afetiva dos quadros é o resultado imediato do apego às reminiscências do devir da obra. E da natureza (Naves, 1986, p. 64).

Como se percebe, as linhas acima dão um peso indiscutível a certas etapas e atos que antecedem a configuração final das paisagens. Assoma aí a alusão aos

exercícios de “construção da cor”, à escolha do suporte (a tela ou madeira), à eleição das ferramentas (os pincéis) e à manipulação dos instrumentos a partir de uma “gestualidade tímida”. Interessante no fragmento é a maneira como o crítico usa essas ações que remontam aos bastidores das obras para explicar os resultados e, em paralelo, sugere como o que há de instigante na aparência dos quadros é exatamente o fato de tornarem “transparentes” aquelas ações. Para o ensaísta, a atitude de “deixar à mostra o processo de criação”, patente na produção de Guignard, se contrapõe àquilo que seria crucial em vanguardas europeias como o cubismo: a atitude de “trazer à tona a materialidade envolvida na elaboração das obras”.

Em decorrência de tais constatações, surge uma articulação extremamente significativa. Naves (1986, p. 64) não deixa dúvidas de que é justamente o fato de as paisagens de Guignard deixarem transparecer o processo de criação o que propicia que esses quadros sejam lidos a partir do que neles se inscreve como anteposição. Nos termos encontráveis no fragmento, o “apego às reminiscências do devir da obra” deriva precisamente do “fazer contido”, daquela gestualidade tímida que “não se esgota no ato de realização”. Dessa maneira, junto ao perfil de dispersão e dissolução tão característico da visualidade brasileira e daquilo que seria chamado de *difficuldade de forma*, é o gesto de trazer ao primeiro plano as etapas da produção, não a materialidade, que favorece o interesse do crítico por basear o seu juízo em coisas supostas.

Lendo o texto sob esse viés, revela-se mais plausível o cotejo com aspectos da teoria de Giannotti (1983) enfocados nesta segunda parte do capítulo. Assim como o filósofo ancora a pressuposição no âmbito da sociabilidade às ações e aos processos produtivos, o crítico notoriamente vincula os elementos presumidos pelas obras de arte aos procedimentos técnicos que as singularizam. Mas, pensando no caso do ensaísta, a adaptação desse referencial teórico é facilitada por traços marcantes dos exemplares estudados. Ao lidar com quadros que trazem à tona não a materialidade, mas o trabalho que não se esgota em sua efetivação, Naves é confrontado com aquelas “reminiscências do devir”. De tal modo que são as próprias paisagens avaliadas que parecem impor irremediavelmente ao intérprete a atenção àquele peculiar jogo de anteposição. Se antes a dificuldade de representação parecia ser a responsável por deslocar a atenção para a “identidade pressuposta”, agora fica claro como o inacabamento dos atos composicionais e sua sensível evidenciação têm importância nesse movimento.

Com efeito, tudo leva a concluir que novamente o crítico escancara a utilidade do pensamento do filósofo para interrogar as questões locais e percebe como as artes visuais são um campo de estudo propício para essa linha de abordagem. Conforme explicam Nobre (2011) e Melo (2011), *Trabalho e reflexão* abarca um contexto de exacerbada diversificação produtiva e de empecilhos à ligação entre trabalho e valor, entre produção e medida. Ainda que tal conjuntura pudesse acen-
tuar a importância do movimento de pressuposição, são imperiosos os obstáculos que se colocam ao exame dos processos produtivos e à presunção de virtualidades. De sua parte, preocupado exclusivamente com a situação brasileira e sua visibilidade característica, o crítico de arte encontra objetos em que algumas dessas vicissitudes não são tão terminantes assim. Óbvio que isso tem a ver com um inegável déficit de modernidade e de desenvolvimento dos sistemas produtivos que a todo tempo o ensaísta ressalta. Entretanto, é também indiscutível como a persistência de práticas de perfil primitivo e artesanal nas obras, materializadas na aparência de inacabamento, motiva o exercício de suposição do intérprete.

Se tais nuances dos ensaios corroboram o diálogo do crítico com o filósofo, é necessário examinar como o recurso argumentativo em questão aponta para certo debate do crítico com outra de suas notórias referências. Como se defenderá no capítulo abaixo, está em jogo aí, ao lado da revisão de Giannotti, uma conversa com Giulio Carlo Argan com base no que o ensaísta pensa ser um aspecto louvável da metodologia do historiador italiano: a passagem entre a estética e a ética, o encadeamento entre o fazer artístico e a gênese de valores morais.

5

Naves, tradutor de Argan¹⁷

Publicado em 2021, o livro mais recente de Naves se intitula *Van Gogh: a salvação pela pintura*. Trata-se de um longo ensaio voltado exclusivamente para a obra do holandês de modo a desenvolver uma interpretação original de uma produção tão revisitada e comentada. Em comparação com publicações anteriores do autor, um detalhe que chama a atenção é a estrutura fragmentária adotada, na qual seções muito curtas se encadeiam sem que a continuidade entre os temas e partes seja sempre um princípio organizador. Tal opção estilística gera um curioso efeito de delimitação e separação dos assuntos, que são tratados isoladamente em poucas páginas e justapostos aos outros que compõem a argumentação.

Em uma dessas pequenas seções, a de número 14, Naves (2021) discute o problema das posições políticas de Van Gogh. Ali, o crítico alude a uma carta de setembro de 1884 do pintor ao seu irmão Theo que gira em torno do seguinte excerto de *Os miseráveis*: “o moinho não mais existe, mas o vento continua”. Como o autor sublinha, o artista usa a passagem para demarcar as suas divergências em relação ao irmão e expressar seu inconformismo e seu desencanto com a conjuntura em que se acham (Naves, 2021, p. 44-45). No caso específico do livro, a evidência auxilia o ensaísta a articular características materiais das pinturas com aspectos que remetem ao domínio ideológico. Numa mirada mais ampla, contudo, o trecho citado por Van Gogh parece ter impactado profundamente Naves. Isso fica patente num livro de 2007 sugestivamente chamado de *O vento e o moinho*, em que o crítico declara que encontrou na frase em foco uma formulação notável para sua maneira de pensar as conexões entre arte e sociedade, bem como as características da produção artística contemporânea (Naves, 2007, p. 15).

Nas poucas páginas da seção 14, portanto, Naves (2021) aborda uma reflexão que é decisiva em sua avaliação da trajetória do pintor holandês e que, somado a isso, é reveladora de seu jeito de interrogar as artes. No mesmo capítulo, entretanto, há a menção a outra referência que também exerce uma dupla influência em seu pensamento, no sentido de que condiciona a análise do artista e informa a

¹⁷ Ideias desenvolvidas neste capítulo foram sumariamente indicadas na introdução de um artigo publicado na revista *Viso* (UFF). Intitulado “A rosa da noite moral”, o artigo está disponível em: <https://revistaviso.com.br/article/518>. Acesso em: 09 abr. 2024.

metodologia engendrada. Os dois últimos parágrafos do capítulo são voltados para a tentativa de sintetizar as hipóteses de Giulio Carlo Argan a propósito da obra de Van Gogh. No primeiro deles, o autor lembra como o historiador italiano enxerga uma “atitude crítica diante da realidade” que leva o pintor a opor a técnica da pintura à técnica da indústria, o “*fazer ético*” ao “*fazer mecânico da máquina*” (Argan apud Naves, 2021, p. 45). E, no segundo, articula aspectos implícitos à produção do artista com traços mais gerais da arte moderna.

No pensamento de Argan, a arte moderna supõe um fazer ético porque cada pincelada ou o traço de um lápis, ou ainda o golpe de um cinzel ou de uma goiva, supõe uma escolha, o que não acontece com os movimentos mecânicos de uma prensa, por exemplo. Ou seja, para Argan, ele também um homem de esquerda, militante que chegou a ser prefeito de Roma, não é impossível ver no *modo* de pintar de Van Gogh um protesto contra o trabalho alienado (Naves, 2021, p. 46).

Abertamente no livro, Naves (2021) registra que sua leitura das pinturas de Van Gogh é devedora da abordagem de Argan, embora as conclusões sejam distintas. Ainda que conteste ideias do historiador, sobretudo aquelas acerca de temas como loucura e suicídio, o crítico também baseia sua interpretação em considerações sobre o *modo de pintar*, os processos criativos, a peculiaridade das pinceladas, a manipulação da tinta e o jogo com as massas de cor. À imagem da influência evocada, logo, o cerne da argumentação aí é o tópico da técnica e do trabalho e a ligação dessas problemáticas com a questão ética e moral. O que não chega a ser tão declaradamente aceito, todavia, é em que medida tal viés de comentário crítico é definidor da produção do autor de um modo geral, não só de *Van Gogh: a salvação pela pintura*.

No que concerne ao que vem sendo apontado aqui e ao que foi esboçado no capítulo anterior, levar a cabo essas hipóteses implica examinar como o crítico realiza uma espécie de combinação das teorias de Giannotti com a metodologia de Argan. Páginas atrás, foi aventado como o exercício de pressuposição que se infiltra nas leituras de Naves sobre os princípios composicionais de obras de arte deriva do pensamento do filósofo brasileiro sobre a dinâmica entre processos produtivos e padrões de sociabilidade presumidos. Agora, convém demonstrar como esse mesmo item remonta ao raciocínio do historiador italiano, sem qualquer prejuízo ou contradição aparente com as teses de *Trabalho e reflexão*. Uma pista de que o ensaísta procura experimentar uma junção das duas referências pode ser encontrada nas

linhas transcritas há pouco, quando se afirma que a “arte moderna *supõe* um fazer ético” (Naves, 2021, p. 46, grifo meu). A expressão *fazer ético* reproduz fielmente a terminologia empregada por Argan. Em contrapartida, a noção de *suposição* não é usada pelo historiador e faz ecoar, na verdade, o arcabouço conceitual de Giannotti.

Novamente, devido à finalidade de investigar a duradoura interlocução de Naves com algumas de suas influências, textos produzidos antes de *A forma difícil* adquirem uma relevância indiscutível. No estudo da revisão que o crítico empreende da teorização de Giannotti, um texto de 1986 (“O olhar difuso”) foi decisivo para tornar palpável uma conversa que se mantém implícita. De modo a examinar o tratamento que o autor dá às especulações de Argan, é uma reflexão de 1992 que passa a sobressair como oportuno objeto de pesquisa. Trata-se de um prefácio que o ensaísta produziu para acompanhar a célebre *Arte moderna* do italiano quando de sua publicação no Brasil. Nele se manifesta a preocupação com detalhes muito específicos da escrita do historiador que Naves, ao longo de toda a sua trajetória, colocaria à prova em diversas análises, ocasionando um interessante processo de adaptação. Até *Van Gogh*, há um permanente esforço de se apropriar desses detalhes, sempre demarcando divergências e impondo novidades aos achados do predecessor.

No referido prefácio, o crítico assume uma tarefa nada banal. Como reconhece nas últimas linhas, Naves (1992, p. 24) tenta discutir, em “moldes um tanto ‘metodológicos’”, as “brilhantes interpretações que [Argan] fez dos mais diferentes artistas, sempre abertas à generosidade que a arte solicita”. Isto é, o autor pretende apresentar componentes fundamentais nas leituras do historiador de maneira a produzir uma descrição do método observado. Audaciosa em si mesma, a tarefa se torna mais intrincada pois, nas páginas introdutórias, o ensaísta visa a uma síntese da metodologia não só do livro prefaciado, mas de toda a produção do italiano. Essa decisão obriga o texto a tangenciar variados escritos de Argan, a maioria deles sem edição no Brasil e traduzidos em primeira mão no prefácio. Se no caso das rasuras das teses de Giannotti foi destacado o papel de Naves como revisor, aqui o de tradutor ganha um peso especial.

O objetivo principal do crítico, ao introduzir a *Arte moderna*, é dar aquele que seria o devido relevo para a maneira como Argan estabelece *passagens* entre o domínio estético e “significados mais amplos” (Naves, 1992, p. 12). Nos termos do

ensaísta, o que há de louvável na produção estudada é a capacidade de partir de “interpretações extremamente dignificantes do fazer artístico” para depois alcançar problemas externos à arte propriamente dita. O elogio, então, se deve ao fato de o historiador nunca recorrer a dois procedimentos opostos e igualmente indesejáveis: por um lado, a “teorização descolada dos trabalhos de arte” ou a subordinação deles a sentidos dados de antemão; e, por outro, o “solilóquio formalista em que os trabalhos aceitam uma identidade mirrada”. Há uma formulação de Naves (1992, p. 12) ao fim do preâmbulo do texto que resume bem essas ideias: “É justamente nesse movimento que conduz das obras analisadas a questões éticas, prático-cognoscitivas e existenciais – isto é, a questões histórico-sociais – que está a grandeza e boa parte do interesse dos estudos de Argan”.

