

Viso: Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 33, jul-dez/2023

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

A rosa da noite moral

Luiz Philip Gasparete

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)
Rio de Janeiro (RJ)

RESUMO

A rosa da noite moral

O trabalho tem como foco o método crítico de Rodrigo Naves. Dois ensaios do crítico de arte serão abordados, um sobre Lasar Segall e outro sobre Oswaldo Goeldi. O objetivo é demonstrar como o método crítico envolve, além da articulação entre dados materiais e contexto, a pressuposição de valores éticos e morais engendrados pelas obras. O artigo busca sublinhar como, no ensaio sobre Segall, surgem indícios da metodologia e como, no ensaio sobre Goeldi, essa espécie de procedimento ganha uma realização mais bem acabada, envolvendo bases notoriamente filosóficas.

Palavras-chave

crítica de arte; método crítico; Rodrigo Naves; moral

ABSTRACT

The Rose of Moral Night

The article focuses on the critical method of Rodrigo Naves. Two essays by the art critic are discussed, one on Lasar Segall and the other on Oswaldo Goeldi. The objective is to demonstrate how the critical method involves, in addition to the articulation between the formalization of art works and context, the assumption of ethical and moral values. The article tries to underline how, in the essay on Segall, there are indications of this methodology and how, in the essay on Goeldi, this kind of procedure get a more complete realization, involving notoriously philosophical bases.

Keywords

art criticism; critical method; Rodrigo Naves; moral

GASPARETE, Luiz Philip. "A rosa da noite moral". Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 17, n° 33 (jul-dez/2023), p. 194-216.

DOI: [10.22409/1981-4062/v33i/518](https://doi.org/10.22409/1981-4062/v33i/518)

Aprovado: 27.11.2023. Publicado: 30.12.2023.

© 2023 Luiz Philip Gasparete. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 27.11.2023. Published: 30.12.2023.

© 2023 Luiz Philip Gasparete. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Introdução

Num capítulo de seu livro mais recente, *Van Gogh: a salvação pela pintura* (2021), o crítico de arte Rodrigo Naves menciona uma carta do pintor a seu irmão Theo, na qual estão em questão as posições políticas de ambos, já antes usada como mote para intitular uma de suas coletâneas de ensaios, *O vento e o moinho* (2007). Nos dois livros, está em perspectiva uma tendência fundamental na trajetória do autor: a de articular traços das obras de arte com dados exteriores ao domínio artístico, como conjunturas históricas e inclinações ideológicas. Não à toa, o capítulo se encerra com a alusão a um intelectual que influenciou decisivamente Naves em suas tentativas de engendrar esse tipo de articulação: “No pensamento de [Giulio Carlo] Argan, a arte moderna supõe um fazer ético porque cada pincelada ou um traço de um lápis, ou ainda o golpe de um cinzel ou de uma goiva, supõe uma escolha [...]”.¹

Quando publicada em 1992 no Brasil, a célebre *Arte moderna* de Argan ganhou um prefácio de Naves em que são delineados aspectos cruciais do método crítico do italiano, em especial as *passagens* do domínio estético ao ético. Ali, destaca-se o valor de exemplaridade que os trabalhos de arte têm no pensamento de Argan, uma vez que a formalização artística serviria de “modelo para as demais atividades”.² Entretanto, o crítico brasileiro adverte que, na teoria em análise, a ideia de formalização não concerne somente à configuração formal e final das obras, mas diz respeito necessariamente à compreensão das técnicas, dos processos de composição e dos materiais envolvidos. É por causa desse alargamento da noção de forma que o italiano pôde sustentar uma peculiar concepção de autonomia, que não se restringe ao problema da singularidade ou da completude do objeto. Nas palavras do historiador e teórico, “as técnicas artísticas são também técnicas de ideação” e a arte “é ou quer ser modo perfeito e exemplar do fazer”.³

Levando o raciocínio às últimas consequências, Naves defende que, em Argan, a arte “é também criação de valores”, o que a

posiciona como campo privilegiado de determinação e de “projetualidade”.⁴ Isso significa, de acordo com o crítico brasileiro, que as obras possuem uma capacidade de se diferenciar do ambiente social, embora vinculadas a ele, que decorre do fato de a atividade artística ser “o lugar do fazer ético por excelência”.⁵ Para corroborar esse aspecto, Naves cita, de outro livro do historiador, um trecho em que se discute a relação entre exatidão moral e exatidão técnica e que convém transcrever também aqui:

