

FAÇA VOCÊ MESMO(A): FORMA OBJETIVA – TERRITÓRIO DE LUTA CRÍTICA*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i41p246-272>

Luiz Renato Martins

RESUMO

Nos debates sobre a modernização periférica tardia, Roberto Schwarz estabeleceu a *forma objetiva* (1991) como constructo que fornece os elos rítmicos e invisíveis entre o domínio sócio-histórico e o estético. Ela consiste, segundo Schwarz, numa forma que compreende "uma substância prático-histórica" (1991), ou, como diria depois, que atua como o "nervo social da forma de arte" (1997). Ao conectar a experiência social preexistente e a forma esteticamente construída, a forma objetiva vale como um contrato social, legitimando a forma estética. Encomendado social e historicamente por um sujeito coletivo e impessoal, tal constructo distingue-se do ecletismo pós-moderno desconectado do processo histórico. A *forma objetiva* oferece inteligibilidade crítica ante a matéria histórico-social apenas se, e quando, tomada como forma intrínseca à esfera estética; vale dizer, noutros termos, que o problema da condensação estética dos ritmos sociais repõe-se concreta e incessantemente — na produção e recepção — sempre que necessário retrair os elos recíprocos entre as formas artísticas e as sócio-históricas.

PALAVRAS-CHAVE: modernização econômica tardia acelerada; forma objetiva; substância prático-histórica; condensação estética dos ritmos sociais; arte brasileira pós-1964.

Desse modo, o exercício da intuição estética e da reflexão crítica, em interação com os materiais artísticos, é crucial à objetivação e à explicitação da síntese com a matéria sócio-histórica — do contrário, inapreensível nas conexões intrínsecas da percepção e da reflexão com a objetividade e a dinâmica históricas. Há coisas, em suma, que apenas na arte emergem e a tornam ferramenta indispensável à reflexão histórica dialética. Nesse sentido, este trabalho busca reler certas respostas críticas que a arte e a arquitetura brasileiras (Antonio Dias, Amilcar de Castro e Mendes da Rocha) deram ao golpe civil-militar de 1964 e à modernização tardia acelerada a seguir. E, por fim, relê também a instalação contemporânea *Roda Gigante* (2019, Carmela Gross) — um constructo arquitetônico negativo que totalizou o trágico momento brasileiro, sob domínio da ultradireita, com rara clareza e pungência épica.

ABSTRACT

In the debates about late peripheral modernisation, Roberto Schwarz established the *objective form* (1991) as a construct that provides the rhythmic and invisible links between the socio-historical and aesthetic domains. According to Schwarz, it consists of a form that encompasses "a practical-historical substance" (1991) or, as he would later say, that acts as the "social nerve of the art form" (1997). By connecting the preexisting social experience and the

KEYWORDS: accelerated late economic modernisation; objective form; practical-historical substance; aesthetic condensation of social rhythms; Brazilian art post-1964.

aesthetically constructed form, the *objective form* functions as a social contract legitimising the aesthetic form. Socially and historically commissioned by a collective and impersonal subject, this construct distinguishes itself from postmodern eclecticism model, which does not connect itself to the historical process. The *objective form* offers critical intelligibility before the historical-social matter only if and when, taken as an intrinsic form within the aesthetic sphere; in other words, the problem of the aesthetic condensation of social rhythms reasserts itself concretely and incessantly — in production and reception — whenever it is necessary to retrace the reciprocal links between artistic and socio-historical forms. Thus, the exercise of aesthetic intuition and critical reflection, in interaction with artwork materials, is crucial to the objectification and explicitness of the synthesis with the socio-historical matter — which, otherwise, is ungraspable in the intrinsic connections of perception and reflection with historical objectivity and dynamics. In short, some things only emerge in art, making it an indispensable tool for dialectical historical reflection. In this sense, this work seeks to revisit some critical responses that Brazilian art and architecture (Antonio Dias, Amilcar de Castro, and Mendes da Rocha) provided to the civil-military coup of 1964 and the accelerated late modernisation that followed. Finally, it also reexamines the contemporary installation *Roda Gigante* (2019, Carmela Gross) — a negative architectural construct that synthesised the tragic Brazilian moment

under the ultraright rule with rare clarity and epic poignancy.

Flor no lodo

Construiu-se no Brasil uma *concepção materialista de forma*. E desta emergiu depois o conceito de *forma objetiva*. No contexto do país, na periferia do capitalismo e em meio a uma modernização tardia e dependente, errática e intermitente, a *concepção materialista de forma* floresceu entre outras respostas críticas, na contramão do golpe civil-militar de 1964 — intensificado com o decreto ditatorial do Ato Institucional 5 (13.12.1968), ao qual seguiram-se prisões, torturas, censura e expurgos.

Crise e contrastes

Enquanto isso, exauria-se o ciclo expansivo (depois relembrado como os “Trinta gloriosos”¹⁾) nas economias centrais, onde, no âmbito das ideias, vigorava a onda das ciências da linguagem (tomadas isoladamente e assim reificadas). Simultaneamente, o poderio burguês era sacudido pelos ventos insurrecionais de 1967-68, insuflados pelo início da reversão na montante de emprego e expansão.

* From: THE ROUTLEDGE COMPANION TO MARXISMS IN ART HISTORY (Chapter 16: ‘Do It Yourself: Objective Form, Territory of Critical Struggle’), Edited by Tijen Tunali and Brian Winkenweder, Copyright by Taylor & Francis Group/Routledge. Reproduced by permission of Taylor and Francis Group.

Este trabalho constitui a versão original em português do texto “Do it yourself: objective form, territory of a critical struggle” (trad. para o inglês de Nicholas Brown), publicado na coletânea *The Routledge Companion to Marxisms in Art History*, ed. Tijen Tunali and Brian Winkenweder (New York and London, Routledge, 2025).

¹ Ver Jean FOURASTIÉ, *Les Trente Glorieuses ou la Révolution Invisible de 1946 à 1975*, Paris: Fayard/Pluriel, 1979.

A *concepção materialista de forma* efetuou uma reviravolta crítica ante o “*linguistic turn*” dos campi anglo-saxões e seu duplo no ambiente universitário francês: o ascenso estruturalista. Em ambos imperava a exclusão do juízo histórico e da reflexão totalizadora.

Apesar de hegemônicas, tais tendências não puderam responder aos problemas históricos básicos que então abalavam as economias centrais, debilitadas pela crise econômica (agravada nos Estados Unidos pela guerra do Vietnã). A inquietação estudantil e de parcelas da *intelligentsia* ante tal afasia precipitou a importação de clichês e esquemas prontos da “revolução cultural” chinesa.

A estridência dos protestos fez-se ouvir, mas a inadequação evidente do maoísmo à vida mental das economias centrais traduziu-se na efemeridade de sua duração. O maoísmo importado sumiu, sem gerar formas mentais senão efêmeras.² Restou, porém, a vasta crise de ideias, consubstanciada na afasia ante a crise estrutural (rompida apenas por algumas respostas oriundas do cinema).

Logo, é possível contrapor essas duas propostas coetâneas (a concepção periférica de *forma materialista* e a onda *mao* ocidentalizada), embora de origem e destino diversos. Se ambas portavam impulsos de inquietude e negatividade ante a ordem constituída — e assim floresceram em paralelo —, o nutriente e a consistência decorrente diferiam muito. Sob a onda *mao* ocidental jazia o mal-estar da vida reduzida ao consumo. Já a *concepção materialista de forma* amadureceu e segue florescendo variadamente — como veremos —, pois assenta no cotidiano latino-americano de tragédia coletiva permanente.

Corrosão mental e política: uma dialética

A afasia persistente após o refluxo da breve onda *mao* decorria diretamente do *apartheid* entre a vida mental congelada pelo cientificismo (estruturalista e do “*linguistic turn*”) e o juízo histórico reflexivo. Afinal, a facilidade com que triunfou a

² O fenômeno foi sintetizado agudamente por Godard (n. 1930) em *La Chinoise* (1967): jargão e trejeitos *mao* aparecem simultaneamente como estilemas da *Pop Art* e como *jingles* e *spots* publicitários, vale dizer, como fórmulas meramente reiterativas que giram em falso, ao sabor da moda. Ver L. R. MARTINS, “Godard e a *pop art*”, in *A Terra é Redonda* (22.01.2021), disponível in https://aterraeredonda.com.br/godard-e-a-pop-art/?doing_wp_cron=1637244968.4145259857177734375000 (acessado em 18.11.2021).

racionalidade neoliberal, dita “a nova razão do mundo”,³ derivou da anorexia crítica e da abulia que acometeram os círculos da *intelligentsia* e das artes, ao dissolverem-se os vínculos entre as formas histórico-sociais e a reflexão estética, entre outras.