Antes de exemplificar e discorrer sobre como se efetivam tais passagens, o crítico esboça, a partir de uma recomposição histórica e biográfica, um elenco das influências de que deriva o viés analítico destacado. O primeiro nome lembrado é Adolfo Venturi, que teria sido responsável por uma virada no “pensamento italiano ligado às artes” (Naves, 1992, p. 13). Na visão do ensaísta, é Venturi quem fez o esforço mais notável para criar uma “história moderna da arte”, em que foi cedida às obras “uma autonomia que a[s] livrou da subordinação às instâncias de poder e significação, com o que ganharam uma envergadura intelectual nova, sem perder em singularidade”. Favorecido por esse ato inicial, Lionello Venturi, filho de Adolfo Venturi e mestre de Argan, teria dado mais um passo crucial e de desdobramentos importantes: o de conceber uma “teoria do gosto” na qual os trabalhos artísticos estavam relacionados a “diversas discussões que, de uma forma ou de outra, envolviam problemas estéticos” (Naves, 1992, p. 14).

Outro nome primordial nesse processo formativo é Erwin Panofski, depois de Venturi “sua [de Argan] maior influência entre os teóricos ligados diretamente às artes visuais” (Naves, 1992, p. 14). Segundo o crítico, o italiano “soube encontrar uma aplicação enriquecedora” da iconologia de Panofski, mesmo ao ler obras que em tese repeliavam esse tipo de abordagem, como as modernas. Isso só foi exequível porque Argan reconheceu no antecessor o mérito de captar como o “mundo das imagens é um mundo ordenado e que é possível fazer a história da arte como a história das imagens” (Argan apud Naves, 1992, p. 15). Dessa perspectiva, o método iconológico foi aproveitado sobretudo por aceitar uma generalização de seus

postulados e por favorecer a comparação e contraposição dos objetos mais variados, inclusive aqueles muito afastados no tempo.

Não obstante tais aspectos, o ensaísta faz questão de sublinhar uma série de divergências. De acordo com Naves (1992, p. 15), era absolutamente estranha a Argan a tendência recorrente nos estudos iconológicos de “rebaixar as determinações próprias do objeto de arte” e subordinar os trabalhos a determinada “exigência expressiva”, à “vontade de forma” que seria característica de um período histórico. Outro alvo de reservas da parte do italiano remeteria à ausência de ferramentas na dita crítica iconológica para “considerar absolutamente tudo aquilo que se vê numa obra” e interrogar elementos presentes nas criações artísticas que escapam ao “significado simbólico”, mas que nem por isso deixam de *ser um significado* (Naves, 1992, p. 16). São posturas inconciliáveis como essas que levariam o autor da *Arte moderna*, nessa reconstrução feita pelo ensaísta brasileiro, a se aproximar da fenomenologia com vistas a uma tipologia de interpretação que abarcasse todos os fatos particulares da aparência do objeto, sem desprezo por qualquer detalhe ou componente.

Na apresentação do crítico, a ligação de Argan com os estudos fenomenológicos também é marcada por aproximações e distanciamentos. Atraído pela maneira como a teoria da visibilidade pura dotava de significação todas as dimensões da criação artística, o italiano identificou nessas correntes uma via proveitosa para falar sobre a arte moderna e seu característico abandono do “preconceito de que o dado sensorial seja impreciso e ilusório” (Argan apud Naves, 1992, p. 17). Ao lado dos partidários da visibilidade pura, Argan também dedicou atenção àqueles entre os defensores da abordagem fenomenológica que tentavam associar os “processos de formalização [...] a períodos históricos e estruturas sociais”. Naves (1992, p. 18) objeta, porém, que tampouco nessas referências o historiador viu um aparato teórico à altura do seu projeto de “armar uma trama conceitual que desse conta do fazer artístico, sem no entanto isolá-lo das demais atividades”. Daí o desafio de produzir, sem incorporações automáticas, um desenvolvimento de postulados oriundos da fenomenologia e da iconologia.

É a partir desse percurso que o crítico começa a resumir o que seria efetivamente o método de Argan. Naves (1992, p. 18) ressalta, de saída, o esforço do italiano para “afirmar a arte como um *fazer*”, em vez de mera intuição ou expressão. Tratava-se, então, de dignificar o ato criativo para que não fosse rebaixado à

categoria de “cristalização de ideias ou projetos”. No resumo do ensaísta, ao empreender a “dignificação do fazer”, o historiador promoveu um entendimento das “técnicas artísticas” como “técnicas de ideação”, o que garantiu às criações uma autonomia significativa. É nestes termos que fica explicado o viés crítico em pauta, em que técnica e materialidade são componentes cruciais:

O fazer portanto é bem mais que a consecução de uma tarefa: ele requer uma dimensão reflexiva que permita o estabelecimento de relações precisas, dignas do nome “estrutura”, o que equivale a dizer que as obras de arte realizam uma fenomenologia de outra ordem – correspondente, mas não idêntica, à noção de uma percepção confirmadora –, em que a resistência do mundo é parte integrante de seu movimento e para a qual a reflexividade precisa incorporar um momento de opacidade, quando o travo das coisas coloca limites à transparência dos atos reflexivos (Naves, 1992, p. 18).

Segundo o ensaísta, essas premissas teóricas foram fundamentais para que Argan terminasse por engendrar uma original “história do trabalho”. Liberado de “negatividades sociais” e desassociado do tema da “servidão”, o fazer artístico foi pensado, por conseguinte, em função de seu valor de exemplaridade: “A arte [...] é ou quer ser modo *perfeito e exemplar do fazer*” (Argan apud Naves, 1992, p. 18). Somado a isso, a riqueza de mediações dos objetos artísticos também autorizou o italiano a abordá-los como um “objeto por excelência”, como modelo da “objetualidade em geral”. Naves (1992, p. 19) argumenta que, por causa de passos estratégicos assim, o historiador não incorreu no equívoco de conceber a história da arte como “história do academicismo” ou da “transmissão das técnicas consagradas” e alcançou uma concatenação dos estilos e períodos com “atividades não-artísticas”, sem abandonar a “busca de um ‘sistema de todas as relações possíveis’, uma verdadeira manutenção do fazer como possibilidade”.

É também nessa ambiguidade da relação entre arte e técnica que, na argumentação do crítico, reside a chave para entender a questão ética. Como destaca Naves (1992, p. 19), Argan interroga os objetos artísticos como “objetos detentores do máximo de *valor*” e, com isso, propicia que seja estabelecida uma diferenciação entre eles e as atividades que se fundamentam em conhecimentos técnicos. Dessa maneira, a criação artística passa a significar “criação de valores muito particulares”, já que coloca permanentemente em relevo o sentido dos atos e condiciona o “fazer ético por excelência”. Há uma longa passagem citada e, ao que tudo indica,

traduzida pelo ensaísta que deixa bem claro como tais instâncias se articulam no raciocínio do historiador.

Acima da exatidão técnica, da qual os nossos contemporâneos fazem um culto fetichista, existe uma exatidão moral, que eles geralmente ignoram: uma exatidão no realizar não tanto a própria função quanto o próprio dever, porque há um dever, e é o meu querer ser alguma coisa diferente daquilo que de fato sou, o meu querer *fazer-me* com a mesma precisão com que a técnica mecânica faz um objeto. É esse querer ser é ainda um momento do meu ser, e precisamente aquele da minha individualidade ou personalidade, já que para os outros sou aquilo que sou, e aquele eu eidético, aquele meu querer ser, aquela minha intenção de ser de outro modo é a única parte de mim que me pertence exclusivamente (Argan apud Naves, 1992, p. 19).

Além de servirem à tentativa de síntese, as nuances da ligação entre arte e técnica são o item que o crítico utiliza para apontar o “problema” de Argan. Conforme Naves (1992, p. 21), a *Arte moderna* é a história da crise de um sistema colocado em xeque pelo advento da industrialização. O que o ensaísta quer dizer é que a metodologia do italiano remonta a uma situação em que o artesanato era a atividade dominante de produção e, por isso, a obra de arte “podia aparecer como objeto por excelência e modelo”. Os estágios narrados no livro seriam as etapas do processo gradual de isolamento do fazer artístico em relação a outros procedimentos técnicos e de perda do seu valor de exemplaridade. Em Van Gogh, haveria o protesto e a oposição entre o fazer ético e o fazer mecânico. Em Mondrian, ficaria evidente que o sistema da arte se torna funcional em vez de representativo, já que às criações fica reservado o papel de “modelo de função” ou de “procedimento operativo exemplar” (Argan apud Naves, 1992, p. 22). Em Pollock, por fim, “o convívio conflituoso da arte com a sociedade industrial chega a um paroxismo”, pois os domínios se mostram completamente dissociados, sem que diálogos mais consistentes sejam viáveis (Naves, 1992, p.23).

O termo desse percurso corresponde ao mencionado problema que acometeria a metodologia de Argan. Naves (1992, p. 23) avança que o pano de fundo do livro prefaciado é a celeuma em torno da morte ou do “fim da arte”, uma vez que “a criação de valores e sua dimensão projetual entram em colapso”. Isso poderia ser lido também, para o crítico, como o indício de certa limitação da teoria do italiano, que se percebe cético e incapaz de lidar com obras que rechaçam a “ideia de valor” e que derivam de pesquisas estéticas nas quais o cerne deixa de ser os sentidos. Em suma, o ensaísta parece sugerir que o elemento crucial em que se baseia todo o

raciocínio do historiador é também o responsável por levar a argumentação e a própria crítica a um impasse incontornável.

Sem pensar por ora nesses diagnósticos e conclusões discutíveis, interessa tornar mais palpável como são sugestivas as escolhas de Naves (1992) nesse prefácio e fornecem dados oportunos para interrogar seus próprios ensaios. Já sinalizado, o crítico assume que aplica moldes demasiadamente metodológicos às análises de Argan. Do ponto de vista aqui adotado, mais importante do que o suposto descompasso entre a elogiada riqueza das leituras e o esquematismo da síntese é a eleição dos motivos que constituiriam o eixo desse arcabouço teórico. Com efeito, a centralidade que o ensaísta dá à gênese de valores éticos é digna de nota e, levando em conta sua própria trajetória, é bastante indicativa do lugar nada desprezível que gêneses como essas ocupam em sua produção.

Dessa perspectiva, um aspecto aparentemente banal que acaba se mostrando decisivo é o relevo concedido à leitura em torno de Van Gogh. Logo na segunda página do prefácio, reflexões acerca do pintor, ao lado de trechos sobre Mondrian e Pollock, são mencionadas de forma a corroborar a tese de que Argan “não se satisfaz com um solilóquio formalista” (Naves, 1992, p. 12). Curiosamente, tais exemplos são retomados na parte final da argumentação para, como foi resumido há pouco, demonstrar os contratempos que surgem gradualmente na metodologia, a depender do período examinado. Os três artistas, portanto, são usados para promover as maiores qualidades da produção em questão e, ao mesmo tempo, exemplificar as prováveis limitações desse raciocínio. Armado dessa maneira, o estudo leva a crer que as considerações sobre Van Gogh, em decorrência da rara sintonia entre método empregado e criação artística discutida, atingiram um grau de consistência incomparável nos escritos de Argan. Não à toa, o que se diz sobre o holandês, relativamente à tensão entre técnica e ética, passa a ser o sinal distintivo da trajetória do italiano.

É necessário concordar, diga-se de passagem, que a escolha não é completamente descabida e encontra certo lastro nas páginas da *Arte moderna*. Desde o capítulo de abertura, Argan (1992) ancora suas hipóteses no confronto entre criação artística e técnicas mecânicas. Já nas primeiras páginas, a título de ilustração, defende-se a ideia de que a tecnologia industrial, ao abdicar do “artesanato e suas técnicas refinadas e individuais”, transformou “as estruturas e a finalidade da arte” e a colocou em crise (Argan, 1992, p. 14-17). E, logo adiante, toma lugar a noção

de que, dadas essas condicionantes, o trabalho artístico “se torna o paradigma do *verdadeiro* trabalho humano” e de que o artista passa a ser “o *tipo de trabalhador livre*, que alcança a liberdade na práxis do próprio trabalho” (Argan, 1992, p. 34). No entanto, só ao falar de Van Gogh, no segundo capítulo, o historiador encontra uma formulação mais bem acabada no que concerne ao tópico da eticidade, quando contrapõe o “*fazer ético do homem*” e o “*fazer mecânico da máquina*” (Argan, 1992, p. 124).