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 de diferente daquilo que de fato sou, o meu querer *fazer-me* com a mesma precisão com que a técnica mecânica faz um objeto. E 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.⁶

Logo após a citação, Naves sintetiza o conteúdo das linhas com a proposição de que é a “alteridade permanente que torna viável aproximar a arte da ética”.⁷ Curioso aí é como, sem corromper o significado geral do excerto, o crítico brasileiro introduz uma terminologia que não coincide exatamente com a usada pelo italiano e que revela, antes, uma súbita tentativa de adaptação ou até de apropriação. Afinal, há uma ligeira dessemelhança entre expressões como “alteridade permanente”, por um lado, e “eu eidético” ou “querer *fazer-me*”, por outro. Essa espécie de tradução conceitual não se verifica só neste trecho, mas abunda ao longo do prefácio à *Arte moderna* e se infiltra também no livro sobre Van Gogh. Naquele caso, chama a atenção como Naves alega que, na teoria de Argan, “a arte moderna *supõe* um fazer ético”, sendo que este é mais assertivo e não fala especificamente de suposição. Detalhes como esses permitem entrever que, embora muito devedor da metodologia

apresentada, o crítico de arte se vale de um vocabulário original, o que assoma de modo considerável em seus ensaios mais famosos, como aqueles de *A forma difícil* (1996).

Este artigo não pretende realizar um cotejo da produção de Naves com o pensamento de seus predecessores ou influências mais pronunciadas. As alusões a Argan neste preâmbulo ajudam, na verdade, a lançar luz sobre aspectos pouco lembrados do método crítico do autor brasileiro, cujo item mais comentado são as relações entre a aparência formal das obras e as dinâmicas sociais.⁸ Isto é, normalmente a metodologia dos ensaios é reduzida à articulação entre os dois polos sem que se ressaltem outros tópicos igualmente importantes nas diferentes reflexões. Por exemplo, não costuma ser destacado como, em consonância com o historiador italiano, Naves assume um viés muito particular para interrogar a forma, em que as técnicas e os materiais são tão importantes quanto a configuração final, e inclui em sua argumentação uma forte carga ética e moral. Ler os textos dando maior peso às questões sublinhadas talvez permita flagrar mais singularidades no perfil de interpretação forjado pelo ensaísta.

Para colocar à prova essa hipótese, dois ensaios de Naves serão discutidos. O primeiro é “Expressão e compaixão nos desenhos de Segall”, incluído em *A forma difícil* (1996) depois de publicado pela primeira vez em *O desenho de Lasar Segall* (1991). O segundo, a respeito das xilogravuras de Oswaldo Goeldi, veio a público inicialmente em 1999 e foi incluído em *Dois artistas das sombras* (2019), ao lado de um estudo a propósito de El Greco. O motivo da seleção é a proximidade dos temas eleitos por Segall e Goeldi, o que favorece a comparação de subsequentes ciclos da carreira do autor. Além disso, também devido à similitude temática, a confrontação permite inferir como e quais estratégias se desenvolveram e se consolidaram nas publicações mais recentes.

Explicando melhor, interessa identificar como Naves parte das figuras representadas pelos dois artistas para, em função das técnicas adotadas e conformações adquiridas, esboçar um ideal

ético e moral pressuposto pelos trabalhos. No caso do ensaio a propósito de Segall, as pressuposições figuram como item secundário e não são alçadas ao estatuto de argumento principal. Isso se evidencia no fato de que o autor, ao se referir àquilo que é presumido pelas obras, use, quase indistintamente como se fossem sinônimos perfeitos, termos variados como “subjetividades” e “individualidades”. Já no caso do ensaio a propósito de Goeldi, mesmo que esse problema da nomeação das entidades intuídas também não seja apropriadamente atacado, o método ganha uma centralidade incomparável, o que deriva da manipulação da categoria de noite moral.

Indícios da suposição

No ensaio sobre Segall, parcela significativa da especulação é dedicada à procura de uma qualificação precisa dos personagens que surgem nos desenhos, por vezes genericamente evocados em função do seu anonimato. Essa preocupação descritiva se deve à tese de que a relevância do artista tem a ver com sua capacidade de apreender adequadamente o lugar dos personagens na sociedade e, em função disso, desenvolver uma obra marcada pela coerência das preferências estéticas e por um admirável exercício de simpatia e de compaixão. Talvez o trecho em que esse esforço de Naves está mais patente ocorra já no começo do texto, quando é introduzida a relação bastante intrincada de Segall com os padrões expressionistas.