Em paralelo, a prática de pensamento atenta à história (como a de Sartre [1905-1980] e Lefebvre [1901-1991], em francês; Thompson [1924-1993] e Chomsky [n. 1928], em inglês, etc.) virou residual. Com a faculdade de totalizar e refletir historicamente, foi-se o senso do trágico — que supõe a medida do todo —, deixando difundida a percepção isolada da estrutura como presente eternizado e encapsulado.⁴

O ponto merece atenção, principalmente pelos contrastes entre o Primeiro e o Terceiro Mundo quanto ao modo e à rítmica da reestruturação capitalista e, subsequentemente, quanto à envergadura da resposta crítica. No Chile (como depois na Argentina [1976-83]), o neoliberalismo, instalado em 1973, decorreu de um *putsch*. Diversamente, nas economias avançadas, a dita “nova lógica normativa” instalou-se eleitoralmente ao irromper no vazio reinante. Voz reimposta (como *ratio contábil* e gerencial) do grande capital, a nova lógica tragou igualmente a social-democracia⁵ e

³ Ver Pierre DARDOT e Christian LAVAL, *La Nouvelle Raison du Monde: Essai sur la Société Néolibérale*. Paris: Éditions La Découverte, Poche, 2009/10; [trad. brasileira: *A Nova Razão do Mundo: Ensaio sobre a Sociedade Neoliberal*, trad. Mariana Echalar, São Paulo: Boitempo, 2016].

⁴ Pasolini (1922-1975) foi dos poucos a tratar, em filmes e artigos, do que estava em curso (tanto no comportamento juvenil quanto no plano macro), ao indicar uma mudança estrutural no capitalismo (que implicava a ciência), associada a uma revolução global de direita baseada na unificação global dos mercados e na assimilação do consumo (inclusive de si e do outro) como valor — tendo o genocídio por rotina. Pasolini tratava por “genocídio” a “assimilação ao modo e à qualidade de vida da burguesia” de “amplos estratos” (subproletários e populações de origem colonial) “que tinham permanecido [...] fora da história”. Cf. P.P. PASOLINI, «Il genocidio», *Scritti Corsari*, Milano, Garzanti, 1975, pp. 281-2; [trad. brasileira: idem, “O genocídio”, *Escritos Corsários*, trad. Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Ed. 34. 2020, pp. 263-4]. Ver igualmente o artigo “Il mio Accattone in Tv dopo il genocidio”, *Corriere della Sera*, 8.10.1975. Ver P. P. PASOLINI, “Mon Accattone à la télévision après le génocide [Meu Accattone na tevê após o genocídio]”, in idem, *Lettres Luthériennes: Petit Traité Pédagogique* (*Lettere Luterane*, Torino, Einaudi, 1976), trad. Anne Rocchi Pullberg, Paris, Seuil, 2000, pp. 179-87. Ver também, a propósito, L. R. MARTINS, “A era dos genocídios (partes 1 e 2, 30.09.21; 22.10.21)”, disponíveis in <https://aterraeredonda.com.br/a-era-dos-genocidios-ii/> (acessado em 05.11.21).

⁵ Em dez anos (1974-1984), uma série de governos e antigas lideranças social-democratas (enraizadas no antinazismo e formadas politicamente na construção do *welfare state* contra o pauperismo) capitularam na Europa; assim, desmoronaram sucessivamente: em Bonn (1974), Willy Brandt (1913-1992); em Londres (1976), Harold Wilson (1916-1995); em Paris (1984), Pierre Mauroy (1928-2013). Caíram todos via manobras intramuros do próprio partido ou de círculos próximos, para dar lugar a políticas de primado do mercado, baseadas em austeridade fiscal e desemprego estrutural.

a vertente eurocomunista.⁶

Nexos e descompassos: a hora do mundo além dos fusos

Diferentemente, em certos países da periferia, núcleos avançados de resistência crítica, cientes da urgência de repensar a reestruturação capitalista, vieram a desenvolver nas artes, na arquitetura e na reflexão estética modos críticos que afetaram radicalmente — como veremos — concepção e nexo concreto da relação entre as formas estéticas e histórico-sociais.⁷

Mas superemos a distinção banal dos casos nacionais como domínios estanques e escrutinemos o problema para além do descompasso dos ritmos históricos. Uma reflexão de alcance sistêmico, que pressuponha a valência dialética dos termos desiguais mas combinados no processo capitalista, pode distinguir a magnitude precoce nas periferias [Brasil (1964), Indonésia (1965); Argentina (1966;1976); Chile (1973)]⁸ da reestruturação capitalista via o colapso da conjugação entre capitalismo e democracia.

Só depois tal reestruturação salientou-se nos termos próprios das economias hegemônicas, com Thatcher (1978) e Reagan (1980). Assim, a reestruturação processual — via desemprego estrutural, violência institucionalizada e a assimilação de gangues aos Estados⁹ —, ocorreu bem antes na periferia e, desse

⁶ Para o “new look”, ver Enrico BERLINGUER, *Austerità, Occasione Per Trasformare L’italia: Le Conclusioni Al Convegno Degli Intellettuali* (Roma, 15.01.77) e *Alla Assemblea Degli Operai Comunisti* (Milano, 30.01.77), Roma, editori Riuniti, 1977; e também Santiago CARRILLO, “Eurocomunismo” y *Estado*, Barcelona, Editorial Crítica, 1977. Contra essa vertente, ver Ernest MANDEL, *Critique de l’Eurocommunisme*. Paris: Maspero, 1978.

⁷ No Brasil, a virada combativa das artes respondeu ao golpe de 1964. Sobre a prevalência da abstração geométrica ecoando favoravelmente o desenvolvimentismo na América do Sul, no ciclo de expansão capitalista precedente, ver, L. R. MARTINS, “All This Geometry, Where Does It Come from, Where Does It Go?” (sobre o caso brasileiro), in idem, *The Long Roots of Formalism in Brazil*, ed. by Juan Grigera, transl. by Renato Rezende, intro. by Alex Potts, Chicago, Haymarket/Historical Materialism Book Series, pp. 44-72.

⁸ Ver a respeito Naomi KLEIN, *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*, New York, Picador, 2007.

⁹ Em grande medida, *A Clockwork Orange* [1971], de Stanley Kubrick (1928-1999), anteviu o fim do *welfare state* e aspectos do novo ciclo capitalista, inclusive quanto à fusão do Estado com organizações criminais. Para uma discussão a esse respeito, ver L. R. MARTINS, “Laranja Mecânica, 50 anos depois”, in *A Terra é Redonda* (16.02.2021), disponível in <https://aterraeredonda.com.br/laranja-mecanica-50-anos-depois/> (acessado em 18.11.2021). De fato, o cinema europeu — possivelmente pelo seu teor de arte necessariamente industrial e coletiva — não padeceu, no período, da mesma afasia que as artes de arraigada tradição artesanal e usualmente nutridas do isolamento individual — logo, mais vulneráveis ao dogma da autonomia da linguagem ante o processo histórico-social e, consequentemente, às especulações da linguística.

ângulo, antecipou a tendência estrutural ao divórcio entre capitalismo e democracia.

Enfim, antes circunscrito às periferias, tal divórcio encontra-se hoje na pauta do G7 e dos países-membros da UE (todos às voltas com o tigre chinês, cujos saltos prescindem da democracia) — sem esquecer da irrupção da extrema-direita, que virou hoje uma realidade também nas economias centrais. Como explicar tal evolução? Com efeito, posta do ponto de vista da perspectiva liberal e pelo observador habituado ao casamento capitalismo-democracia (que remonta ao século 18 nas economias centrais), a tendência ao divórcio parece contraintuitiva. Porém, tais forças (grandes empresários orquestrados com militares e paramilitares de ultradireita), não obstante tidas no centro como arcaísmos e anomalias — ou como fenômenos exclusivos da periferia —, há muito pululam na América do Sul e, vistas daqui (da periferia), tais alianças não surpreendem.