Interessante é que, a partir desse ponto, justificando em parte o esquema de Naves, Argan (1992) recorra ao pintor holandês como termo de comparação para comentar diversos artistas. Isso pode ser constatado em seções posteriores, como, no quarto capítulo, quando se contextualiza o surgimento do Expressionismo. Ali, o historiador reflete sobre como Van Gogh, com sua “dura exigência moral, arrasta todas as poéticas em curso” e como, em paralelo ao “princípio moral” de Van Gogh, “Gauguin descobre o princípio *técnico*” que está no cerne das obras expressionistas (Argan, 1992, p. 214-215). Algo semelhante ocorre no quinto capítulo, no momento em que estão em foco os *fauves* e sua tentativa de “solucionar o dualismo entre sensação (a cor) e construção (a forma plástica, o volume, o espaço), potencializando a construtividade intrínseca da cor” (Argan, 1992, p. 229). Nesse momento, a concepção ética de Van Gogh é contraposta à “concepção extensiva de Cézanne”, bem como à “concepção restritiva dos neo-impressionistas” (Naves, 1992, p. 132).

Como se percebe nesses trechos, é bastante peculiar o papel de Van Gogh na história contada por Argan. Se a arte moderna de um modo geral, em função da industrialização e da produção mecânica, alça ao primeiro plano a questão do trabalho e da técnica, não são todos os movimentos e artistas que conferem ao tema a mesma tensão e contundência. É em casos específicos como o do pintor holandês que essa oposição ganha uma configuração mais notável, uma vez que fica garantida aos procedimentos artísticos uma dimensão ética poucas vezes alcançada. Por causa disso, os quadros do artista podem ser evocados quando estão em jogo nomes que não conseguem atingir o mesmo grau de exemplaridade, mas também são arrastados por aquela “dura exigência moral”, nas palavras do historiador. E, por causa disso também, Naves (1992) pode elevar o que se comenta em torno de Van Gogh à categoria de exemplo cabal da metodologia de Argan.

Ao fazer isso, entretanto, o crítico termina por alterar significativamente o teor de certas informações contidas na *Arte moderna*. Conforme repetido, a

passagem da técnica à ética é um fenômeno que diz respeito a uma obra muito particular e a um contexto restrito do panorama reconstruído por Argan. O fato de o crítico usar reflexões sobre objetos de estudo tão delimitados como representativas de um padrão mais amplo de raciocínio depende de uma relativa atenuação do caráter historicista do livro prefaciado. É verdade que as passagens extraídas de outros livros do italiano corroboram como as ideias acerca de Van Gogh são menos contingentes do que parecem e remontam a premissas teóricas que se manifestam nos diferentes escritos. Porém, pensando somente na *Arte moderna*, o passo do ensaísta implica em uma subordinação extrema dos componentes historiográficos à metodologia implícita. Aliás, essa reorientação não passa despercebida ao autor, que faz esta provocação a respeito da aparente primazia da história no livro:

E é por essas razões que o leitor deve considerar a ordenação da *Arte moderna* – uma introdução geral sobre um período artístico e histórico, seguida da interpretação de obras – apenas como uma exigência editorial, que em nada contraria a crença arganiana de que a ponte entre a esfera “separada” da arte e a esfera social “se constrói partindo da esfera artística em direção à social (e não inversamente)” (Naves, 1992, p. 12).

Vendo desse ângulo, é como se o crítico adotasse, na apresentação e tradução de Argan, um sentido inverso àquele assumido na revisão de Giannotti. Antes, o ensaísta manipulou os achados do filósofo brasileiro de modo a encarecer o perfil particularista de sua teoria e evidenciar sua utilidade para interrogar vicissitudes locais. Agora, no que concerne ao italiano, Naves toma a direção contrária na medida em que generaliza os postulados que recaem sobre um artista único e em uma situação singular. Se aquela particularização remetia a uma delimitação geográfica, concentrando o interesse nos problemas referente ao país, esta generalização incide no campo da história, pois os aspectos que são definidos como basilares na interpretação de diferentes nomes e períodos estão, a rigor, vinculados a uma produção artística inscrita em um ciclo específico da industrialização.

De resto, tal constatação se liga diretamente ao fato de que Naves se apropria do item destacado na metodologia de Argan para abordar produções de contextos bem diversos, como as desenvolvidas no Brasil em diferentes quadras históricas. É o que se percebe nos subsequentes capítulos de *A forma difícil*. E é também o que se dá a ver num ensaio sobre as xilogravuras de Oswaldo Goeldi, que talvez seja o texto em que a manipulação do método do italiano fica mais explícita. Antes de

chegar a tal ensaio, contudo, há mais elementos na conversa em torno de Van Gogh que permitem captar as novidades introduzidas pelo autor brasileiro. Naturalmente, isso remete ao seu livro mais recente.

Não parece exagerado conjecturar que o *Van Gogh* de Naves (2021) é, em certo grau, uma resposta a Argan. Essa hipótese já seria defensável somente comparando o último livro do crítico com as ideias apresentadas na *Arte moderna* em torno do pintor holandês. A conversa entre os autores fica mais palpável, todavia, quando convocado um texto de 1960 da autoria do italiano. Trata-se de “As fontes da arte moderna”, incluído em *Salvação e queda na arte moderna*. No que toca a discussão aqui proposta, mais importante é o contexto de publicação desse artigo no Brasil: em 1987, na revista *Novos Estudos*, com tradução e breve introdução de Rodrigo Naves. Isto é, precisamente o início do período em que o crítico assume o cargo de editor da revista do Cebrap e em que desenvolve sua pesquisa acerca da produção do historiador.

Nesse artigo, Argan (1987) esboça alguns argumentos que viria a aprofundar na *Arte moderna*. Estão ali motivos como o emprego das tendências clássica e romântica para refletir sobre os movimentos artísticos; a tensão entre a autonomia da criação artística e sua conexão com “problemas de ordem não especificamente estética – intelectuais, morais, sociais, religiosos e políticos” (Argan, 1987, p. 50); os ambíguos efeitos gerados no mundo da arte pelo cientificismo (Argan, 1987, p. 52); etc. É em meio a meditações sobre o impressionismo, não obstante, que surgem as afirmações sobre Van Gogh que aparentemente não abandonaram as preocupações de Naves. De maneira algo similar ao sublinhado acima na *Arte moderna*, o holandês é aí também uma espécie de contraponto a Cézanne e Gauguin.

Em ambos os cotejos, é similar o aspecto ressaltado. Na comparação com Cézanne e os impressionistas, Argan (1987, p. 53) fala de um Van Gogh acometido por uma “violência sensorial [...] inteiramente negativa”, que “revela somente a impotência e o desespero do homem frente ao real”. Conforme o autor, diante da deformação das sensações e do choque do “eu com o mundo”, o pintor teria chegado a uma resposta trágica para a busca de um sentido para a existência, em que as únicas saídas “são a loucura e o suicídio”. Pela mesma via, na comparação com Gauguin, o holandês é apresentado em função de seu embate com a realidade circundante. No excerto abaixo, em que são descritas as causas da “incompatibilidade

irredutível” entre os dois artistas, surge o tópico que, junto com o debate sobre loucura e suicídio, está no cerne da réplica de Naves por assim dizer.

De fato, se Gauguin busca desesperadamente, indo além dos limites do conhecimento e da civilização, uma imagem que sintetize uma concepção do mundo e uma concepção do destino humano – *Weltanschauung* e *Lebenswelt* – e seja, apesar de tudo, clássica, Van Gogh é aquele que derruba todas as pontes e coloca a arte como puro ato de existência, assumindo a visão do real como expressão de uma condição interior, vinculando-se à mais profunda e autêntica raiz romântica (como prova o seu prolongado estudo de Delacroix). Gauguin busca o sagrado na natureza das coisas e do homem, ainda que por meios mágicos e não racionais. Van Gogh, que buscara Deus no apostolado religioso e fora rejeitado, sabe que não poderá jamais encontrá-lo e que a natureza será o caminho da queda e *não da salvação* (Argan, 1987, p. 53, grifo meu).

O título e as primeiras conjecturas do livro do crítico não deixam qualquer dúvida do teor de sua objeção. Nas páginas iniciais, Naves (2021, p 7-12) se dedica justamente a sugerir suas reservas em relação aos comentadores que subordinaram completamente a interpretação da obra de Van Gogh a seus supostos transtornos mentais, sua alma atormentada e sua inclinação para uma “aura tragicamente romântica”. E, num diálogo ainda mais evidente e significativo com Argan, o subtítulo do ensaio é *a salvação pela pintura*, o que faz ecoar as palavras que encerram o fragmento citado acima. Como se identifica facilmente, se o italiano fornece ao ensaísta ferramentas importantes para analisar a produção do artista, a existência de certa discordância é indiscutível.

As passagens mencionadas de “As fontes da arte moderna” são, inclusive, referidas em *Van Gogh*. Numa seção voltada para o contato do pintor com o mundo da arte e a influência exercida em sua produção por diferentes correntes, Naves (2021, p. 34) recorre às aludidas considerações de Argan (1987). Nesse capítulo, o crítico concorda com a tese do historiador de que o artista, por razões variadas, “jamais poderia pintar como um impressionista” (Naves, 2021, p. 35). Mas não deixa passar a oportunidade de demarcar uma ligeira divergência: “Acredito que a conclusão de Argan, a loucura e o suicídio como únicas saídas para Van Gogh, seja discutível, mesmo porque ambas não foram comprovadas até hoje”.

Colocando as coisas nesses termos, é plausível dizer que as rasuras impostas pelo ensaísta dizem respeito a um detalhe bastante específico da leitura do italiano, mas que termina por produzir variações drásticas no quesito metodológico. Afinal, Naves (2021) se vale de muitos dos procedimentos aplicados por Argan e concorda

com boa parte dos diagnósticos encontrados em “As fontes da arte moderna” e *Arte moderna*, sobretudo aqueles relacionados ao embate do pintor com a realidade e com o fazer mecânico, típico da era da industrialização. No entanto, altera sobremaneira as conclusões extraídas com base nessas evidências e se afasta da ideia de que tais embates só levem o artista ao completo desespero e a um destino unicamente trágico. O crítico viabiliza a inversão por, além de examinar mais detidamente os posicionamentos políticos e ideológicos de Van Gogh, se dedicar a entender como suas técnicas criativas devem à sua formação religiosa e à conotação que o trabalho ganha na tradição protestante. Se o italiano identifica somente os sinais de queda e afastamento da religiosidade, o brasileiro flagra uma possibilidade de salvação, obviamente muito relativa e contingente, posto que inscrita no próprio processo de criação.

O que esses julgamentos opostos ocasionam no plano dos métodos tem a ver com o esquema apresentado por Naves no prefácio à *Arte moderna*. O crítico enxerga nas reflexões sobre Van Gogh o exemplo mais emblemático da metodologia de Argan, pois há ali uma consistente passagem entre estética e ética. Porém, atribui ao exemplo o estatuto de caso irrepetível, uma vez que, ao tratar de ciclos posteriores, o historiador se depare com artistas que não mais conseguiram dar às suas práticas o caráter de paradigma para as “atividades não-artísticas”, o que acaba gerando perdas inclusive no âmbito interpretativo. É por isso, lembre-se, que o prefácio se encerra com o questionamento sobre a perda de validade do raciocínio do italiano. De certa maneira, o declínio já está como que previsto na leitura acerca do pintor holandês, em razão da tragicidade e do impasse que marcam sua obra. Em outras palavras, lendo a descrição de Naves (1992) assim, Van Gogh oferece a Argan as condições propícias para colocar o método à prova e, ao mesmo tempo, com seu desespero e impotência, anuncia a inevitável derrocada do padrão de análise engendrado.

Todos esses itens ganham um renovado sentido quando se inverte a interpretação da obra de Van Gogh. Ao examinar a pintura do holandês não pelo viés da queda, mas pelo da salvação, Naves (2021) abre a possibilidade de que a história contada por Argan seja compreendida não necessariamente como uma trajetória de derrocada incessante e irremediável. Logo, os quadros do artista deixam de ser pensados como a materialização da tentativa mais ousada de projeção ética e, simultaneamente, dos obstáculos insuperáveis que acometem tal tipologia de projeto.