Nele [no desenho de Segall], toda uma multidão de aflitos e marginalizados encontra forma e feição. Prostitutas, miseráveis, negros, emigrantes, doentes e velhos representam a banda da sociedade que a engrenagem capitalista mascou e cuspiu. Ao mesmo tempo eles fascinam, já que, vistos de outro ângulo, corporificam uma recusa moral ao jogo da exploração, encarnam um vestígio de solidariedade que é preciso manter a todo custo. Junto a artistas, boêmios e a uma sensualidade condoída, eles simbolizam para o expressionismo a fração da humanidade capaz de redimir a existência dos estigmas, da competição e da queda. Nesse ponto – ou seja,

na temática – Segall não se diferencia muito de sua geração.⁹

Ao caracterizar esse conjunto de figuras que desperta a atenção tanto de Segall como dos artistas mais devotados ao expressionismo, Naves incorre numa explicação duplamente paradoxal. Em primeiro lugar, porque aquilo que propicia que esses seres sejam reunidos em uma só designação não acarreta qualquer unidade ou coesão para o agrupamento. Trata-se de uma classificação negativa, uma vez que os elementos são equiparados justamente pelo que não adquirem: a desejada integração no corpo social. Não à toa o crítico utiliza os termos multidão e marginalizados, demarcando a precária associação dos personagens entre si e deles com uma ordem mais ampla, e elenca os tipos que se justapõem nesse panorama, o que acaba por deflagrar diferenças e ratificar que está em jogo um amontoado de pessoas, não um grupo ou uma classe. O segundo paradoxo é que exatamente essa ausência de integração garante certa integridade aos indivíduos e faz com que seja depositada também neles uma esperança de redenção.

Na visão do ensaísta, se esses são temas eminentemente expressionistas, os achados formais de Segall são sobremaneira originais, revelando um entendimento da situação desses motivos eleitos mais arguto do que o dos seus contemporâneos. E isso está diretamente ligado às especificidades sublinhadas no parágrafo anterior. Conforme o autor, a grande descoberta do artista foi encontrar nos desenhos, não nas pinturas, uma representação mais bem acabada para aquela combinação nada trivial de marginalização, isolamento, solidão, recusa moral e dignidade. Além desses problemas, que não são poucos, também coube às imagens criadas com grafite ou com tinta em bico de pena exprimir um delicado senso de solidariedade que, em tese, provém dessas figuras apartadas.

Naturalmente, são vários os fatores abordados de modo a corroborar que os desenhos de Segall traduzem tantas circunstâncias. Em suma, os itens que o crítico ressalta para indicar essa tradução em vários níveis são: a fragilidade dos

traços, a indecidibilidade dos contornos, a desproporção das imagens e a deformação das figuras. Em função desse jeito peculiar de delinear, o artista conseguiu, de acordo com o ensaísta, produzir cenários em que o branco do papel comprime os seres, que “conquistam seu lugar aos poucos”, que não são acolhidos por igual na superfície e que se revelam incapazes de ordenar o espaço.¹⁰ Coagidos, rejeitados ou corrompidos pela atmosfera, os corpos surgem isolados em meio à massa branca e pesada, sem perspectiva de mobilidade. Desse ponto de vista, acentuam-se a difícil “comunicação entre as diversas partes” e a impossibilidade de que “as figuras se solidarizem entre si”.

Não obstante esse sentido mais imediato dos detalhes materiais citados, Naves também enxerga neles disposição quase oposta. Ao lado dos efeitos de retraimento e de segregação, são ideias como identificação e reconhecimento que passam a ser associadas ao traçado frágil e indeciso do artista.¹¹ O argumento básico agora é o de que, devido à debilidade das linhas, os indivíduos são invadidos pelo mundo exterior e o drama de quem os cerca, de tal maneira que, dentro da lógica dos desenhos, “sentir o mundo” se torna uma ação muito concreta e se assemelha a uma imposição irremediável. É levando em conta tais ambiguidades que o crítico pode formular um ideal de compaixão que perpassa os trabalhos.