Descompassos assinalados, inversões de perspectiva recomendadas para a compreensão da dialética sistêmica, observemos a correlação entre o estado das artes e a deflagração das reformas capitalistas; em especial, examinemos certos casos da combativa arte periférica de vanguarda e, em contraste, o curso da arte analítica avançada (*Minimal* e *Conceptual Art* etc.), bem aceita nos países centrais. Parto da hipótese de que a acuidade e a força da arte latino-americana dos anos 1960 em diante desenvolveu-se no combate à reestruturação do capitalismo — fenômeno este agenciado por um arco de forças desiguais e heterogêneas, cuja mescla parecia a muitos opaca e indecifrável. A *concepção materialista de forma* é parte do acervo crítico desenvolvido então no combate ao novo capitalismo — e visa à função histórica de *escanear* o processo desigual e combinado de reestruturação do capitalismo.

Elegendo o caso acima como amostra, verifiquemos em que condições a produção estética nas periferias demonstrou *desenvolvimento crítico e vigor reflexivo maior* ante o termo comparativo próprio às culturas com avanço analítico e econômico. Existiriam assim ritmos gerais desiguais não só na economia e nas “ciências duras”, mas também nos processos crítico-reflexivos e estéticos?

História genética

Desde logo, tal hipótese tem história. Suas questões e considerações inserem o debate no campo reflexivo posto por duas observações (de 1912 e de 1922) de Trótski — agudas, mesmo que não desenvolvidas. Nelas o autor sublinhou dois aspectos decisivos: no primeiro, destacou a dependência cultural; no segundo, delineou vias dialéticas de reversão da dependência.

Assim, na observação de 1912 (acerca da literatura búlgara), Trótski ressaltou a incapacidade de “todos os países atrasados” de “desenvolver sua própria *continuidade interna*”, ficando logo “obrigados a assimilar os produtos culturais já prontos que a civilização europeia desenvolveu no curso de sua história”.¹⁰

Na segunda anotação, de 1922, Trótski observou que, em alguns casos, “países atrasados, mas com um certo nível de desenvolvimento cultural”, ao se apropriarem de conquistas dos “países adiantados”, “refletem com maior *claridade e força* (...) as conquistas dos países adiantados”.¹¹

Ao priorizar a luta política e só ocasionalmente se deter sobre as artes e a cultura, Trótski não desenvolveu seus *achados*. Porém, antes de Trótski e segundo vias próprias, a tomada de materiais das literaturas hegemônicas — logo deslocados de sua função original e então fecundamente desenvolvidos — tinha operado ativamente na forja das novelas tardias de Machado de Assis (1839-1908). Tais operações derivavam de relações históricas (entre países “adiantados” e “atrasados”) decerto objetivamente similares às aludidas por Trótski.

O processo criativo de Machado foi esmiuçado em vários estudos de Roberto Schwarz (n. 1938).¹² Do pormenor operativo à reflexão sistêmica, ineditamente

¹⁰ Grifos meus. Cf. Leon TROTSKY, “In a backward country” [1912], in George WEISSMAN & Duncan WILLIAMS (eds.), *The Balkan Wars, 1912-13: The War Correspondence of Leon Trotsky*, trad. Brian Pearce, New York: Monad Press, 1980, p. 49.

¹¹ Grifos meus. Cf. L. TROTSKY [1922], “El Futurismo”, em *Literatura y Revolución*, nota preliminar, seleção de textos, tradução e notas de Alejandro Ariel González, introdução de Rosana López Rodríguez e Eduardo Sartelli, Buenos Aires, Ediciones Razón y Revolución, 2015, p. 285.

¹² Ver R. SCHWARZ, *Ao Vencedor as Batatas* [1977], São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000; “Complexo, Moderno, Nacional e Negativo” [1981], em *Que Horas São?*, São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 115-125; *Um Mestre na Periferia do Capitalismo*, São Paulo: Duas Cidades, 1990; “A Poesia Envenenada de Dom Casmurro”, em *Duas Meninas*, São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 7-41; e, “Leituras em Competição” [2006] e “A Viravolta Machadiana” [2003], em *Martinha versus Lucrécia: Ensaios e Entrevistas*, São Paulo: Companhia das Letras, 2012, respectivamente pp. 9-43, 247-79.

referida à questão da dependência, o leitor logra ver, no Machado relido por Schwarz, aspectos históricos e sistêmicos totalizados pelo avesso.

Mas os *achados* de Trótski servem aqui como marcos internacionais objetivos e parâmetros doutro contexto, diverso do brasileiro que priorizarei. Condensados como aforismos, eles remetem à dialética entre “avanço” e “atraso”, na economia e na cultura crivadas por práticas e interesses opostos das classes. Lançam assim a questão do *avanço crítico* da arte periférica na esteira da “lei do desenvolvimento desigual e combinado”¹³ cujo corolário é a “teoria da revolução permanente” — que estabelece a impossibilidade de toda revolução burguesa na periferia, dado o teor atavicamente dependente e caudatório das burguesias periféricas.

Preâmbulo e programa de trabalho

Posto o campo e o horizonte, abreviemos a pesquisa histórico-filológica em prol da questão crucial sobre a *força e a claridade maiores das sínteses periféricas*, extraídas de conquistas prévias dos “países avançados”.

É nesse ponto que se condensa a dialética, destacada por Trótski, entre a dependência reflexiva e sua reversão possível numa perspectiva sistêmica — com maior poder crítico e alcance reflexivo.

Em consequência, duas tarefas assomam:

- i) situar as condições de surgimento e sentido da *concepção materialista de forma*, bem como do conceito ulterior de *forma objetiva*, reconhecendo que tais sínteses derivam de conquistas originárias dos “países avançados” — porém, ora repostas consoante necessidades e condições periféricas;
- ii) verificar então comparativamente o grau da *claridade e força* dos materiais reelaborados na situação periférica ante as fórmulas originais de que foram extraídos.

A prova deve decerto tratar de materiais artísticos reorganizados na periferia, conforme Schwarz realizou paradigmaticamente ante as novelas tardias

¹³ Ver L. TROTSKY, *Permanent Revolution and Results and Prospects*, transl. by John G. Wright and Brian Pearce, New York: Pathfinder Press, 1978 [ed. em espanhol: *La Teoría de la Revolución Permanente/ Compilación*, apres. Gabriela Liszt y Marcelo Scoppa, trad. Mario Larrea et al., Buenos Aires, Ceip León Trotsky, 2005]; ver também Michael LÖWY, *The Politics of Combined and Uneven Development: The Theory of Permanent Revolution* [1981], Chicago, Haymarket, 2010 [ed. bras. *A Política do Desenvolvimento Desigual e Combinado: A Teoria da Revolução Permanente*, trad. Luiz Gustavo Soares, São Paulo, Sundermann, 2015].

de Machado. Contudo, se a primeira incidiu no plano literário, ora enfocarei formas visuais.

Roteiro crítico

Schwarz foi claro e preciso ao designar a *concepção materialista* de Antonio Cândido (1918-2017) como raiz do seu próprio constructo. No ensaio “Dialética da Malandragem” (1970),¹⁴ Cândido estabeleceu a forma estética como *redução estrutural e condensação formal de ritmos sociais*. Assim, segundo Schwarz, que colaborou com a pesquisa de Cândido:

Em vez de opor a invenção formal à apreensão histórica, segregando essas faculdades e os respectivos domínios, ele [Cândido] buscou sua articulação. A forma — que não é evidente e cabe à crítica identificar e estudar — seria um princípio ordenador individual, que tanto regula um universo imaginário como um aspecto da realidade exterior. Em proporções variáveis, ela combina a fabricação artística e a intuição de ritmos sociais preexistentes. De outro ângulo, tratava-se de explicar como configurações externas, pertencentes à vida extra-artística, podiam passar para dentro da fantasia, onde se tornavam forças de estruturação e mostravam algo de si que não estivera à vista. Tratava-se também de explicar como a crítica podia refazer esse percurso por sua vez e chegar a um âmbito através do outro, com ganho de conhecimento em relação a ambos. O vaivém exige uma descrição estruturada dos dois campos, tanto da obra como da realidade social, cujas ligações são matéria de reflexão.¹⁵

¹⁴ Ver A. CANDIDO, “Dialética da Malandragem” [1970], em *O Discurso e a Cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, pp. 17-46. Ver também, para o desenvolvimento pelo próprio Cândido, “De Cortiço a Cortiço” [1973/1991], *ibidem*, pp. 105-29. Sobre as versões em extrato deste ensaio — que data originalmente de 1973 (logo em continuidade direta de preocupações com o ensaio precedente, de 1970), mas que só obteve publicação integral na forma original em 1991 —, ver de Cândido, “Nota sobre os Ensaios (Item 4)”, *ibidem*, p. 282.