Dessa maneira, o crítico propicia que o método forjado pelo historiador seja aplicável e seja relativamente coerente a outras obras de arte além das criadas por Van Gogh. Curiosamente, essa tendência já se infiltra no prefácio à *Arte moderna*, em que Naves (1992) produz certa generalização da metodologia de Argan, quase contrariando o que atesta ao observar o que se diz sobre Mondrian e Pollock.

Se forem minimamente razoáveis as ideias expostas acima, um enunciado destacado no começo do capítulo ganha nova importância. Em *Van Gogh*, Naves (2021, p. 46) argumenta que, “no pensamento de Argan, a arte moderna supõe um fazer ético”. A noção de que é inerente a toda a arte moderna, não algo restrito a poucos artistas exemplares, a suposição de um fazer ético vai ao encontro do entendimento de que o crítico amplifica o escopo do procedimento flagrado em meio a certas análises do historiador. A amplificação é tão extrema que o fazer ético é retirado da condição de algo que a arte efetivamente incorpora para se tornar algo que pode ser suposto ou não passar de uma premissa. Os próprios excertos mencionados no prefácio à *Arte moderna* revelam como Argan é muito mais enfático ao tratar dessa problemática e como a pressuposição não é exatamente um tópico que faça parte do seu vocabulário. Com efeito, tudo leva a crer que Naves encontrou em Giannotti uma espécie de saída para o impasse metodológico do italiano.

O que a teoria do filósofo brasileiro garante para o ensaísta é a possibilidade de não restringir a um ciclo específico da história a projeção de valores a partir das obras de arte. Naves (1992) percebe uma limitação em Argan, já que exclusivamente no início da industrialização a criação artística pode fornecer alternativas a outras práticas produtivas. Depois desse período, o fazer artístico se isola cada vez mais e deixa de se conectar com os demais domínios de produção. Na teorização de Giannotti (1983), por outro lado, as subseqüentes configurações do mundo capitalista não são um impeditivo terminante para que se ancore o raciocínio no movimento de pressuposição. O que se exige são adaptações metodológicas para compreender um contexto de diversificação produtiva e de relações não tão palpáveis entre trabalho e valor. Portanto, o arcabouço de *Trabalho e reflexão* auxilia o crítico a generalizar o método de Argan, conferindo a ele aderência às especificidades da arte brasileira.

É bem verdade que, articulando os referenciais teóricos assim, um grau de abstração indesejável toma conta da pesquisa. Contudo, o mencionado texto acerca de Goeldi é um objeto de estudo propício para demonstrar como a combinação de

Argan e Giannotti é um passo decisivo na argumentação do crítico. O ensaio talvez seja aquele em que as teorias se tornam mais patentes e o autor se permite utilizar abertamente conhecimentos do campo da filosofia. Mais do que isso, talvez seja aquele em que fica explícito como as pressuposições oriundas da sociabilidade se direcionam para o domínio ético e moral.

6

Acerca da exemplaridade do ensaio sobre Goeldi

O ensaio de Rodrigo Naves sobre Oswaldo Goeldi veio a público em 1999 e, inicialmente, foi intitulado “De fora: Goeldi”. Mais recentemente, em 2019, foi incluído em *Dois artistas das sombras* ao lado de um estudo sobre El Greco, este publicado pela primeira vez em 1985. Na nova edição, o texto perdeu o título que constava da versão anterior e passou a ser designado de modo mais genérico, com o nome do artista abordado. Não obstante a modificação, aquele nome é bastante sugestivo da leitura desenvolvida, pois é central na argumentação do crítico a problemática da exterioridade.

Ainda que o foco principal sejam as xilogravuras de Goeldi, Naves (2019) discorre também sobre desenhos feitos com tinta em bico de pena e com carvão. Em resumo, o crítico procura demonstrar como a produção do artista se diferencia de movimentos aos quais comumente é vinculado, sobretudo o expressionismo, e de predecessores e influências que cultuava, como Alfred Kubin e Max Klinger. Essa diferenciação, que resulta numa obra de originalidade notória, se deve a uma oposição que estrutura os trabalhos e se materializa principalmente nas xilogravuras. Trata-se da oposição entre uma realidade dinâmica e marcada pela agitação e outra realidade definida pela lentidão e pela solidão. Tal tensão é decisiva, na visão de Naves (2019), para que Goeldi tenha representado seres cuja *singularidade excessiva*, em decorrência do isolamento e do alheamento, propicia a suposição de novos valores morais e padrões de conduta. É aí que se dão a ver motivos esboçados nos capítulos anteriores.

Para começo de conversa, um exemplo cabal de como os recursos engendrados pelo crítico fazem ecoar os aparatos teóricos listados e reflexões de outras etapas de sua carreira surge já nos momentos finais do ensaio. Nessa passagem, Naves (2019) retoma ideias apresentadas em diversas partes do texto a respeito da predileção de Goeldi pela xilogravura e das motivações e implicações dessa inclinação. Transcrito abaixo, o trecho torna patente o diálogo com Argan e Giannotti, pois remonta às considerações em torno de Van Gogh e da ética inerente ao fazer artístico, conforme a metodologia da *Arte moderna*, e às considerações em torno de

Guignard e da pressuposição num contexto em que as vinculações entre ato e medida não são tão evidentes, conforme apreendido em *Trabalho e reflexão*.

A própria escolha da xilogravura como seu meio de expressão predileto procurava reverter a marca de alienação desses vínculos que não tinham sido determinados pelos próprios homens. O fazer acentuado da xilogravura, em que a mão precisa enfrentar a resistência de um material espesso, pede *escolhas* precisas que revelam uma dimensão ética muito diversa daquela existente no dia a dia (Naves, 2019, p. 141).

À parte as similaridades, a investigação a propósito de Goeldi permite ao crítico elaborar uma série de novidades. Isso se deve ao fato de, recorrendo à fortuna crítica do artista, Naves (2019) ter forjado noções bastante originais para ressaltar o movimento de suposição atribuído às obras de arte, noções essas que não se reduzem à mera manipulação das conceituações de Argan e Giannotti. Inclusive, tal fortuna crítica específica fornece ao autor outros nomes e referenciais teóricos que terminam por tornar mais contundente o recurso argumentativo interrogado aqui. Antes de mostrar que referências são essas e em que consistem exatamente tais formulações inéditas, convém acompanhar como o raciocínio se encaminha para os tópicos em questão.

O ponto de partida de Naves (2019, p. 122) é o diagnóstico de que, para Goeldi, a arte correspondeu a “um permanente exercício de lucidez”. Com isso, o crítico quer dizer que o artista sempre encarou o mundo com extrema franqueza e sem exigir demais da realidade. Essa espécie de desassombro seria um dado primordial de composições em tudo avessas ao “atrativo de pequenas recompensas” e a “critérios que nos infantilizem”. Ainda que pareçam genéricas ou excessivamente abstratas, tais impressões se ligam aos principais dilemas e complexidades da produção do gravador: o fato de ser ilustrativa de questões modernas em geral e, ao mesmo tempo, de vicissitudes particulares da sociabilidade brasileira; o fato de estar intimamente vinculada a traços de certas vanguardas europeias e, em paralelo, apresentar singularidades inviáveis no caso desses mesmos movimentos; e, por fim, o fato de impor como exigência, pensando naquela projeção de ideais de conduta, a aproximação demorada e anti-ilusória em relação aos dados da realidade circundante.

Ainda nas primeiras páginas do ensaio, Naves (2019, p. 124) afirma ironicamente que o “drama do sujeito moderno” é uma “designação por demais solene

para nomear” o que se manifesta na trajetória de Goeldi, ainda que não seja incorreta. De acordo com o autor, o alcance das xilogravuras e desenhos em debate não “fica a dever a parte significativa da melhor arte moderna”, mas num certo sentido a questiona e a supera. Estariam evidentes nos trabalhos, por exemplo, a opressão exercida pelas cidades, “lugar por excelência do convívio humano” e em tese criado para libertar os indivíduos; a troca de lugar e importância entre homens e coisas; a aparente submissão das pessoas a uma força superior que as coordena; e a incomunicabilidade que caracteriza a experiência nos espaços citadinos. Contudo, o tratamento dado pelo gravador aos motivos, que seriam compartilhados por diferentes artistas e de diversos locais, é o que autoriza falar de alguma idiossincrasia.

São vários os itens ressaltados pelo crítico para sustentar a hipótese de que há dimensões na produção de Goeldi que não correspondem a um olhar universalizante sobre a modernidade. Entre esses itens, estão o cuidado para que a realidade opressiva e a estranheza do mundo não se convertam, como “algo majestoso”, em fonte de “mistério ou encantamento” (Naves, 2019, p. 124); a aparência de que os cenários dos trabalhos não remetem a metrópoles, mas a “recantos perdidos de um lugar qualquer do mundo”, como o Brasil (Naves, 2019, p. 122); a existência de uma precariedade permanente que impede os seres de se agruparem em “categorias mais amplas e mais estáveis” (Naves, 2019, p. 123); e a evidência da morte como presença constante que “povoa os nossos dias” e que é mais assustadora que “uma condição genérica e final de nossa espécie” (Naves, 2019, p. 124). À primeira vista, o elenco de fatores pode soar como rebaixamento da produção do artista e das condições locais, como excessivamente negativas, mas é o oposto que se percebe na explicação do autor.

Com efeito, é um desencanto ostensivo o que, do ponto de vista do crítico, desencadeia as maiores potencialidades da obra de Goeldi e, contraintuitivamente, dessas localidades retratadas em suas gravuras e desenhos. Além disso, é também o trato lúcido com o mundo o que auxiliaria a compreender outra daquelas oposições evocadas por Naves (2019), entre a produção do artista e a de nomes e movimentos aos quais estaria ligada. Em poucas palavras, o comedimento teria sido uma das principais virtudes responsáveis pela divergência do gravador com o expressionismo e com Kubin e por instilar em seus trabalhos um poder de projeção mais consistente do que o alcançado por essas mesmas influências.

Na percepção de Naves (2019, p. 124), é comum a Goeldi e aos expressionistas o embate entre “uma altivez torturada e íntegra” e a “adesão irrestrita a valores corrompidos”. No que toca estes artistas, porém, ocorreria ainda o confronto das demandas de uma subjetividade superior com as “agruras da vida” e a “avareza do mundo”, resultando em deformações e contrastes muito característicos (Naves, 2019, p. 124, 141). Ou seja, recorrente no expressionismo, a dilaceração formal remeteria à crescente expansão de “um Eu atravessando o mundo”, para usar os termos que o autor empresta de “Goeldi: o brilho da sombra”, de Ronaldo Brito (1987). Partindo dessas características estranhas à sua personalidade e seu projeto, coube ao gravador “limitar as expansões subjetivas” e reduzir à “concretude dos objetos”, nas palavras de Maria Eduarda Marques (1988), outra das referências da argumentação, “a espiritualidade visionária do expressionismo”.

Não é muito distinta a contraposição estabelecida em relação a Kubin. Naves (2019, p. 131) alega que os trabalhos deste artista, de modo análogo ao percebido nos expressionistas, são acometidos por “ambiguidades aparentemente insolúveis”. Se a imaginação conturbada que rege os desenhos “possibilitava as mais estranhas associações e o estabelecimento de um mundo bizarro, regulado por leis próprias”, ela também acarretava efeitos menos interessantes. Na leitura do autor, em Kubin, a imaginação atormentada “revelava uma oposição entre a subjetividade e as agruras da existência” e “mostrava uma exuberância difícil de conceber em meio a tantas adversidades” (Naves, 2019, p. 131-132). O corolário desse processo é que os mistérios do mundo acabavam deslocados para “o ‘mundo interior’ de algumas almas visionárias, capazes de estabelecer reinos paralelos”. Como se vê, são bem semelhantes os impasses flagrados em Kubin e no expressionismo, ainda que este artista seja caracterizado pela proximidade temática com o simbolismo e nomes como Gustave Moreau e Odilon Redon (Naves, 2019, p. 129).