Por meio dessa *forma compassiva*, Segall alcança – no nível da sensibilidade – aquela igualdade crucial para o seu humanismo. Seria porém incorreto considerar que o fundamental dessa forma residiria numa linha cordial e serena. Um movimento mais ou menos recorrente no traçado de Segall ajuda a compreender a maneira pela qual ele conseguiu unir, numa mesma linha, compaixão e horror. Seu traço leve perfaz figuras totalmente diversas do gesto que as criou. Seres rudes e abandonados nascem de uma linha que os circunscreveu com cautela, sempre evitando que uma inserção marcada inviabilize sua capacidade de sentir o mundo. Ao mesmo tempo que torna suas criaturas permeáveis ao real, emprestando-lhes uma sensibilidade semelhante àquela que a compaixão emprestou ao próprio artista, essa

linha as deixa à mercê do fluxo dos acontecimentos, cuja ameaça ronda-as sem cessar. [...] Assim, os desenhos de Segall, em sua leveza e fragilidade, projetam uma sombra de terror de grande rendimento artístico. Inaptos para recalcar ou deter a ação do branco do papel, eles oscilam entre a forma e o informe, sem que possam – ao menos perdendo em eficácia – fugir a esse dilema.¹²

Esse fragmento deixa bastante clara a equivalência entre a condição contraditória dos seres e o caráter ambivalente da linha em Segall. No plano social, os ditos marginalizados são acometidos pela experiência do isolamento e do embotamento e, ao mesmo tempo segundo o crítico, pela disponibilidade para um tipo especial de solidariedade. No plano dos desenhos, o traçado débil termina por manter as criaturas separadas por distâncias intransponíveis e, em concomitância, confere a elas uma permeabilidade e um jeito próprio de contato e de conexão. Que a feição geral da produção do artista tenha se modificado subitamente a partir da sua instalação definitiva no Brasil em 1923, isso só certifica, para Naves, que a elogiada dinâmica entre arte e contexto dependia de uma leitura precisa do estatuto dos personagens.¹³

Até aqui, as informações fornecidas resultam numa subordinação definitiva do método crítico de Rodrigo Naves a correntes que buscam identificar paralelos entre forma artística e dados contextuais. Para falar de uma referência emblemática, levando em consideração só os comentários realçados acima, seria relativamente fácil incluir o ensaio na linhagem da assim chamada crítica dialética, que se inicia no panorama local, segundo Roberto Schwarz¹⁴, com a célebre “Dialética da malandragem”, de Antonio Candido. Este texto é, inclusive, o modelo declarado do primeiro capítulo de *A forma difícil*, a propósito das aquarelas de Debret. Não é difícil perceber semelhanças entre, de um lado, a associação que Candido faz do movimento que comanda a narrativa de *Memórias de um sargento de milícias* com os setores sociais em que se passa o enredo e, de outro, a ligação que Naves estabelece entre a linha

de Segall e o estatuto social dos personagens. No entanto, há outro eixo capital na especulação em pauta.

O problema de visualizar esse outro viés interpretativo é que ele se materializa quase exclusivamente em enunciados que colocam em cena coisas que Segall rejeita ou não realiza. Trata-se, portanto, de uma tipologia de raciocínio que somente se insinua na investigação e não ganha o devido relevo no método crítico, o que naturalmente dificulta sua identificação. São recorrentes, não obstante, declarações assim ao longo dos parágrafos: “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”¹⁵; “Segall recusa-se a aceitar uma separação intransponível entre subjetividades exacerbadas e um real indiferente”¹⁶; “Menos incisiva e mais rigorosa, ela [a realidade dos desenhos de Segall] não surge de um encontro ríspido da subjetividade com um mundo hostil”¹⁷; “[...] desagradam-no profundamente as intromissões de um subjetivismo rebelde, que busque apenas encontrar motivo para acentuar as dores de uma bela alma”¹⁸; “O humanismo de Lasar Segall de certa maneira requer uma relativa anulação da subjetividade do artista para que seu universo se construa”.¹⁹ Ou ainda, para encerrar a lista de exemplos:

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. Contraídas, pouco à vontade, suas figuras sofrem as injunções de um espaço que as aceita de mau grado. 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.²⁰