¹⁵ Cf. SCHWARZ, “Sobre Adorno (Entrevista)”, em *Martinha versus Lucrécia*, p. 48.

Cenas de um processo crítico

Como formou-se tal desígnio? Recordemos do contexto geral ao qual Cândido — pensador dialético e atento à dinâmica materialista — buscou opor-se. O axioma hegemônico (do “*linguistic turn*” e do estruturalismo francês) pregava o isolamento das formas estéticas, manejadas laboratorialmente como se fossem *puras* e estranhas àquelas de extração *não estética*, de espúrio teor — leia-se histórico-social e econômico.

Quais as bases da posição de Cândido? Que situação histórico-social induziu Cândido e Schwarz a não aderir à tese então em voga da *forma pura* — ou a não retroceder à posição cristalizada da forma heterônoma — para propor de fato a consideração da forma na imanência da obra, mas em enlace e mergulhada no processo histórico-social? Qual a razão de transferência ou porosidade entre a forma estética e o processo histórico-social? E em que este último se distinguia do abstrato e genérico esquema linear-etapista preconizado pela III Internacional? Enfim, que espécie de acumulação crítica e reflexiva irrigara a elaboração de Cândido, ao propor expressamente em sucessivos artigos (a partir de 1970) a *condensação estética dos ritmos sociais*?

A trama de uma virada

Duas ordens de fatores pesaram. Uma, imediata, gerada diretamente pela ação de Cândido. Outra, indireta, que influiu como fator incidente no entorno de Cândido e outros à época.

Cândido, sabe-se, operava sempre de olho em tendências histórico-sociais e preocupava-se em construir o fato histórico organizando ideias e representações coletivas. Segundo Schwarz, Cândido “animava (nos anos 1970) um seminário de pós-graduação em que se repassavam as teorias críticas modernas”.¹⁶ O programa visava à *preparação* de uma perspectiva crítica coletiva e independente dos esquemas teóricos dominantes, evitando toda identificação e oposição dual entre “ser ou não ser”, ou seja, autoctonias e nacionalismos.

¹⁶ “Os seminários discutiam, entre outros, textos do formalismo russo, dos estruturalistas, de Adorno, o *Literatura e Revolução*, de Trotsky”, recorda Schwarz. Para detalhes, ver R. SCHWARZ, “Antonio Cândido (1918-2017)”, pp. 408-13.

Entremeada ao seminário, amadureceu a reflexão de Cândido sobre a dialética histórica entre forma literária e subdesenvolvimento econômico,¹⁷ e, depois, sobre a *concepção materialista de forma* (em gestação, notou Schwarz, desde o golpe de 1964).¹⁸ Os parâmetros da tradição ocidental, pelos quais até então se media a matéria periférica, passaram a ser *medidos segundo esta última* — uma conquista crítica.¹⁹

Rumo à economia política da forma materialista

Crítica da *dependência*, levantamento dos obstáculos e do percurso para a *descolonização* — incluindo reconstrução de conceitos e parâmetros críticos — tornaram-se preliminares para o enfrentamento em aberto e permanente²⁰ do desafio crítico estético. Doravante a articulação entre a visão do avesso das formas dominantes e a conjugação de achados sociais e estéticos virou o roteiro de vários estudos, começando pelos de Schwarz.

Quanto à acumulação crítica e ao conjunto de demandas histórico-sociais incidentes à época, quais eram? Encontra-se a resposta num ensaio de Schwarz de 1970: “Cultura e política, 1964-69”,²¹ cuja elaboração deu-se em paralelo e

¹⁷ Ver A. CANDIDO, “Literatura e Subdesenvolvimento” [1970], em *A Educação pela Noite & Outros Ensaios*, São Paulo, Ática, 1987, pp. 140-162.

¹⁸ À sua vez, tais reflexões sobre a concepção de forma remontam à interrelação entre “estrutura literária” e “função histórica ou social da obra”, trabalhada desde 1961 por Cândido em “Estrutura literária e função histórica”, in *Literatura e Sociedade*, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006, pp. 177-99. O tema da “função histórica” retornará como uma constante em vários outros escritos de Cândido. Ver, por exemplo, o diálogo com Beatriz Sarlo, publicada originalmente em *Punto de Vista* (Buenos Aires, n. 8, mar.-jun. 1980), e em português em “7. Variações sobre temas da *Formação* / I”, em A. CANDIDO, *Textos de Intervenção*, seleção, apresentações e notas de Vinícius Dantas, São Paulo, Livraria Duas Cidades/Editora 34, pp. 93-97; ver também tópico “II”, pp. 98-107, originalmente publicado como “Literatura e história na América Latina (do ângulo brasileiro)”, em Ana Pizarro, *Hacia una Historia de la Literatura Latinoamericana*, Cidade do México, El Colegio de México/Caracas, Universidad Simón Bolívar, 1987.

¹⁹ “Notem aqui a inversão contra-hegemônica [...]. Agora a tradição ocidental tanto mede a matéria brasileira como é medida por ela, à qual presta contas, o que é novo”. Cf. R. SCHWARZ, “Antonio...”, op. cit., p. 412.

²⁰ Ver, por exemplo, o confronto proposto em R. SCHWARZ, “Braço de Ferro sobre Lukács”, em *Seja como For: Entrevistas, Retratos, Documentos*, São Paulo, Livraria Duas Cidades/Editora 34, 2019, pp. 117-54.

²¹ Devido à ditadura, o ensaio foi publicado inicialmente só em *Les Temps Modernes*. Ver R. SCHWARZ, “Remarques sur la culture et la politique au Brésil, 1964-1969”, *Les Temps Modernes*, n. 288, Paris, Presses d’aujourd’hui, jul. 1970, pp. 37-73; republicado como “Cultura e Política: 1964-1969: Alguns Esquemas”, em *O Pai de Família e Outros Estudos*, São Paulo, Paz e Terra, 1992, pp. 61-92.

simultaneamente ao ensaio precursor de Cândido, matriz da *concepção materialista de forma*.

É fato que o ensaio de Schwarz não alude ao de Cândido, mas isso nada diz: discrição e silêncio eram cautelas à época.²² Tampouco Cândido menciona o caldo fervilhante, mormente não acadêmico, que circundava a preparação do seu ensaio, só aparentemente desprovido de interesse atual, sobre a novela *Memórias de um Sargento de Milícias* (1852), de Manuel Antônio de Almeida (1830-1861).

Porém, vistos hoje, retrospectivamente, sobressaem os traços de complementaridade e as correlações — assim como os elos orgânicos dos dois com questões e debates ao redor. Remontado o paralelismo de origem entre ambos, nota-se o fluxo em meio ao qual preparou-se a contraofensiva de Cândido à Santa Aliança da *forma pura*, prevalente nos centros hegemônicos.

Desvenda-se no entorno um vasto movimento coletivo de ideias, cuja energia decerto demandava e impulsionava a construção da *concepção materialista de forma*. Numa mesma torrente crítica e sistêmica que afluía contra o golpe civil-militar de 1964, combinavam-se obras de música, arquitetura, artes visuais, cinema, teatro, jornalismo, ciências sociais e humanas, sem falar dos protestos nas ruas.²³

Mapa internacional das linhas de força

Ante o exposto, apresentava-se, em síntese, um vivo contraste (quanto ao estado do debate sobre as artes) quando o processo de reestruturação capitalista arrancou no pós-68 (em diferentes velocidades em cada país). De um lado, a arte gerada nas economias hegemônicas — apesar de analiticamente avançada, além da intensa produção teórica e da riqueza de técnicas — surgia rebaixada pelo autoconfinamento na estreita rotina da especialização.²⁴

²² Sob a ditadura, alusão, elo ou elogio ao trabalho de outro podiam virar fator incriminativo. Para um documento dos porões do Estado ditatorial (o fichamento do texto de *Les Temps Modernes* por um colaborador anônimo da polícia política), ver o texto, ora publicado sob o título irônico de “Bastidores” (1972), por iniciativa do próprio Schwarz, in R. SCHWARZ, *Seja...*, op. cit., pp. 11-14.