Curioso em toda a recomposição é como o autor descreve a singularidade de Goeldi frente às contradições desses antecessores imediatos. Para Naves (2019, p. 133), o grande achado do artista foi o de sempre retornar à realidade para “aguçar o seu juízo” e de inscrever qualquer possibilidade de transcendência “nos limites da experiência do mundo”. Tratava-se, logo, de alcançar uma experiência estética mais generosa, que concederia à “própria existência uma dinâmica capaz de gerar diferenciações”, em vez de reservar a alternativa para as ditas subjetividades visionárias (Naves, 2019, p. 132). Mais notável ainda, mas nada inusitado levando conta os

capítulos anteriores, é o crítico associar o posicionamento ético à escolha das técnicas artísticas e às consequências desses procedimentos na aparência final dos trabalhos.

Daí surge a importância que a predileção de Goeldi pela xilogravura ganha na interpretação. De saída, Naves (2019, p. 132) lembra que o interesse do artista pelo meio de expressão só se consolidou depois do seu retorno ao Brasil e de ter tido breve contato com a litografia na Europa. Por si só, esse dado já favorece as discrepâncias sublinhadas nos parágrafos acima. Para além disso, o crítico se dedica a explicar como a generosidade dos trabalhos deriva de uma atenção especial às exigências e limitações impostas pela técnica e pelo material. Apoiado em declarações do próprio artista, o autor vê uma correspondência entre o ato de gravar em madeira por meio de intervenções muito peculiares e o controle de divagações e “excessos retóricos” (Naves, 2019, p. 133). Nesse sentido, os talhes pontuais, a redução dos sulcos, o aproveitamento dos veios já existentes nas peças e a exploração das grandes áreas entintadas seriam aspectos decisivos para aquela tensão entre comedimento e devaneio, entre lucidez e absurdo.

São decisões referentes ao processo de criação como essas que ocasionam, para Naves (2019, p. 133), o perfil de “estranheza e alheamento” nos trabalhos de Goeldi, “em que a realidade se mostra avessa a qualquer acomodação, toda tentativa de familiaridade”. Em razão do jeito original¹⁸ encontrado para talhar a madeira, o artista teria forjado a luminosidade responsável por gerar a impressão de que “*tudo está fora do lugar*, ao relento, sem amparo nem guarida” (Naves, 2019, p. 135). De fato, na interpretação do autor, a luz é o componente fundamental na construção da atmosfera de não acolhimento, pois ela anuncia, por meio de estrias mínimas, a existência de uma realidade dinâmica, “solar e luminosa” que se manifesta como ameaça ao mundo soturno e lento que aparece em primeiro plano (Naves, 2019, p. 135-136). Por se infiltrar nos cenários sombrios com extrema intensidade por aqueles feixes esguios, tal luz exterior exerce “uma verdadeira pressão sobre a superfície

¹⁸ Naves (2019, p. 135) dá bastante relevo ao fato de Goeldi usar, para produzir suas gravuras, um corte chamado “madeira de fio”, que “procede verticalmente, considerando a posição natural de uma árvore”, de maneira que os veios da peça possam ser aproveitados graficamente. Para o crítico, a originalidade aí não é somente o “modo de talhar a madeira, economizando ao máximo os cortes na superfície”, mas o artista ter “levado esse procedimento a uma radicalidade capaz de transformá-lo num elemento central de sua poética”.

negra” e arrasta “consigo a profundidade das obras, diminuindo o pouco espaço que ainda havia para acomodar suas figuras”.

Ainda que com menor contundência do que nas xilogravuras, nuances análogas estariam em jogo nos desenhos de Goeldi. Segundo o crítico, nos trabalhos feitos com carvão, a “irregularidade das áreas negras” desencadeia uma “representação da luz muito próxima à das xilos”, o que também depende de uma manipulação da “própria textura do papel” (Naves, 2019, p. 137). Aliado a isso, o aprisionamento dos seres no espaço derivaria do “aspecto meio encardido” das superfícies gerado pelas “diferentes pressões sobre o carvão”. Já no que diz respeito aos desenhos feitos com bico de pena, a principal estratégia é sensivelmente diferente. Naves (2019, p. 137) alega que “será a própria fragilidade do traçado – a sua descon-tinuidade radical – que introduzirá uma precariedade de fundo, correspondendo à desolação dos temas”. Apesar das variações e da discrepância entre soluções, é permanente o diagnóstico de que, na produção do artista, todas as instâncias são acometidas por aquelas forças ameaçadoras, sem que seja reservada para as figuras qualquer superioridade em relação ao estado de coisas.

O desafio do ensaísta, então, é insinuar que tipo de diferenciação seria possível num contexto como o descrito, em que todos os elementos estão submetidos às ameaças mais próximas do mundo soturno e à opressão introduzida pela realidade luminosa. Afinal, Naves (2019, p. 138) é enfático ao dizer que a dinamicidade do lado luminoso não se apresenta como alternativa para os habitantes do lado noturno, que “não almejam alcançar aquela região de onde provém a luz” e que, na verdade, “vivem de costas para ela”. A única materialização de uma sutil opção entre esses dois polos flagrada pelo crítico se dá naquelas gravuras em que as cores se impõem “vivas e delineadas”, sem o “aspecto negativo do negro [...] nem a estridência daquela luz selvagem que dilacerava as superfícies” (Naves, 2019, p. 136). No entanto, são poucos os exemplares com uma intensidade que faça pensar em “vigor” e “afirmação”, o que leva o autor a uma tarefa mais difícil: demonstrar como mesmo os trabalhos sem cor envolvem essa espécie de projetividade. É aí que reaparece o tema da suposição, mas com um vocabulário esboçado a partir de um diálogo com Drummond e Kant.

Essa conversa com nomes de áreas contíguas à arte, como a poesia e a filosofia, é suscitada por um fato que Naves (2019, p. 134) faz questão de ressaltar: o interesse que a obra de Goeldi “despertou junto a alguns de nossos mais importantes

poetas e escritores”, entre os quais Manuel Bandeira, Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade. Mais do que isso, o fato de que esses mesmos literatos, “que não costumam acertar muito quando o assunto são as artes visuais”, produziram leituras relevantes em torno da produção do gravador, em parte por causa da própria aridez dos temas e da limitação que estes impunham ao uso dos trabalhos como “simples fonte de inspiração” (Naves, 2019, p. 135). Com destaque em meio à série de interpretações, constaria do poema “A Goeldi”, de Drummond, o comentário que o crítico acredita ser o mais “revelador” (Naves, 2019, p. 138).

É a um único verso, em que apareceria a intuição mais perspicaz acerca de Goeldi, que o crítico se dedica ao mencionar o poema. Mais precisamente, a parte de um verso, na qual o homenageado é designado a partir deste aposto: “pesquisador da noite moral sob a noite física”. O interesse de Naves (2019, p. 138) por tal expressão se explica pelo que fica subentendido a propósito da vinculação entre a composição das gravuras e o problema ético, algo muito distinto inclusive do que uma leitura apressada do excerto poderia concluir. Na visão do crítico, o sentido da designação criada por Drummond em nada corresponde ao elogio de “um estado de torpor moral, a ausência de pontos de referência éticos que corresponderia ao negror da noite”. Pelo contrário, é a defesa de uma ética peculiar que estaria em jogo aí, o que possibilitaria aproximar o poema de uma célebre passagem da *Crítica da razão prática*, de Kant.

O fragmento extraído do famoso livro do filósofo alemão remonta às conjecturas que abrem a conclusão da obra, já em suas páginas finais portanto. Trata-se do enunciado em que se equiparam a “lei moral” e o “céu estrelado” por serem “coisas que enchem o ânimo de admiração e veneração sempre novas e crescentes, quanto mais frequentemente e com maior assiduidade delas se ocupa a reflexão” (Kant apud Naves, 2019, p. 138). Na explicação do ensaísta, Kant estabelece um “paralelismo – mas não uma igualdade – entre a esfera moral e a esfera física” e aproxima “áreas aparentemente excludentes: a liberdade da vontade e a necessidade do mundo natural” (Naves, 2019, p. 138-139). Nesse sentido, as estrelas que brilham no céu serviriam como pontos de orientação por manterem relações estáveis com a Terra e a lei moral, de sua parte, serviria como guia ou parâmetro para os comportamentos que se querem justos. Nesse raciocínio, a legibilidade das referências, por assim dizer, é essencial para a execução e o julgamento dos atos.

No que concerne à expressão criada por Drummond para se referir a Goeldi, o crítico flagra a afirmação de uma ética substancialmente distinta. Se em Kant os preceitos morais são associados às estrelas, o predomínio da escuridão nos trabalhos do gravador questionaria a relevância desses pontos de referência já estabelecidos e evidenciados pela luz e deslocaria radicalmente a esfera de manifestação de novos marcos de orientação. Por essa via, Naves (2019, p. 139) observa que as gravuras como que suspendem os “valores vigentes” (“mundo da luz”) e obrigam os personagens a “baixar os olhos”, em vez de fixá-los nas alturas, para encontrar os sinais que ajudariam a nortear os movimentos. A “noite moral” remete, logo, à “necessidade de uma proximidade estreita com o mundo para que possamos extrair daí novos critérios, livres de generalizações apressadas”. Em última instância, o poema apontaria para uma exigência ética ainda mais intrincada, já que as normas precisam ainda ser criadas em função do contexto.

Não à toa, o crítico aventa que “a ‘noite moral’ parece falar de um tempo de espera” (Naves, 2019, p. 139). Trata-se de uma conjectura muito similar àquelas indicações que enfeixam alguns dos ensaios de *A forma difícil*. Lembre-se que, lá, as paisagens de Guignard são designadas pela suspensão permanente das revelações, os desenhos de Segall são notabilizados pelos ideais suspensos e pelo que fica *a se cumprir*, e as esculturas de Amílcar de Castro se tornam mais relevantes ao envolver “aquilo que ainda não sabe pronunciar o seu nome”. Trata-se, além disso, de um raciocínio extremamente aparentado com o que, no quarto capítulo, foi sublinhado no texto acerca de Guignard. Afinal, se o fazer contido do pintor ocasiona a impressão de que o “tempo nunca conclui sua obra” e a vinculação dos trabalhos às “reminiscências do devir”, o controle dos excessos imposto pela xilogravura permite a Goeldi “manter vivo esse mundo da ‘noite moral’, onde silenciosamente são gerados novos padrões” (Naves, 2019, p. 142). Isso comprova que, ao longo desses anos e das diferentes etapas de sua produção, o ensaísta mantém o interesse por ancorar a interpretação de obras de arte em valores unicamente supostos pelas composições.

A avaliação em torno de Goeldi, não obstante, introduz a novidade de uma nomenclatura, emprestada de Drummond, que cristaliza de modo exemplar o recurso em debate. Isso porque a noção de noite moral reúne como poucas os vários elementos que compõem o pensamento do crítico sobre a pressuposição de valores inerente às obras de arte mais relevantes feitas no Brasil. Essa espécie de conceito

forjado a partir da interpretação e da fortuna crítica de um artista explicita como a projetividade ética depende de uma dupla suspensão: dos padrões de modernidade e progresso importados de países mais desenvolvidos e das modas estilísticas difundidas por movimentos artísticos seminais que surgem em localidades em tese mais avançadas também em termos culturais. A contundência com que se alcançam essas suspensões, aliás, chega a ser um critério usado pelo ensaísta para eleger os nomes que merecerão o seu estudo¹⁹.

Em paralelo à oportunidade inédita que oferece ao crítico, a interlocução com Drummond acaba por realçar um detalhe essencial para captar as suposições forjadas nas análises. Retirando um pouco o foco da expressão pinçada por Naves (2019), há uma curiosa correlação entre o que se fala sobre Goeldi e o que o ensaísta realiza nos textos críticos. Tão emblemática em outras composições do poeta, a imagem da rosa se apresenta como oportuna chave de leitura para pensar o aspecto examinado ao longo da tese. Para ilustrar como isso seria viável, cabe transcrever o poema “A Goeldi”.

De uma cidade vulturina
vieste a nós, trazendo
o ar de suas avenidas de assombro
onde os vagabundos peixes esqueletos
rodopiam ou se postam em frente a casas inabitáveis
mas entupidas de tua coleção de segredos,
ó Goeldi: pesquisador da noite moral sob a noite física.

Ainda não desembarcaste de todo
e não desembarcarás nunca.
Exílio e memória porejam das madeiras
em que inflexivelmente penetras para extrair
o vitríolo das criaturas
condenadas ao mundo.