O que há em comum em todas as passagens é a referência a determinado paradigma de subjetividade que não é mobilizado pelos desenhos de Segall, em contrapartida ao que decorre das

obras de seus contemporâneos cubistas e expressionistas. Em síntese, seria característica às subjetividades rejeitadas uma força de imposição e de manejo do mundo, da qual deriva a aparência enérgica e bem estruturada dos quadros daqueles autores. A despeito de isso ensejar formas mais eloquentes, tal padrão culmina em relativa indiferença perante a realidade e certo menosprezo por suas complexidades, o que avultaria nos estilos referidos. Em última análise, para o crítico, tais contratempos só estão ausentes dos desenhos em razão da sensibilidade de captar as sutilezas da situação dos personagens e levar a cabo um exercício de autêntica empatia, em que preconceitos e teorias pré-concebidas não contaminem a representação.

Implicitamente, por essa via, Naves dá a entender que os desenhos de Segall implicam a formulação de um protótipo alternativo de individualidade. Essa pressuposição, contudo, é relegada a um segundo plano pelas próprias frases em que se deixa flagrar. Em primeiro lugar, porque o que coordena as proposições são estruturas negativas como as sublinhadas, de tal maneira que a suposição fica subentendida. A título de comparação, note-se que, na passagem de *Van Gogh* citada na introdução deste artigo, o crítico empregue recursos discursivos mais afirmativos, como ao alegar que uma técnica específica *supõe* uma escolha. Estruturas como essa, aliás, aparecem nos demais capítulos de *A forma difícil* e em textos escritos na mesma época. Por exemplo, num ensaio da década de 1980 sobre Eduardo Sued, encontra-se a seguinte afirmação: “Para além do caráter retiniano, elas [suas telas] produzem texturas diversas que *implicam* diferentes corporeidades”.²¹ Além disso, a impressão de que a pressuposição fica relegada a um segundo plano tem a ver também com certa falta de rigor no que concerne à terminologia adotada, uma vez que são intercaladas ideias discrepantes como se elas fossem intercambiáveis. Como indicado, alternam-se, ao longo do ensaio sobre Segall, as palavras “sujeitos”, “subjetividades”, “indivíduos” e “individualidades”, sem que se especifiquem seus significados ou sejam esclarecidas suas conexões. Ao que parece, foi no

ensaio em torno de Goeldi que algumas dessas problemáticas se delinearam de modo mais bem acabado.

A noite e a rosa

Na reflexão a propósito de Oswaldo Goeldi, são vários os argumentos que ressoam articulações de “Expressão e compaixão nos desenhos de Segall” e que dão a impressão de engendrar um desenvolvimento da metodologia do ensaio anterior. Um meio mais imediato de identificar as semelhanças é percorrer os comentários que Naves faz a respeito das figuras retratadas por Goeldi. Isso, presumivelmente, passa pela classificação dos seres representados.

A atração de Goeldi por figuras marginais e trabalhadores rudes adquire então um novo sentido. Bêbados, miseráveis, pescadores e prostitutas mantêm com a vida uma relação mais autêntica. O que os engradece não é só uma recusa à lógica do lucro, com sua hipocrisia e violência. Em sua precariedade, levam uma vida que não oculta a fragilidade humana. Um forte moralismo marca a sua visão de mundo. Como todos os expressionistas – categoria em que Goeldi não se encaixa facilmente -, ele opõe uma altivez torturada e íntegra à adesão irrestrita a valores corrompidos.²²

É verdade que, no que toca a obra do gravurista, o escopo dos trabalhos avaliados parece um pouco mais amplo do que o relativo aos desenhos de Segall. Afinal, ainda que de maneira menos significativa, o crítico também enxerga as características que lhe interessam em quadros que envolvem cidadãos socialmente reputados, como um casal grã-fino²³, ou indivíduos que não são exatamente marginalizados, por terem trabalho fixo ou função social, como os sinaleiros.²⁴ Desde o início, o autor esclarece que orienta seu olhar para os chamados seres urbanos, os que “mantêm com a cidade um contato estreito – partilham a sua cor, o seu anonimato”.²⁵ Trata-se de uma amplitude que instiga Naves a pautar a leitura por relativa universalidade da obra de Goeldi.