²³ Formou-se então um inédito sistema crítico brasileiro. Para detalhes e discussão, ver L. R. MARTINS, “Trees of Brazil”, in *The Long Roots...*, op. cit., pp. 73-113. Os protestos foram interditados após 13.12.1968, pelo AI-5 (ver início).

²⁴ Certamente não foi o caso do então vigoroso e diversificado cinema europeu que escapou de variados modos (segundo razões e vias aventadas na nota 9, acima) ao *diktat* visual e literário da *forma pura*.

Inversamente, na periferia, forjava-se nos ensaios citados de Candido e Schwarz (e esboçava-se antes nas artes) uma linguagem à base de sínteses totalizadoras, ora com alegorias. Essa arte, feita no Brasil (e noutras países latino-americanos, como a Argentina),²⁵ agia sem descurar dos avanços analíticos elaborados nas culturas hegemônicas, mas subsumia-os na reflexão atualizada sobre o processo histórico-social em curso. Resta ver como ocorreu.

Arte negativa

Para remontar o processo de reconstrução do realismo após o ciclo hegemônico da abstração geométrica no Brasil, é preciso retornar às primeiras reações críticas nas artes ao golpe de 1964. Nos trabalhos do então jovem artista Antonio Dias (1944-2018),²⁶ especialmente, o processo de reconstrução do realismo estabeleceu confrontos com os modos em voga nos países centrais.

De fato, operações de *apropriação e deslocamento* constituíram práticas *objetivas* do trabalho de Dias desde a mostra inaugural da Nova Figuração (*Opinião 65*, Rio de Janeiro, MAM-RJ, 12.08 - 12.09.1965). Dias então *sequestrou* e apossou-se de clichês da *Pop Art*, voltando-os contra a corrida bélica imperialista e o governo títere e ditatorial no Brasil. Superou assim a afasia da abstração geométrica (arte concreta e neoconcreta), ante o golpe civil-militar de 1964.²⁷

²⁵ Ver de Fernando E. SOLANAS e Octavio GETINO, *La Hora de los Hornos* (1968), filme realizado na clandestinidade e premiado no IV Festival del Nuovo Cinema, Pesaro, 1968. Ver também de Ana LONGONI & Mariano MESTMAN, *Del Di Tella a "Tucumán Arde"*, Buenos Aires, Eudeba, 2010, pp. 178-236, sobre a série multimídia de intervenções (Rosário e Buenos Aires, agosto-novembro, 1968), realizada por um grupo de aproximadamente vinte artistas e sociólogos associados a uma dissidência sindical combativa (CGT de los Argentinos). Ver também Inés Katzenstein (ed.), *Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde*. New York, MoMA, 2004, pp. 319-26. Ver ainda A. LONGONI, *Vanguardia y Revolución: Arte e Izquierdas en la Argentina de los Sesenta-Setenta*, Buenos Aires, Ariel, 2014; e os catálogos de exposições curadas por Longoni no Museu Reina Sofia e no Museo de Arte Contemporânea de Barcelona: A. LONGONI (ed.), *Roberto Jacoby: El Deseo Nace del Derrumbe*, Madrid, Adriana Hidalgo Editora / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2011; A. LONGONI et al. (ed.), *Perder la Forma Humana — Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2012; idem, *Oscar Masotta: Theory as Action / La Teoría como acción*, Ciudad de México / Barcelona, Editorial RM / Museo Universitario Arte Contemporáneo-MUAC-UNAM / Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona-MACBA, 2017 (Agradeço a Gustavo Motta, além da revisão total do texto, a indicação dos exemplos da tendência sintética e totalizadora da arte argentina).

²⁶ Ver a respeito L. R. MARTINS, "Trees of...", op. cit., pp. 75-84.

²⁷ Sobre o movimento de construção de um novo realismo em resposta ao golpe de 1964, ver *idem*, pp. 73-113.

A estratégia agonística de Dias afrontava as correntes hegemônicas derivadas do “*linguistic turn*”.²⁸ Assim, numa anotação de 1967, Dias formulou as noções de “arte negativa” e de “pintura como crítica de arte”.²⁹ Ambas correspondiam concretamente às operações irônicas de *apropriação* e *deslocamento* de formas extraídas da *Minimal* e da *Conceptual Art*.

Open Project: reconstrução do realismo

Um marco emblemático do novo vetor realista brasileiro foi o projeto desenvolvido a quatro mãos por Hélio Oiticica (1937-80) e Antonio Dias, em agosto de 1969, combinando proposições visuais e participativas, de Dias, e um texto de apresentação, escrito por Oiticica, em Londres, onde este, autoexilado, instalara-se.³⁰ Assim, *Project-book — 10 Plans for Open Projects*³¹ estabeleceu um programa que previa a porosidade constante do trabalho de arte à realidade circundante, mas não só. Pois estruturas temporais, de duração histórica – menos tangíveis no espaço artístico —, eram designadas (ironicamente em geral) por legendas ou títulos.

Nesse sentido, o projeto abrangia a ligação direta entre formas estéticas e extra-estéticas, segundo as noções de Oiticica de “suprassensorial” e de “arte ambiental”. As últimas assentavam na ideia de forma estética aberta ao entorno — passando pela intervenção empírica do público, consoante a noção de *participação*, elaborada originalmente pelo movimento neoconcreto (1959-64), mas que desde

²⁸ Sobre as operações ofensivas de Dias, uma vez instalado na Europa, ver idem, “Art against the grain”, em *The Long Roots...*, op. cit., pp. 174-201.

²⁹ Ver A. DIAS, *Caderno 1967-69*. Para a reprodução em fac-símile das páginas do caderno, com as anotações sobre “arte negativa” e “pintura como crítica de arte”, ver Paulo MIYADA (org.), *AI-5 50 Anos: Ainda Não Terminou de Acabar*, catálogo de mostra homônima. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2019, pp. 24-7.

³⁰ Sobre detalhes do projeto, ver Gustavo MOTTA, *No Fio da Navalha — Diagramas da Arte Brasileira: do ‘Programa Ambiental’ à Economia do Modelo*, dissertação, São Paulo, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicações e Artes-ECA, Universidade de São Paulo (USP), 2011, pp. 169-81, disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-13032013-143600/pt-br.php>>.

³¹ Em inglês no original. O programa compreendia 10 proposições de trabalhos segundo estruturas abertas especificadas. Para detalhes, ver H. OITICICA, “Special for Antonio Dias’ Project-Book” (6-12/aug./1969 — London) e A. DIAS, “*Project-Book — 10 Plans for Open Projects*”, notas para o álbum *Trama* (de Antonio Dias), em A. DIAS, *Antonio Dias*, textos de Achille Bonito Oliva e Paulo Sergio Duarte, São Paulo, Cosac Naify/APC, 2015, pp. 94-7.

1964 veio a alcançar um sentido histórico marcadamente político com os *Parangolés*, de Oiticica, e os desenvolvimentos “semânticos” de Dias.³²

Tais formulações, mesmo quando retomadas e afinadas em duo, de fato respondiam a um elã amplo, de debate coletivo nas artes. Nesse sentido, termos e ideias de Oiticica foram adotados tal e qual, inclusive, pela reflexão com descortino de Pedrosa (1900-1981).³³ Assim o *Project-book* e, logo antes, o ensaio-programa “Esquema geral da Nova Objetividade” (1967), escrito por Oiticica,³⁴ ecoavam também a vontade geral de realismo nas artes visuais brasileiras.

Apropriações e deslocamentos: rumo à objetividade da forma

Para o juízo histórico retrospectivo, a manobra de sequestro e expropriação por Dias em 1964-67 de elementos da *Pop Art* comprova despercebidamente a assertiva de Trótski, de 1922 — ao engendar maior força crítica e vigor de reflexão do que tinham originalmente os reiterativos e em geral domésticos estilemas da *Pop* anglo-americana. Porém não só. Avistadas retrospectivamente, as operações de *apropriação e deslocamento* praticadas por Dias guardam — seja como for — sentido associado àquelas das novelas tardias de Machado, analisadas por

Schwarz.