És metade sombra ou todo sombra?
Tuas relações com a luz como se tecem?
Amarias talvez, preto no preto,
fixar um novo sol, noturno; e denuncias
as diferentes espécies de treva
em que os objetos se elaboram:
a treva do entardecer e a da manhã;

¹⁹ Uma tentativa de demonstrar como essa problemática é decisiva na produção de Naves se encontra no artigo “Diferentes conformações da timidez”, publicado pela revista *Matraga* (UERJ). A reflexão busca indicar como a suspensão dos modelos importados e a defesa diante dos componentes representativos do progresso estão no cerne do cânone que o crítico termina por construir, de que estão excluídos nomes consagrados pelo modernismo de 1922, como Anita Malfatti e Tarsila do Amaral. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/matraga/article/view/66117>. Acesso em: 21 jun. 2014.

a erosão do tempo no silêncio;
a irreabilidade do real.

Estás sempre inspecionando
as nuvens e a direção dos ciclones.
Céu nublado, chuva incessante, atmosfera de chumbo
são elementos de teu reino
onde a morte de guarda-chuva
comanda
poças de solidão, entre urubus.

Tão solitário, Goeldi! mas pressinto
no glauco reflexo furtivo
que lambe a canoa de seu pescador
e na tarja sanguínea a irromper, escândalo, de teus negrumes
uma dádiva de ti à vida.
Não sinistra,
mas violenta
e meiga,
destas cores compõe-se a rosa em teu louvor. (Andrade, 2013, p. 33-34)

Ao longo dos versos, há uma sutil discrepância entre a relativa especificação dos itens representados e a inegável indefinição dos elementos que se projetam dos trabalhos. Note-se que as subsequentes estrofes produzem um elenco bastante diversificado das figuras e objetos que comparecem nas gravuras do artista, resultando inclusive numa tendência à enumeração que assoma em alguns trechos: “os vagabundos peixes esqueletos”, as casas, o guarda-chuva, os urubus, o pescador. Ou seja, o poema nomeia explicitamente as coisas que são identificáveis nas composições e se tornaram características da obra de Goeldi, ainda que não cheguem a constituir uma exclusividade do gravador. Tudo se torna mais vago e sugestivo, porém, quando o interesse se volta para aquilo que seria a “dádiva de ti à vida”, a verdadeira criação gestada em meio a esses cenários soturnos e submetidos ao negrume e às trevas.

Mencionada só no último verso, a rosa é o que anuncia uma interrupção mais efetiva do predomínio de forças como a morte e a precariedade. Notável aí é que esse elemento não seja algo visível nos trabalhos de Goeldi, de modo que só pode ser *pressentido*, conforme se lê no primeiro verso da última estrofe. É verdade que fica indicada uma ligação entre a rosa pressentida e detalhes materiais das gravuras, como é o caso das cores, principalmente o vermelho, que adquirem uma expressividade inaudita e certo poder de diferenciação. Isso é o que dá a entender o quarto verso dessa mesma estrofe final quando alude à “tarja sanguínea a irromper,

escândalo, de teus negrumes”. Ressalvas à parte, é indiscutível que aquilo que se presume ganha, na qualificação do poema, contundência superior em comparação com as coisas que alcançam uma materialização, afinal o rótulo de “dádiva” é reservado a uma única ideia.

Assim, sobremaneira usada na obra poética de Drummond e com significados abrangentes e por vezes contraditórios²⁰, a imagem da rosa obedece em “A Goeldi” a uma dinâmica muito singular. Neste poema, ela é usada para estabelecer proximidades e discrepâncias entre, por um lado, um conjunto de coisas palpáveis e discerníveis nos trabalhos do gravador e, de outro, uma espécie de ideal projetado dessas realidades representadas. A aproximação se deve ao argumento de que o ideal em pauta é criado justamente em função das condicionantes que determinam e se infiltram nas composições do artista. E o afastamento se deve à noção de que esse ideal intuído é um elemento de difícil definição e distinto das condições que o propiciam. Não figurando na produção de Goeldi e ao mesmo tempo remontando ao vermelho sanguíneo, a rosa sintetiza valores ainda sem um nome apropriado que são produzidos no domínio da noite moral.

O que isso ajuda a flagrar nos textos do crítico é a inespecificidade no que toca a natureza dos motivos pressupostos. Ao passo que Drummond recorre a uma só imagem de modo a insinuar a força e a novidade do que é pressentido, Naves emprega uma variedade de termos para aludir aos objetos da suposição. É extensa a lista de noções que ocupam tal função nos ensaios, gerando deslocamentos semânticos significativos. Essa é a impressão que fica quando se nota que palavras como “individualidades”, “indivíduos”, “sujeitos”, “subjetividades” e “coletividade” são tratadas como intercambiáveis. Ou ainda, para incorporar o exemplo de uma leitura que não está no escopo da pesquisa, o vocábulo por que Naves (2007, p. 130) opta na reflexão em torno do artista Eduardo Sued: “elas [suas telas] produzem texturas diversas que implicam diferentes *corporeidades*”.

²⁰ Para uma ideia dessa abrangência e da alternância de sentidos, ver a Tese de Doutorado de Vagner Camilo (1999), cujo nome já é bastante indicativo: *Da rosa do povo à rosa das trevas*. A título de ilustração, leia-se a passagem seguinte, na qual o pesquisador comenta “Dissolução”, poema que abre o célebre *Claro enigma* (1951), livro seguinte e muito destoante do também célebre *A rosa do povo* (1945): “Lembrando o significado que ela costuma assumir desde o livro anterior, a *rosa* parece indicar tanto a própria poesia quanto o ideal (não só estético, mas também político-social) por ela acalentado: a *rosa do povo* era não só símbolo da comunhão socialista, mas também da poesia que a veiculava como ideal social. Se em ‘Dissolução’, a *rosa* se afigura ‘pobre’ é porque ela define uma poesia carente de qualquer horizonte utópico. Carência absoluta e insuplantável, porque [...] [o eu lírico] apressa-se logo em afirmar categoricamente que a ‘rosa das trevas’ é ‘definitiva’, eliminando por completo a possibilidade de um novo ideal social [...]” (Camilo, 1999, p. 144).

Voltando ao ensaio sobre Goeldi, há um tema que, aliado ao tópico da noite moral, ajuda a interrogar tais expressões que avultam nos capítulos de *A forma difícil* e em outras exposições do crítico. Ao longo do texto, Naves (2019, p. 123, 140, 141) retorna frequentemente à constatação de que, nos trabalhos do gravador, as pessoas e coisas “não se comunicam entre si”, “não pertencem a nenhuma série que as acomode dentro de uma categoria abrangente – os homens, as cadeiras etc. – nem se ligam a uma função que dê cabo de sua estranheza”. Assim, as gravuras e os desenhos analisados colocariam em cena “vidas marcadas por uma *experiência incompleta*”, seres “que vivem de perto a vida mas a quem a vida sonega quase tudo”. Quando tangencia o assunto, o ensaísta se vale de uma formulação notável: *singularidade excessiva*.

Marcante na expressão é a tensão entre isolamento e potencialidade, a sugestão de que a incomunicabilidade escancara a força de que as figuras estão imbuídas, mas que não encontra aplicações e desdobramentos efetivos. Por se referir a seres tomados de “súbita grandeza, de uma presença feita de plenitude e inutilidade”, Naves (2019, p. 140) atribui um duplo significado ao adjetivo *excessiva* na formulação. Numa primeira leitura, o termo aponta para o fato de que a dita *singularidade* é extrema, acachapante. Em outro sentido, porém, há a sutil indicação de que essa *singularidade* é transcendente, pois não se encerra em si mesma e envolve um excesso. Essa segunda compreensão é o que permite ao crítico atar instâncias individuais e coletivas e embaralhar nos ensaios palavras de campos aparentemente distintos, como as mencionadas acima.

Todas essas nuances se ligam intimamente com uma preocupação recorrente nos textos do autor sobre as artes no Brasil. Na maior parte dos ensaios, o crítico interroga aquele que seria um dos principais problemas na estruturação da sociedade brasileira: a ausência de uma delimitação mais consistente entre os grupos que determinam a dinâmica social. Isso fica evidente quando o ensaísta tenta classificar os personagens que avultam nas produções avaliadas ou que são mobilizados por elas. Quase sempre tais seres são caracterizados por não se vincularem a um grupo que lhes dê significado ou por pertencerem a uma parcela da população que possui uma posição insólita e instável no tecido social. É o que se observa no ensaio sobre Debret, cujas aquarelas colocam em cena os escravos de ganho e sua situação ambígua nos centros urbanos da Colônia (Naves, 2011, p. 76-78); no ensaio sobre Volpi, a partir de menções a experiências muito singulares como a do “homem

experimentado das cidades do interior” (Naves, 2011, p. 197); no ensaio sobre Segall, cujos desenhos dariam feição a certa “multidão de aflitos e marginalizados”: “prostitutas, miseráveis, negros, emigrantes, doentes e velhos” (Naves, 2011, p. 209); e também nos demais capítulos de *A forma difícil*.

Tal particularidade ocasiona um impasse fundamental nos ensaios. Não há dúvida de que o crítico se orienta por um paradigma teórico que baseia seus diagnósticos e prognósticos acerca da sociedade no jogo de forças entre classes e grupos. Contudo, por lidar com um arranjo social problemático em que os componentes não são facilmente discerníveis e com produções artísticas cujas figuras recusam essa tipologia de abstração, não raro o autor situa a pressuposição na esfera do indivíduo. Daí os termos que prevalecem nos textos e a tendência a presumir a ação social em função do que se diz sobre o comportamento individual. Daí também a centralidade, na interpretação a propósito de Goeldi, da questão moral e de noções como individualidade e singularidade.

Se essas escolhas, em *A forma difícil* de modo geral e no estudo sobre Goeldi de modo específico, não escondem algo como um posicionamento ideológico e filosófico, tudo ganha contornos mais precisos se incluído na discussão um texto posterior do crítico. Em 2008, completavam-se dez anos da morte de José Paulo Paes, outro dos influentes mentores e amigos de Naves. Por ocasião da efeméride, veio a público a *Poesia completa* do poeta, tradutor e ensaísta, para a qual o crítico de arte escreveu um prefácio também publicado de maneira avulsa na revista *piauí*. Nesse texto, há afirmações que ecoam significativamente achados do ensaio de 1999 em torno de Goeldi, sobretudo a reflexão relativa ao tema da noite moral.

Em certo momento dessa homenagem, o crítico de arte menciona as traduções de Aretino e Kaváfis feitas por Paes para defender como se combinavam, na personalidade do influente amigo, o lado discreto e o lascivo, o desejo e a moral. Diga-se de passagem, nessa etapa do texto, Naves (2008) esboça uma compreensão da atividade crítica que reforça a ligação defendida no capítulo anterior, entre as investidas do autor como tradutor e seu modo de ler os trabalhos artísticos: “Ele [Paes] costumava dizer, e não era uma *boutade*, que traduzia porque não sabia ler em outra língua. Quem nunca experimentou esse dilema não tem uma noção acabada do que seja crítica [...] – porque é sempre de traduções que se trata”. A despeito disso, interessa agora como se encerra a aludida seção, em que o ensaísta menciona

o “elogio de uma moral trágica” que aparece em Kaváfis para entender que tipo de ética se entrevê na trajetória de Paes. Eis o parágrafo de encerramento:

Conheço pouca coisa mais parecida com o destino dos homens justos na sociedade contemporânea. Como Kaváfis, Zé Paulo jamais fez de sua correção moral um moralismo, consciente de que, por mais que elejamos o justo caminho, “quando chega a noite com suas promessas” passam a vigorar outros critérios. E isso também é das pessoas comuns (Naves, 2008).

Há uma semelhança indiscutível entre aquelas formulações sobre Goeldi e estas sobre Paes no que concerne à junção das ideias de noite e moral. No ensaio acerca do gravador, o crítico defende que a atmosfera noturna dos trabalhos não corresponde a uma afirmação do torpor moral ou da ausência de guias para orientar os atos, mas a uma defesa da necessidade de que valores sejam forjados a partir daquelas excessivas singularidades e seu contato franco com o mundo. Na homenagem ao amigo, os critérios estabelecidos pela noite impedem que a *correção moral* vire um *moralismo*, limitando o caráter modelar do comportamento individual, ainda que ele não perca a exemplaridade. Desse modo, as indicações a respeito da produção do artista deixam de ser mero exercício de leitura que incide em um objeto de estudo específico. Na verdade, revelam que o ensaísta procura extrair das criações artísticas lições análogas às transmitidas por um de seus principais mentores e que, do ponto de vista desta tese, definem profundamente sua postura como escritor e intelectual.