É em função desse alcance universal dos problemas colocados pelo artista que aflora no texto a discussão sobre o “drama do sujeito moderno”, designação que o ensaísta brinca ser “demais solene para nomear os seres errantes de Goeldi”.²⁶ Deixando de lado sutilezas e ironias, o cerne do argumento é que os quadros revelam, de modo contundente, a opressão e o isolamento que perpassam a experiência nas cidades, “lugar por excelência do convívio humano”. A força pictórica residindo aí na capacidade de tornar explícita a “estranheza do mundo”, sem que o caráter opressor da realidade seja tratado como algo majestoso ou fonte de encantamento. Conforme o autor, as “formas graves e econômicas”, “os traços descontínuos e angulosos, as amplas áreas negras e chapadas” propiciam que vicissitudes como a falta de sentido e a finitude humana surjam como ameaças bastante concretas que espreitam de perto as figuras.

Esse enfoque, porém, está longe de ser aquele que o autor mais explora para assegurar a relevância de Goeldi, sobretudo no panorama das artes plásticas brasileiras. Paralelamente ao teor universalizante, o crítico se dedica a entender como o artista conseguiu realizar, com sua obra, uma interpretação autêntica e absolutamente perspicaz da situação do Brasil. Mais do que isso, como justamente uma manipulação bastante original da xilogravura garantiu que fossem traduzidas, em detalhes materiais, dinâmicas do país que muitos dos artistas locais não alcançavam em toda sua profundidade. Se isso afastou Goeldi de seus mestres e influências mais próximas, como Alfred Kubin, e retirou certa generalidade da produção, por outro lado forneceu chaves inéditas para repensar os impasses nacionais e dos países subdesenvolvidos.

Aliados então à perspectiva anterior, relativa ao alheamento e à solidão dos ambientes citadinos em geral, são incorporados à conversa os traços da obra de Goeldi que se reportam especificamente à realidade brasileira. Tal deslocamento proporciona que o crítico identifique linhas de força nos quadros que, de certa maneira, rasuram as constatações precedentes, ou pelo menos alteram parcela de seu significado. Além da atmosfera geral de exterioridade e de isolamento, o autor

defende que as coisas e os seres são tomados de “uma súbita grandeza, de uma presença densa feita de plenitude e inutilidade”.²⁷ Fazendo ecoar nuances percebidas em Segall, a avaliação enfoca a “singularidade excessiva” que as figuras adquirem nas gravuras, sem que possam ser acomodadas “dentro de uma categoria abrangente” ou vinculadas a uma “função que dê cabo de sua estranheza”. E assim se arremata o raciocínio:

Nesse ponto, a obra de Goeldi dá forma a um aspecto particularmente importante do país: à existência de milhões de brasileiros (mas não apenas brasileiros) que têm suas vidas marcadas por uma *experiência incompleta*, por uma trajetória miúda e variada – pois ligada aos atropelos que a pobreza impõe –, mas que acaba quase sempre truncada, sem poder desdobrar-se em algo que esteja à altura dos meandros abertos por esse percurso. Homens e mulheres que vivem de perto a vida mas a quem a vida sonega quase tudo. Seres humanos repletos de experiência e incapazes de fazer uso dela.²⁸

Se a descrição sugere que há um encadeamento imediato entre o universal e o local, a conjuntura do segundo sendo determinada pelas circunstâncias do primeiro, logo em seguida o autor faz questão de apontar como a conexão é mais complexa na obra de Goeldi. De acordo com o crítico, os quadros em debate materializam vários choques que decorrem do encontro entre o particular e o global. Enquanto a solidão e a falta de comunicação favoreciam pensar nas continuidades, cabe ao tópico do desenvolvimento suscitar a assinalação dos contrastes e direcionar o ensaísta a diagnósticos complementares. Numa direção, as gravuras insinuariam como padrões de progresso dos países avançados chegam aos atrasados após um “processo de mediações” e transformação de suas premissas.²⁹ Sendo assim, peculiaridades locais fixariam entraves ao “pleno desenvolvimento”. Em direção inversa, a maneira de representar as figuras dessas regiões subdesenvolvidas denotaria uma atitude de recusa e desconfiança perante os modelos importados, sem revestir essa