³² “Participação ‘semântica’” é um termo de Oiticica, dialeticamente complementar à noção de “participação ‘sensorial-corporal’”, oriunda do movimento neoconcreto. Ver H. OITICICA, “Esquema Geral da Nova Objetividade” [1967], in idem, *Hélio Oiticica*, cat., org. by Guy Brett et. al. (Rotterdam, Witte de With Paris/ Jeu de Paume/ Barcelona, Fundació Antoni Tapiés/ Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/ Mineápolis, Walker Art Center/ Rio de Janeiro, Centro de Arte Hélio Oiticica, 1992-97), Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/ Projeto Hélio Oiticica, 1996, p. 115-6.

³³ Leia-se, nessa chave, o texto do crítico Mário Pedrosa: “Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica” (1966). Insuflado, decerto, pela desenvoltura épica e de radicalidade experimental com que então se trabalhava nas artes brasileiras, Pedrosa afirmou: “Hoje, em que chegamos ao fim do que se chamou de ‘arte moderna’ (inaugurada pelas *Demoiselles d’Avignon* [...]), os critérios de juízo para a apreciação já não são os mesmos [...]. Estamos agora em outro ciclo [...]. A esse novo ciclo de vocação anti-arte [...] (De passagem, digamos aqui que desta vez o Brasil participa dele não como modesto seguidor, mas como precursor[...])”. Cf. M. PEDROSA, “Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1966, republicado em Aracy Amaral (org.), *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 205; e em Otília Arantes (org.), *Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos*, vol. III, São Paulo, Edusp, 1995, p. 355. Ver também Otília Arantes, *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*, São Paulo: Cosac Naify, 2004.

³⁴ Ver H. OITICICA, “Esquema Geral da Nova Objetividade”, *Nova Objetividade Brasileira*, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, de 6 a 30 de abril de 1967, prefácio de Mario Barata, Rio de Janeiro, Gráfica A. Cruz, 1967, p. s.n. [rep. em, *Hélio Oiticica*, cat., op. cit., pp. 110-20. Para outras reflexões de Oiticica, empenhadas também na reconstrução do realismo nas artes brasileiras, ver: “Programa Ambiental” [julho, 1966], ver pp. 103-04; ver também: “Aparecimento do suprasensorial” [dezembro, 1967], ver pp. 127-30.

As circunstâncias históricas de Machado e Dias decerto eram distintas, assim como os meios — literários num caso e visuais no outro. Porém, para além das diferenças e contrastes evidentes de circunstâncias e meios, os movimentos comuns permitem, ao juízo histórico, compor objetivamente uma linha imaginária pontilhada.

Ao longo desta, comparando-se as operações comuns, de *apropriação e deslocamento*, percebe-se, para além das diferenças inerentes às épocas respectivas, a convergência objetiva verificada no plano da reflexão e do sentido das práticas estéticas. Da unidade descontínua, mas visível à reflexão histórica, salta à vista a objetividade da dialética entre *relações de dependência* e as vias possíveis de sua *reversão pelo sequestro das armas* adversárias, como Dias demonstrou nas obras *contrapop* (1964-67).

É a *objetividade* transmissível e persistente entre forma estética e estruturas históricas que constitui a hipótese em vista, visada pela *concepção materialista de forma* e pela *forma objetiva*. Decerto tal objetividade muda permanentemente ao longo do tempo, mas nem por isso encontra-se menos *estruturada objetivamente* — a exemplo das relações de classe.

Nesse quadro, a assertiva de Trótski ganha sentido, esclarece e ilumina, para além das diferenças, os traços em comum nas práticas *negativas*, analítico-críticas e sintético-estéticas, de Machado a Schwarz, passando por Dias e Oiticica. Assentada a hipótese, resta agora verificar e especificar em que e como a *forma objetiva* atende ao desígnio vislumbrado por Trótski; qual seja, em que termos realiza-se concretamente nesta uma síntese — com *claridade e força superiores* — ante as formas expropriadas das culturas avançadas.

Forma objetiva: descrição geral

À construção dinâmica que faz o elo e garante o vaivém entre o domínio histórico social e o estético, Schwarz denominou de *forma objetiva*.³⁵ Nas suas

³⁵ Ver R. SCHWARZ, “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da Malandragem’” [1979], in *Que horas são?*, op. cit., pp. 129-55.

palavras, trata-se de uma forma dotada de “substância prático-histórica” (1991)³⁶; ou ainda que atua como “nervo social da forma artística” (1997)³⁷.

Noutro plano, a *forma objetiva*, ao conectar a experiência social preexistente à forma forjada esteticamente, opera como uma espécie de *contrato social* da forma estética, quanto à legitimação efetiva da forma. Ou por outra, além da densidade social, a *forma objetiva*, ao portar qualidades extraestéticas e em geral palpáveis, confere à forma estética dela hibridada graus de veracidade, perceptibilidade e sentido coletivos. Resta assim potencialmente clara e objetivamente significante para o sujeito coletivo da experiência histórico-social.

Encomendada (por assim dizer) social e historicamente por um sujeito coletivo e impessoal (designado conceitualmente por Schwarz, segundo visto, como “substância prático-histórica” e metaforicamente como “nervo social” da arte), a *forma objetiva* distingue-se do ecletismo pós-moderno dado pelo desfile em carrossel de referências aleatórias que nexo nenhum guardam com o trânsito e o processo histórico. Ademais, a *forma objetiva* opõe-se não apenas ao girar em falso dos clichês, mas — além e fundamentalmente — revida à financeirização, à produção da riqueza e à representação do valor desligados da ação real de trabalho.

Entretanto, a apresentação conceitual e a descrição hipotética e abstrata do funcionamento da *forma objetiva* decerto não suprem nem dispensam a necessidade da discussão concreta do seu modo na imanência da experiência estética, seja tomada do ponto de vista produtivo na elaboração da obra, seja do ponto de vista da sua recepção. Com efeito, é só aí — como forma artística vigente e imanente ao ato estético — que a *forma objetiva* oferece também inteligibilidade crítica objetiva em relação à matéria histórico-social que nela encontrou uma forma de condensação específica, com sentido e impacto subjetivo e coletivo.

Em resumo, o problema da *condensação estética dos ritmos sociais*, na questão inicial de Cândido, repõe-se concreta e incessantemente — na produção e na recepção — quando se trata de remontar o vaivém recíproco entre as formas histórico-sociais e as artísticas e vice-versa. Para tanto, o exercício da intuição

³⁶ Cf. idem, “Adequação Nacional e Originalidade Crítica” [1991/1992/1999], em *Sequências Brasileiras*, p. 31. Para os dados das duas publicações iniciais, em 1991 e 1992, que antecedem a publicação em livro em 1999, ver *idem*, p. 247.

³⁷ Cf. idem, *Duas Meninas*, op. cit. p. 62.

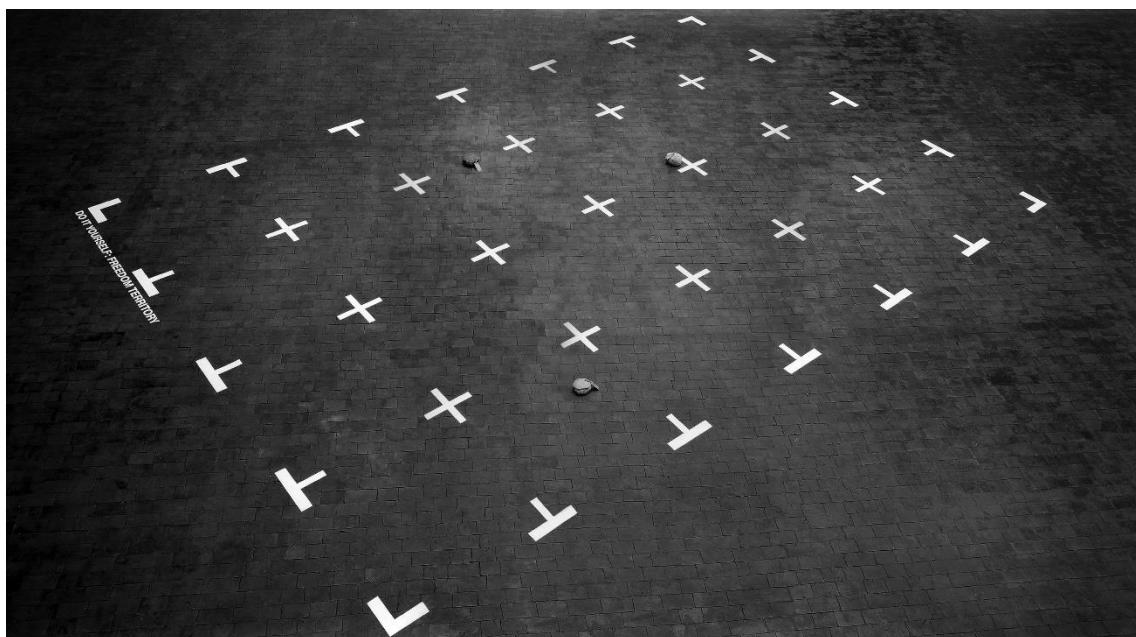
estética e do ato crítico no corpo a corpo com a matéria artística são indispensáveis à síntese com as formas da matéria histórico-social — de outro modo inapreensível nas conexões intrínsecas à percepção e reflexão, parte e todo, subjetividade, objetividade e dinâmica histórica. Há coisas que só na arte vem à tona. Se, decerto, Schwarz o fez com clareza, detalhamento e complexidade em seus vários estudos literários, como, porém, repropor a transposição desse conceito, gerado e desenvolvido paradigmaticamente nas letras (por si mais abstratas), para o âmbito (frequentemente matérico) das formas visuais?