Curioso aí é que mais uma vez o crítico chegue a postulados expressivos a partir de um trato pouco ortodoxo com as referências mobilizadas. Isso fica bastante claro na maneira como o autor se apropria dos referenciais teóricos aqui discutidos, como Giannotti e Argan. Fica patente também na forma como, no ensaio sobre Goeldi, manipula excertos isolados de uma célebre e intrincada reflexão de Kant com indicações sugestivas extraídas de um poema de Drummond. E, no caso do texto sobre Paes, fica evidente na controversa citação de uma expressão não referenciada no texto. A oração “quando chega a noite com suas promessas”, salvo engano, remonta a um poema de Kaváfis (“Jura”) que não é nomeado ao longo dos parágrafos. O que há de controverso é o fato de Naves (2008) não transcrever fielmente o trecho e, mais decisivo, modificar ligeiramente o sentido da expressão na composição. Uma leitura da tradução do próprio Paes para o poema, sem maiores contextualizações, permite flagrar as liberdades tomadas pelo crítico.

A cada pouco jura começar vida nova.
 Mas quando a noite vem com seus conselhos,
 seus compromissos, com suas promessas;
 quando a noite vem com sua força
 (o corpo quer e pede), ele de novo sai,
 perdido, atrás da mesma alegria fatal. (Kaváfis, 1982, p. 130)

Nessa composição, o significado da noite é bem distinto do que recebe no ensaio sobre Goeldi. Com efeito, em lugar de propiciar o engendramento de novidades (a *vida nova*), os acontecimentos noturnos se contrapõem a elas e contrariam o seu aparecimento. Ressaltada pelo *mas* que inicia o segundo verso, essa é a oposição que estrutura o poema, dividido entre o malogrado projeto de transformação declarado na primeira linha e, eixo das linhas seguintes, a submissão a uma necessidade imperiosa, que faz o sujeito *perdido* repetir caminhos já trilhados (*de novo, mesma*). Decisivo aí é que, à revelia da aplicação do indivíduo (*jura*), a mudança a princípio buscada não se mostra atrativa, já que é a entrega ao desejo que proporciona a *alegria fatal*. Desse ponto de vista, a renovação sublinhada no título remete mais a uma imposição externa, razão da culpa que acompanha a consumação das vontades, do que ao efeito de um embate com critérios estabelecidos.

Essas rápidas anotações vão ao encontro do que defende Paes na sua “tentativa de descrição crítica da poesia de Konstatinos Kaváfis”, que faz as vezes de introdução do livro. Ao comentar esse mesmo poema, o tradutor percebe como “a noite [...] passa a ser a própria atmosfera clandestina dos vícios” que levam àquela *alegria fatal*, entre os quais figura a homossexualidade (Paes, 1982, p. 49). É por detalhes como esse que o poeta é chamado de moralista nesse texto introdutório, uma vez que coloca em questão o “comprometimento imediato com os padrões de conduta da comunidade em que vivia”, com todo o seu poder de coerção e de fazer dos atos transgressores uma prática degradante (Paes, 1982, p. 47-48). Soma-se aos aspectos sublinhados há pouco o fato de “Jura” ser escrito na segunda pessoa do singular, que “na poesia de Kaváfis é a marca gramatical do registro admonitório, moralizante” (Paes, 1982, p. 71). Logo, é sobretudo conflituosa a dinâmica entre as ideias de noite e moral, não restando para os acontecimentos noturnos a força de libertação e de renovação dos padrões de conduta que Naves sugere ao falar de Goeldi.

Vendo as coisas assim, não obstante, instala-se também certa discrepância entre o poema e aquilo que o crítico insinua na homenagem a Paes. Nos versos de Kaváfis, a noite é o momento em que o indivíduo se vê obrigado a renegar os preceitos morais impostos pela sociedade e o objetivo inicial de buscar uma *vida nova*, na medida em que se mostra mais interessado em perseguir os desejos íntimos e alcançar aquela *alegria fatal*. Já no texto de Naves (2008), a noite ganha sentido quase contrário, pois é o elemento que se opõe ao *justo caminho* eleito pelos indivíduos com base em julgamentos e valores pessoais. É inegável que, em ambos os casos, o efeito é uma valorização da correção moral que decorre de juízos gestados individualmente. Porém, em cada um deles a função que a noite exerce é distinta, o que resulta em mais uma rasura do ensaísta no trato com suas referências.

Dessemelhanças afora, o que prevalece em todos os exemplos é uma condenação do moralismo, que pode ocorrer de maneira mais ou menos explícita. No poema de Kaváfis, o tom moralizante serve para expor, indiretamente, efeitos deletérios da subordinação dos indivíduos a princípios que vão de encontro aos seus desejos e àquilo que lhes parece certo. No texto sobre Paes, além de indesejável em si mesma da perspectiva ética, a estipulação de uma cartilha de comportamentos a partir de critérios individuais pode incorrer em equívocos por desconsiderar o contexto. E por fim, no ensaio em torno de Goeldi, os ideais inscritos nas figuras e paisagens devem muito de sua contundência ao isolamento e à solidão e não se instituem como norma, configurando menos uma prospecção do que uma suposição. Se forem razoáveis tais articulações, o recurso argumentativo da pressuposição no trato com os trabalhos artísticos, que talvez encontre sua formulação mais bem acabada na noção de *noite moral*, aponta para a marcante influência de Paes sobre Naves, influência que, assim como no caso de Giannotti e Argan, passa por revisões e traduções.

7

Considerações finais

Em “O mundo sem culpa”, última seção de “Dialética da malandragem”, a questão moral é decisiva não só na caracterização que Candido (1970) faz de *Memórias de um sargento de milícias*, mas também no âmbito dos prognósticos esboçados a respeito da história e da sociedade. Afinal, nesta última parte do ensaio, o crítico literário se permite adotar um tom mais normativo de maneira a explicitar o seu juízo estético sobre o romance e o seu juízo político sobre a quadra histórica em que se encontra e condiciona a análise. Compreender o papel que o tema moral tem nessas considerações conclusivas ajuda a ratificar como Rodrigo Naves se distancia, em termos estilísticos e ideológicos, de um texto que exerceu tanta influência em suas interpretações acerca das artes visuais no Brasil.

Recorrente em todas as seções do texto, a tentativa de demonstrar as singularidades das *Memórias* faz com que se convoquem, nessas páginas finais, termos de comparação peculiares. Por um lado, Candido (1970) alega que o livro de Manuel Antônio de Almeida é um caso único no panorama dos romances brasileiros do século XIX. Por outro, argumenta que a originalidade da obra também se evidencia quando comparada com publicações feitas em contextos semelhantes, mas em outros países. Em ambos os confrontos, fator determinante é a ideia expressa no título da seção: a percepção de que o objeto de estudo eleito cria “um universo que parece liberto do peso do erro e do pecado”; “um universo sem culpabilidade e mesmo sem repressão” (Candido, 1970, p. 84).

Para fazer esse tipo de afirmação, o crítico literário se baseia naquele que seria o “princípio moral das *Memórias*” (Candido, 1970, p. 85). Em um passo interpretativo nada banal, o autor sugere que a dinâmica social engendrada de modo inédito no romance é apresentada como uma realidade que não deveria ser condenada. Ou seja, defende que o livro faz uma espécie de apologia de certa sociedade em que, “exatamente como os fatos narrados”, o “balanceio entre o bem e o mal” torna esses polos equivalentes e simétricos, e em que “a repressão moral só pode existir fora das consciências”. Esse posicionamento que definiria a obra se comprova na ausência de julgamentos por parte do narrador e na aposta na coloquialidade, como se a “liberdade quase feérica do espaço ficcional de Manuel Antônio”

correspondesse à aproximação das “formas espontâneas da vida social” (Candido, 1970, p. 86). Nesse sentido, as *Memórias* dariam a ver o “contorno de uma terra sem males definitivos ou irremediáveis, regida por uma encantadora neutralidade moral” (Candido, 1970, p. 88).

Nessa leitura, a discrepância com a “ficção brasileira do tempo” se deve ao fato de o romance repelir “mecanismos ideais de contenção” comuns em sociedades jovens que pretendem “se equiparar às velhas sociedades que lhe[s] servem de modelo” (Candido, 1970, p. 85). Indício principal desses mecanismos, no domínio da literatura, equivaleria ao “gosto acentuado pelos símbolos repressivos, que parecem domar a eclosão dos impulsos”. Para o crítico literário, manifestações de tal fenômeno seriam facilmente encontráveis na produção literária do século XIX: a “conspuração do amor” nos ultrarromânticos, a renúncia e a negação das aspirações nos romances indianistas de Alencar, e a “repressão mutiladora da personalidade” nos romances urbanos desse mesmo autor. É por esses motivos que Candido (1970, p. 87) decreta que a maior parte da literatura do período “exprime uma visão de classe dominante”, ao passo que as *Memórias* não se enquadrariam em nenhuma das racionalizações ideológicas disponíveis e conservariam, ao construir a “terra-de-ninguém moral”, relativo poder de transgressão (Candido, 1970, p. 86-87).

São análogas as nuances que balizam o cotejo com as manifestações literárias marcantes na história dos Estados Unidos. Candido (1970, p. 86) entende que lá houve, desde a formação do país, uma “presença constritora da lei, religiosa e civil, que plasmou os grupos e indivíduos, delimitando os comportamentos graças à força punitiva do castigo exterior e do sentimento interior de pecado”. Responsável por garantir a inteireza e coerência da sociedade, o projeto de “criar e manter um grupo idealmente mono-racial e mono-religioso” ocasionou a desumanização das relações sociais e a alienação de grupos sociais sobre os quais recaía a brutalidade da lei e da ordem. Daí a “sociedade moral” que aparece, conforme o crítico, em romances como *A letra escarlata*, de Nathanael Hawthorne. No que concerne às *Memórias* e à sociedade brasileira, ao contrário, ficaria patente que a obsessão de ordem não passa de princípio abstrato e que é mais robusta a abertura “à penetração dos grupos dominados ou estranhos”.

A última página não deixa dúvida de que o autor associa as vicissitudes locais mencionadas a vantagens estratégicas no momento em que escreve o ensaio. Candido (1970, p. 88) conjectura que, além de encontrar a irreverência e a

amoralidade de certas expressões populares, a comicidade desemboca em acomodações “que por vezes nos fazem parecer inferiores ante uma visão estupidamente nutrida de valores puritanos, como a das sociedades capitalistas; mas que facilitarão nossa inserção num mundo eventualmente mais aberto”. Esse otimismo ecoa na frase de encerramento do texto, quando o crítico, tentando envolver o leitor em sua sugestão, faz esta proposta: “não pensemos nada e deixemo-nos embalar por essa fábula realista composta em tempo de *alegro vivace*”.

Implícita nessas observações, como se percebe, há a crença de que o mundo entraria em um novo estágio, em que o puritanismo do capitalismo seria substituído por uma ordem mais aberta, transição essa que seria favorável para o Brasil. No célebre e citado “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’”, Schwarz (1987, p. 152) arrisca uma interpretação para o que seria esse novo estado de coisas aventado por Candido (1970), mas sem grandes convicções, deixando a indicação entre parênteses e como pergunta: “o modo de ser brasileiro é reivindicado contra os valores puritanos de que se nutrem as sociedades capitalistas, além de ser concebido como um trunfo para a hipótese de nos integrarmos num mundo mais aberto (socialismo?)”. Fruto de uma pesquisa mais consistente acerca dos posicionamentos ideológicos de Candido, o artigo de Gimenes e Lima (2022) leva adiante a intuição de Schwarz (1987). Os pesquisadores observam que o texto de 1970 marca o início de um processo de radicalização do autor condicionado pela opressão da ditadura militar, pelo desencanto com a ortodoxia comunista, e pelo período passado em Yale, onde Candido foi impactado pelo engajamento dos professores universitários no fim da década de 1960 (Gimenes e Lima, 2022, p. 148-152). Tal processo fomentou o renovado interesse por um “socialismo democrático e de características tipicamente brasileiras” que teria se infiltrado em “Dialética da malandragem”:

No entanto, sendo a busca por um socialismo tipicamente brasileiro uma de suas preocupações a partir do final dos anos 1960 – e, na verdade, desde os anos 1940 –, pode-se discutir se o referido “mundo mais aberto” não seria mais do que uma simples ordem democrática capitalista. Assim, é possível especular se sua oposição ao arbítrio puritano não configurava, mais amplamente, um distanciamento do autoritarismo em geral, fosse ele de corte pró-imperialista ou stalinista. Em suma, dado todo o quadro de “radicalização” descrito, poderíamos pensar se não se trata de uma aposta na malandragem como traço nacional favorável à construção de um socialismo democrático (Gimenes e Lima, 2022, p. 156).