Após o golpe de 1964

Retomemos o curso inicial da obra de Dias, uma das que — após o *Parangolé* inicial (1964) de Oiticica — primeiro convocou, na mostra *Opinião 65* e em favor da Nova Figuração, a uma ruptura com o paradigma da abstração geométrica. Ruptura em favor da qual, naquela altura, as operações *negativas* de expropriação de elementos da *Pop Art* combinaram-se dialeticamente à *objetivaçāo* visual do imaginário do consumo, que então constituía o clichê do desejo inerente às classes altas e médias. Estas haviam apoiado o golpe de 1964 em favor de um modelo econômico e social inspirado no *american way of life*. Em suma, nas respostas ao golpe assim verificadas e logo desdobradas (na mostra coletiva Nova Objetividade Brasileira, MAM-RJ, 06 — 30.04.1967) apresentaram-se signos precursores e construiu-se o acervo genético tanto da *concepção materialista de forma* quanto de *forma objetiva*.

Enfim, a forma obtida por Dias condensou e *objetivou* a um só tempo — na torção irônica a que submeteu os estilemas da *Pop* — o projeto econômico social das classes que apoiaram o golpe e, ao contraditá-lo, a resposta radicalizada pela luta social ao novo regime civil-militar.

Faça você mesmo: arte negativa



Antonio Dias (1944–2018), *DO IT YOURSELF: FREEDOM TERRITORY* [título original em inglês], 1968. Vinil adesivo sobre o solo (com os objetos complementares: *TO THE POLICE*), dimensões variáveis. Zurich, Coleção Daros Latinamerica. Foto por Udo Grabow.

Analogamente, em duas obras de 1968, nas quais o discurso antagônico empresta a feição de estilemas da *Minimal Art*, Dias condensou ritmos sociais opostos e portanto *objetivou* visualmente o cisma político que dividia as classes sociais no Brasil. Assim vejamos: em *Do it Yourself: Freedom Territory* (1968),³⁸ Dias quadriculou com fita adesiva uma porção do solo, mimetizando ironicamente o modo característico da arte minimalista. Paralelamente, ao completar o trabalho com pedras que traziam uma plaqueta, ao modo das identificações militares penduradas ao pescoço, com a indicação “*To the police*” — e assim, ao legendá-lo e endereçá-lo com instruções de resistência e luta — Dias *objetivou* outra vez *visualmente* o conflito social e político vigente.

Posteriormente, novos trabalhos de Dias — em moldes muito distintos dos trabalhos do ciclo prévio (na chave *contrapop*) — como *Anywhere Is My Land* (1968) e outros mais, estruturados de modo similar ao referido *Do it Yourself...*,

³⁸ A. DIAS, *Do it Yourself: Freedom Territory* (título original em inglês, 1968, fita adesiva e tipografia sobre pavimento, 400 x 600 cm). A estrutura quadriculada, traçada com fita adesiva, foi montada pela primeira vez em 1969, no Museu Nacional de Arte Moderna de Tóquio, no quadro da mostra *Contemporary Art. Dialogue Between the East and the West*. Nesta e em montagens subseqüentes, a obra ganhou como complemento um outro trabalho: *To the Police*, aqui descrito.

foram desenvolvidos no início do auto-exílio na Europa. Para além de aludir sempre ao desterro e ao vazio, à militarização e ao encarceramento como condições gerais, tais trabalhos eram claramente baseados em estruturas poéticas que conflitavam com os temas escolhidos.

Ou seja, Dias ao invés de buscar a forma única e adequada para o seu trabalho, como é usual, capturava formas hostis ou no mínimo inóspitas, que expropriava da *Minimal* e da *Conceptual Art*, adulterando seus princípios. Utilizava-as para contrabandear dialeticamente memórias e observações de um desterrado do Terceiro Mundo. O resultado de tal antítese *objetivava-se como contradição*, em termos conflituosos (estranhamento, país ocupado etc.) — e enfim de modo simultaneamente dramático (enquanto biográfico) e distanciado (pelo viés analítico). Nos termos da arte, o conflito tornava-se não só objeto aludido, mas forma e estrutura dialética da experiência estética. Constituía a *forma objetiva* da força do *negativo*, ou seja, do poder de negar e lutar, metamorfoseado em potência própria, como *cogito* e modo para si.

Nova economia

Ao longo dos cinquenta anos seguintes, a aparência dos trabalhos, assim como os materiais empregados nas obras de Dias mudaram consideravelmente. Manteve-se, porém, a estrutura básica do processo de trabalho, trazendo a materialidade dialética do processo social, articulada simultaneamente a questões analíticas e estruturais das formas estéticas em meio a disputas geopolítico-discursivas. Desse modo, nos anos 1980, ao reencenar criticamente a voga pictórica neoexpressionista (contemporânea à entronização do neoliberalismo), Dias o fez mediante *formas objetivas* alusivas à subjetividade do investidor, cuja expressão vinha posta como a de um *eu que calcula*, porém parodiado como sujeito expressivo.

Nessa chave, as *formas objetivas* do tandem neoliberalismo-neoexpressionismo, dissecado por Dias, emergiram destituídas de todo sentido subjetivo efetivo, quer dizer, como mera fantasmagoria atinente a um pseudo-regime de subjetividade. Sinais glaciais de subjetividades ocas, as *formas objetivas*, extraídas a partir de clichês neoexpressionistas e sintetizadas criticamente por Dias, voltavam a circular — mas só como trabalho morto e maquinial. Figuravam a

expressão da subjetividade automática — uma subjetividade narcísica que calcula os lances e simula riscos exclusivamente consoante o império dos seus interesses.³⁹

*

Em paralelo, outros casos paradigmáticos de emprego da *forma objetiva* podem ser observados nas obras do arquiteto Paulo Mendes da Rocha (1928-2021) e do artista Amilcar de Castro (1920-2002). No primeiro caso, a *forma objetiva* gerada do ponto de vista do homem urbano e a pé valeu como constante — em geral presente em grau molecular — na arquitetura radicalmente coletiva, urbana, igualitária e justa de Mendes da Rocha, irrigada historicamente pelo anticolonialismo.

Na obra de Amilcar de Castro, a reviravolta no seu princípio de trabalho (de extração geométrica e neoconcreta) — acarretando a *objetivação* espacial e histórica do entorno como *forma* —, ocorrida em 1978 numa escultura para a Praça da Sé (São Paulo), condensou *ritmos sociais e históricos novos*, ao incorporar a invenção coletiva de temporalidade e espacialidade políticas, nascidas da massa que havia então tomado as ruas e os pátios fabris para protestar contra a ditadura. Analogamente, como desenhista, ao passar a emplegar — ao invés de pincéis — grandes vassourões utilizados pelas equipes de limpeza urbana, Amilcar de Castro incorporou *objetivamente* formas de trabalho vivo anônimo.⁴⁰

³⁹ Ver L. R. MARTINS, “Art Against...”, op. cit., pp. 193-99. Analogamente, no ciclo seguinte, aberto historicamente pela Guerra do Golfo, o foco temático da pintura de Dias, salientado pelos títulos, deslocou-se para a ocupação militar norte-americana do Oriente Médio, enquanto a pintura buscava *objetivar* cromática e visualmente materiais corrosivos e práticas de extermínio. Ver idem, “Antonio Dias — arte negativa” (11.12.2020), disponível in https://aterraererdonda.com.br/antonio-dias-arte-negativa/?doing_wp_cron=1635894256.1433138847351074218750

⁴⁰ Para análise de tais operações cujo detalhamento não cabe aqui, ver o ensaio (publicado em duas partes): L. R. MARTINS, “Amilcar de Castro no MuBE (parte 2, 05.07.2021)”, disponível em <<https://aterraererdonda.com.br/amilcar-de-castro-no-mube/>>. Para parte 1 (07.06.2021), utilizar o mesmo link (acesso em 06.11.2021). A publicação desse texto em livro (prevista para ocorrer durante o ano de 2022) — *Paulo Mendes da Rocha e Amilcar de Castro: A Força do Negativo* (denominação provisória, São Paulo, MuBE/ WMF Martins Fontes) — incluirá versão integral em inglês.

Duas arquiteturas



Carmela Gross (1946), *RODA GIGANTE*, instalação com aproximadamente 250 objetos e cordas, 370 m² (área) × 10 m (altura), Porto Alegre (RS, Brasil), Farol Santander (onde a obra foi instalada de 26 de março a 23 de junho de 2019). Foto por Carmela Gross.

Passo a uma obra contemporânea: a instalação *Roda Gigante* (2019),⁴¹ de Carmela Gross (n. 1946), apresentou em escala inédita uma conformação instigante de *forma objetiva* como um constructo arquitetônico *negativo*, capaz de evocar e totalizar o momento trágico do país, com rara clareza e pungência épica. Num palacete eclético e sumptuoso erguido para funcionar como sede de banco⁴² — e emblemático da arquitetura oligárquica da República Velha (1889-1930) —, duzentas e cinquenta peças coletadas em ferros-velhos foram dispostas no solo. Constavam ferramentas variadas, peças de máquinas e toda sorte de utensílios —

⁴¹ Carmela GROSS, *RODA GIGANTE*, curadores: Paulo Miyada e André Severo (Porto Alegre, Farol Santander, 26.03 — 23.06.2019). Para documentação e discussão detalhada, ver C. GROSS e L. R. MARTINS, *RODA GIGANTE*, apres. P. Miyada, São Paulo, Ed. Circuito/ Ed. WMF Martins Fontes, 2021.

⁴² Iniciado em 1927 e concluído em 1931, o edifício serviu de sede sucessivamente para os bancos da Província, Nacional do Comércio, Sul Brasileiro e Meridional, antes de adquirir em 2001 a destinação atual, intitulado como Farol Santander.

alguns ainda úteis talvez, mas tecnologicamente defasados —, todos, enfim, evocando vultos típicos de itens em desuso e descartados em zonas urbanas degradadas.

Assim, à arquitetura suntuária e eclética (onde pontificava uma colunata pseudocoríntia coroada por vitrais franceses) contrapunha-se o conjunto de objetos desusados e sem valor. O elo dialético entre esses dois agrupamentos antitéticos, dado por uma teia intrincada de cordas, atuava como sistema unificador da instalação, conferindo ao conjunto díspar o teor complexo de uma totalidade intrigante. Os feixes de cordas (por si diversos, em termos de cor, textura e espessura) cortavam o espaço em várias direções, feito recurso aparentemente improvisado e em contraste com a solene e pomposa retórica cênica de agência-matriz.

Cumpria notar logo os sinais elípticos, mas indicativos da origem sócio-histórica e rítmica do complexo de cordas, nitidamente contrastante com os altissonantes ornamentos neoclássicos do saguão. Com a variedade do ambiente sonoro de uma feira, o cordame de pronto arrebatava os olhos pela disparidade dos elementos e inventividade dos nexos com as coisas ao chão, destacando pelo contraponto o teor convencional e fictício da colunata. Trazia cabos de diferentes graus e cores, estendidos de um ponto no topo das colunas a um objeto obsoleto no piso, cujo peso ou qualidade residual servia de lastro para manter estendida e tensa cada corda.

Arquitetura severina

Assim disposta, como obstáculo tátil e visual incontornável, segmentando o caminho do visitante, a estrutura fatiava incessantemente e de muitos modos todo ato de visão — ao alternar cordas e espaços vazios e perfazer no espaço um mosaico, dado por linhas que se entrecruzavam em direções diferentes e dissonantes. O feitio intrincado e a diversidade dos nós sugeriam desafio e charada.

Porém não era preciso ir longe para se encontrar a origem do cordame (ao contrário dos capitéis coríntios da colunata...). De fato, bastava sair do centro cultural para deparar à frente, na histórica Praça da Alfândega (de Porto Alegre), um ajuntamento de tendas, carrinhos e barracas de comércio de rua apinhando a

calçada. As cordas constituem o material de uso corrente e diário desse tipo de comércio: fixam as mantas transparentes sobre os seus mostruários mambembes durante o dia, e mantêm tudo embrulhado à noite.

O comércio de rua é basicamente realizado por migrantes internos, principalmente antigos camponeses que fugiram da fome e da miséria, por vida melhor nas regiões metropolitanas. Vieram também imigrantes oriundos de outros países latino-americanos — sempre por razões análogas. Todos subsistem precariamente, ameaçados noite e dia pela polícia e demais predadores sociais. Resta para cada um deles uma “vida severina”, “vida que é menos vivida que defendida”, como disse um poeta brasileiro que emprestava construções exatas da fala corrente.⁴³

Montagem: da fraude cênica à fratura exposta

De uma caminhada pela praça nasceu, disse Carmela, *Roda Gigante*. Quer dizer, do modelo de resistência e luta diária veio a molécula matriz da instalação. As operações construtivas do comércio ambulante foram transplantadas para dentro do palacete, onde puderam vicejar e proliferar, diversificadas consoante a malha colorida e variada do cordame.

Lá, projetada numa escala maior, traduzida pela combinação multitudinária das cordas entrecruzadas, a mesma célula genética utilizada nas ruas multiplicou-se e expandiu-se, reflorestando o espaço. A retórica de farsa visual e luxo do interior do palacete não resistiu ao cotejo: diante da *forma objetiva* enxertada das ruas, curvou-se à crítica.

Logo, o teor desigual e acre da formação social brasileira veio à luz como que por si — em pleno saguão, irrompendo contra os privilégios de classe —; mas, de fato, desvelado pela montagem em colisão, que contrapôs à colunata de farsa a arquitetura improvisada e despojada, temperada para funcionar como ferramenta de sobrevivência.

⁴³ João Cabral de MELO NETO, “Morte e Vida Severina/ Auto de Natal Pernambucano 1954-1955”, in idem, *Obra Completa*, volume único, ed. org. por Marly de Oliveira com a assistência do autor, Rio de Janeiro: Biblioteca Luso-Brasileira/ Nova Aguilar, 1999, p. 178. A frase citada encontra-se no ato: “CANSADO DA VIAGEM O RETIRANTE PENSA INTERROMPÊ-LA POR UNS INSTANTES E PROCURAR TRABALHO ALI ONDE SE ENCONTRA — Desde que estou retirando/ só a morte vejo ativa,/ só a morte deparei/ e às vezes até festiva; só morte tem encontrado/ quem pensava encontrar vida,/ e o pouco que não foi morte/ foi de vida severina/ (aquela vida que é menos/ vivida que defendida,/ e é ainda mais severina/ para o homem que retira)”.

Parte e todo

Em resumo, interpelando e desafiando o observador tal numa charada ou chiste elíptico (e segundo esquema desdobrado da tradição crítica e reflexiva do romantismo alemão), a *forma objetiva* convida o público a consumá-la. Cabe assim a uma parte completar a outra. Mas isso só ocorrerá em conjugação momentânea e provisória, como é próprio de toda relação perceptiva e cognitiva. O que dependerá também do observador — para a realização da atividade crítico-reflexiva — decerto dispor-se a combinar num vaivém a sensação estética à consideração negativa da totalidade histórico-social, instância material de origem da *forma objetiva*.

Assim posta, a *forma objetiva* não consiste senão na forma sintética da consideração crítica e simultânea do todo e das partes em *choque*, na forma condensada e intensa da negatividade e do prazer estético, quando estes, em livre dispor, preparam a mudança radical da ordem iníqua.

**

Luiz Renato Martins é autor de *The Long Roots of Formalism in Brazil* (Chicago, Haymarket, 2019). Trabalha como pesquisador e professor-orientador do programa de pós-graduação em Artes Visuais da Universidade de São Paulo.