Sem entrar na celeuma em torno dos rótulos e das classificações ideológicas, interessa uma distinção muito clara no raciocínio de Candido (1970), acentuada pelos comentários aludidos. Na lógica de “Dialética da malandragem”, a ideia de moral é vinculada à imposição autoritária ou arbitrária de valores, seja em governos notoriamente antidemocráticos, como a ditadura militar, seja nas democracias liberais, que também precisariam ser superadas na visão do autor. Isto é, moral ali é sinônimo de contenção, controle e limitação, e remonta à visão de mundo estabelecida pelas classes dominantes. Contra isso, o crítico advoga em nome das formas espontâneas emanadas do povo, nas quais os preceitos morais são neutralizados e suspensos. Esse jogo de noções se evidencia em passagens como a seguinte, a propósito da coloquialidade no romance:

É pois no plano do estilo que se entende bem o desvinculamento das *Memórias* em relação à ideologia das classes dominantes do seu tempo, tão presente na retórica liberal e no estilo florido dos beletistas. Trata-se de uma libertação, que funciona como se a neutralidade moral correspondesse a uma neutralidade social, misturando as pretensões da ideologia no balaio da irreverência popularesca (Candido, 1970, p. 87).

Se a argumentação desenvolvida ao longo desta tese for plausível, um novo item é acrescentado à lista de discrepâncias entre o texto de Candido (1970) e os ensaios de Rodrigo Naves. No capítulo que funciona como introdução do trabalho, foi ressaltado que é distinta a maneira como os autores estabelecem a relação entre o domínio estético e os processos sociais. Complementando o raciocínio, no quarto capítulo foi demonstrado como a concepção de fenômeno social mobilizada pelo crítico de arte deve à teoria do filósofo José Arthur Giannotti. O problema da representação intrínseca a esses fenômenos, com o devido destaque da pressuposição, é estranha ao modo como o crítico literário arma a sua leitura dialética. Agora, com base no que foi exposto nos dois capítulos anteriores e há pouco neste capítulo, é possível concluir que o debate sobre a moral acentua o afastamento dos críticos.

Para constatar esse afastamento, basta retomar como cada um situa a moral em meio às suas projeções e presunções. Nas previsões de Candido (1970) sobre o mundo mais aberto, como sublinhado, verdadeiro trunfo é a neutralidade moral. Já nas pressuposições de Naves, a criação de novos modelos de sociedade e de sociabilidade depende de um novo paradigma moral, entrevisto na prática dos artistas avaliados e dos seres explicitamente ou não representados pelas criações artísticas.

Dizendo de outra maneira: enquanto o crítico literário acredita que a transformação do mundo em direção a uma ordem mais desejável passa pela neutralização da moral, o crítico de arte entende que uma modificação análoga deve se ancorar em valores forjados inédita e originalmente.

Essa discordância se liga a como os autores tratam a parcela da população da qual deveriam emanar os impulsos de renovação. Na especulação presente nos lances finais do texto de Candido (1970), irreverência e espontaneidade são alguns dos fatores que permitem pensar nas classes oprimidas como fonte de uma realidade diversa daquela perpetrada pelas classes dominantes. Daí o elogio do popular que permeia “Dialética da malandragem”. Nas interpretações de Naves, são outras as virtudes usadas para caracterizar as figuras dos grupos sociais excluídos e marginalizados. Além da capacidade de se solidarizar e da disponibilidade incomparável para a comunicação, são temas como correção ou altivez que sobressaem no raciocínio do crítico de arte.

Essa discussão se conecta, por sua vez, com a figuração da própria noção de grupo nos dois críticos. É fundamental, na análise de Candido (1970), a definição da camada social que constitui a matéria das *Memórias*: as pessoas livres no contexto do regime escravista que nem pertencem ao universo da corte, nem estão submetidas ao mundo do trabalho. É esse estatuto que propicia uma curiosa liberdade de ação aos personagens, além daquele movimento determinante da dinâmica do livro: o trânsito pelos polos da ordem e da desordem. Nesse esquema interpretativo, as diferentes figuras, inclusive o protagonista, importam principalmente por ilustrarem o comportamento típico do estrato a que pertencem e por, no quesito dos prognósticos do crítico literário, indicarem a conduta da coletividade delimitada que poderia servir de parâmetro para um novo arranjo social.

Nos ensaios de Naves, mais uma vez, as coisas são bem diferentes. Em vários deles, com efeito, o crítico procura nomear a categoria social dos seres envolvidos nos trabalhos artísticos, mesmo naqueles em que não comparecem as figuras humanas. Ao fazer isso, entretanto, frequentemente se depara com grupos que têm uma posição instável na sociedade e, sobretudo, que são marcados por uma precária coesão interna entre seus supostos integrantes. Em razão desse aspecto, é problemática a identificação das pessoas com a abstração conceitual que as classificaria, de modo que fica mais difícil tomar as condutas como representativas de uma

coletividade. Vem desses impasses, em certa medida, a tendência de Naves a atar as pressuposições às ações dos indivíduos e aos seus padrões morais particulares.

Os textos do crítico de arte estudados nesta tese dão boas provas dessa inclinação. A título de ilustração, cabe retomar as evidências apontadas no terceiro capítulo a partir da leitura de *A forma difícil*: nas aquarelas de Debret, os escravos de ganho que, em seu alheamento e elegância, conservam algo da exemplaridade ética que o artista buscava nos quadros neoclássicos; na tela de Almeida Júnior, o caipira que, no recolhimento e no momento de intimidade garantidos por sua tarefa caprichosa, serviria de guia para um trato mais interessante com a natureza que os dispostos por correntes ideológicas do período; a ética matuta flagrada nas paisagens de Guignard como correspondente da alma e da espiritualidade traduzidas nos trabalhos e projetadas por eles; na pintura de Volpi, o sujeito pressuposto que preside a formalização e, em seu anonimato e sua singularidade irreduzível, aponta para o altruísmo e a dignidade necessários a um novo tipo de intervenção no mundo; os marginalizados nos desenhos de Segall que, em sua extrema singularidade, convocam um senso de generosidade e solidariedade essencial na configuração de uma ordem mais humanista e igualitária; na obra de Amilcar de Castro, as sensibilidades solicitadas, cuja simplicidade e parcimônia dão a ver uma ética da ação e uma convivência complexa e respeitosa; e, por fim, as individualidades identificadas na produção de Mira Schendel, cuja potência daria notícia de uma esfera pública mais poderosa. Conforme a hipótese defendida, tudo isso passa pela apropriação que o crítico realiza do pensamento de Argan e de sua teorização sobre o elo entre o fazer artístico e o fazer ético.

Essas evidências corroboram como não é irrestrita a adesão de Naves à tipologia de análise que se pratica em “Dialética da malandragem” e que, de acordo com Schwarz (1987), inauguraria no panorama brasileiro a vertente da crítica dialética. O foco dado ao recurso argumentativo da pressuposição foi a via escolhida para ressaltar como o crítico de arte se coloca de maneira ambígua nessa linhagem encabeçada por nomes da crítica literária e como há detalhes em seus ensaios que não remetem a esses antecessores imediatos e mais óbvios. Naturalmente, há muitos outros caminhos viáveis para interrogar esses diálogos e novas pesquisas são fundamentais para que se produza um balanço minimamente consistente em relação ao significado dos textos do autor no contexto do pensamento brasileiro sobre a arte e a sociedade.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A vida passada a limpo**. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. As fontes da arte moderna. Tradução de Rodrigo Naves. **Novos Estudos**, n. 18, p. 49-56, 1987. Disponível em: <https://novosestudos.com.br/produto/edicao-18/#gsc.tab=0>. Acesso em: 08 abr. 2024.

AUERBACH, Erich. **Ensaio de literatura ocidental**. Tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2012.

CAMILO, Vagner. **Da rosa do povo à rosa das trevas**: classicismo, melancolia e cosmovisão trágica na lírica de Drummond (1948-1951). Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

CANDIDO, Antonio. **O método crítico de Silvio Romero**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CASTRO, Amílcar de. **Depoimento**. Belo Horizonte: C/ Arte, 1999.

FIGUEIREDO, Vinicius Berlendis de. A reflexão no último livro de Giannotti. **Discurso**, v. 51, n. 2, p. 15-37, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/issue/view/12233>. Acesso em: 10 abr. 2024.

GIANNOTTI, José Arthur. De um filósofo municipal que, depois de comentado, pode ser promovido a filósofo estadual. **Novos Estudos**, n. 90, p. 57-62, 2011. Disponível em: <https://novosestudos.com.br/produto/edicao-90/>. Acesso em: 08 abr. 2024.

GIANNOTTI, José Arthur. **Trabalho e reflexão**: ensaios para uma dialética da sociabilidade. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GIMENES, Max Luiz; Lima, Gabriel Cordeiro dos Santos. A radicalização política de Antonio Candido nos anos 1970. **Lua Nova**, n. 116, p. 136-164, 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ln/i/2022.n116/>. Acesso em: 08 abr. 2024.

KAVÁFIS, Konstantinos. **Poemas**. Tradução de José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

MARTINS, Sérgio. A dificuldade da forma difícil. **VIS**, v. 13, n. 1, 2014. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/14482>. Acesso em: 08 abr. 2024.

MELO, Rúrion. Crítica e contradição: qual herança marxista?. **Novos Estudos**, n. 90, p. 21-32, 2011. Disponível em: <https://novosestudos.com.br/produto/edicao-90/>. Acesso em: 08 abr. 2024.

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

NAVES, Rodrigo. **Dois artistas das sombras**: ensaios sobre El Greco e Oswaldo Goeldi. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

NAVES, Rodrigo. Entrevista com Rodrigo Naves. **Revista Número**, n. 7, 2006. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/rede/numero/rev-numero7>. Acesso em: 08 abr. 2024.

NAVES, Rodrigo. O novo livro do mundo. **Novos Estudos**, n. 23, p. 176-187, 1989. Disponível em: <https://novosestudos.com.br/produto/edicao-23/#gsc.tab=0>. Acesso em: 08 abr. 2024.

NAVES, Rodrigo. O olhar difuso: notas sobre a visualidade brasileira. **Gávea**, v. 3, p. 60-68, 1986.

NAVES, Rodrigo. **O vento e o moinho**: ensaios sobre arte moderna e contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NAVES, Rodrigo. Prefácio. *In*: Argan, Giulio Carlo Argan. **Arte moderna**: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 11-24.

NAVES, Rodrigo. Um homem como outro qualquer. **piauí**, n. 21, 2008. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/um-homem-como-outro-qualquer/>. Acesso em: 10 mar. 2025.

NAVES, Rodrigo. **Van Gogh**: a salvação pela pintura. São Paulo: Todavia, 2021.

NOBRE, Marcos. Da “formação” às “redes”: filosofia e cultura depois da modernização. **Cadernos de Filosofia Alemã**, n. 19, p. 13-36, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/filosofiaalema/article/view/64852>. Acesso em: 08 abr. 2024.

NOBRE, Marcos. O filósofo municipal, a *Setzung* e uma nova coalizão lógico-an-tológica. **Novos Estudos**, n. 90, p. 35-55, 2011. Disponível em: <https://novosestudos.com.br/produto/edicao-90/>. Acesso em: 08 abr. 2024.

PAES, José Paulo. Lembra, corpo: uma tentativa de descrição crítica da poesia de Konstantinos Kaváfis. *In*: Kaváfis, Konstantinos. **Poemas**. Tradução de José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 21-91.

PENNA, João Camillo. O método crítico de Antonio Candido. **Criação & Crítica**, n. 26, p. 149-181, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/170741>. Acesso em: 10 mar. 2025.

PRADO, Antonio Arnoni. Silvio Romero (a crítica e o método). **Literatura e sociedade**, v. 4, n. 11, p. 96-110, 2009. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ls/article/view/24787>. Acesso em: 10 mar. 2025.

TASSINARI, Alberto. Brasil à vista. **Novos Estudos**, n. 46, p. 171-176, 1996. Disponível em: <https://novosestudos.com.br/produto/edicao-46/#gsc.tab=0>. Acesso em: 08 abr. 2024.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?:** ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.