conduta da aparência de “algo exótico ou uma simples utopia regressiva”.³⁰

Novamente, à imagem do que foi observado no ensaio a respeito de Segall, o autor se propõe a exemplificar como, mais do que imposições externas, as várias circunstâncias acima são suscitadas pela formalização dos quadros. Tudo gira em torno, conforme apontado desde o início, da originalidade com que o artista maneja a técnica da xilogravura, não obstante os achados igualmente notáveis nos desenhos feitos a carvão e a bico de pena. Na percepção do ensaísta, os subsequentes problemas listados se dão a ver pelo jogo entre os contidos feixes de luz e as extensas membranas de sombra que se estabelece nas gravuras, resultado de talhes pontuais e precisos em madeira de fio.³¹ Valendo-se dos veios já presentes nas peças, Goeldi criava moldes com estrias muito finas e, assim, instilava nas linhas brancas uma intensidade que não teriam caso geradas por sulcos mais grossos. Para o crítico, a economia e o cálculo no momento de talhar as chapas foram fundamentais para que se compusessem gravuras com tantas tensões e desdobramentos.

Reside nesse fator o cerne das hipóteses de Naves. Os empecilhos à mobilidade e ao contato dos seres, por exemplo, decorrem da “estreita faixa de luz” que os delinea e da “atmosfera espessa” que os separa.³² Em sentido próximo, a lentidão e a mecanicidade dos gestos se ancoram no caráter insondável desse espaço regido por grandes massas negras.³³ A finitude e a precariedade, por sua vez, ganham realidade visual com a fragilidade do “traço rápido, esgarçado”.³⁴ Entrando no descompasso entre local e universal, a potência garantida à luz em função das tênues incisões na madeira produz um contraste entre duas realidades contingentes, o lado luminoso, no qual imperam o dinamismo e a agitação, e o lado escuro, no qual “tudo se passa num outro tempo, mais lento, quase arrastado”.³⁵ Ainda nesse quesito, por se impor como anteparo à exuberância luminosa, os volumes sombrios sinalizariam como o subdesenvolvimento se assemelha a um estorvo para ideais totalizantes de progresso.³⁶ Por fim e retornando ao primeiro ponto, reagindo aos feixes que ameaçam, delimitam e

segregam, as criaturas se esgotam “em peculiaridades que intensificam seu caráter ímpar”.³⁷

Aceita a síntese, é perceptível como se assemelham as considerações do crítico sobre cada um dos artistas, para além de sua finalidade mais evidente de conectar forma artística e dados contextuais. Nos dois casos, o autor leva às últimas consequências tópicos frequentes em análises de artes plásticas, como o delineamento de figuras, a relação entre personagens e cenário, o jogo de volumes, o contraste entre luz e sombra, etc. Em ambos, a leitura desses itens se apoia substancialmente na conformação dos contornos, seja pelo risco frágil em meio a pesadas massas brancas nos desenhos de Lasar Segall, seja por delgados feixes luminosos estremando grandes membranas negras nas xilogravuras de Oswaldo Goeldi. Entretanto, mais do que isso, as leituras se fundamentam no modo de traçar engendrado por aquele e no modo de sulcar engendrado por este. E, no que interessa aqui, compreender esses modos de fazer significa captar ou formular um tipo de subjetividade suposto pela execução dos trabalhos. Ou, nos termos da descrição que Naves faz da metodologia de Argan, o passo crítico está ligado à apreensão da gênese das doutrinas éticas que são forjadas nos processos técnicos elementares à formalização da obra e permanecem subentendidas nos aspectos materiais. Há uma passagem, inclusive, que remete diretamente ao trecho citado de *Van Gogh*.

O mundo moderno é incapaz de criar um ambiente propício ao desenvolvimento integral dos homens. A solidão e a falta de acolhida que perpassam as cenas de Goeldi e dos expressionistas alemães não derivam apenas de um sentimento individual da realidade, e sim de condições que atingem a todos. 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.³⁸

Semelhanças e continuidades afora, no ensaio sobre Goeldi, a metodologia de Naves ganha novos contornos e se espraia por bases notoriamente filosóficas. Para além do interesse pessoal do autor, a formatação especial e talvez mais consistente se deve à fortuna crítica em torno das gravuras em análise, com peso importante de referências do campo da poesia. De acordo com o crítico, o artista foi um dos que mais despertou interesse de renomados poetas modernistas, como Manuel Bandeira, Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade.³⁹ No caso deste último, a homenagem se deu num poema de nome sugestivo (“A Goeldi”) que, em suas cinco estrofes, aborda várias questões da produção do gravador. Porém, ao mencionar a composição, “um dos textos mais reveladores já escritos sobre o artista”⁴⁰, o ensaísta se concentra em um único verso. Mais precisamente, a parte de um verso, na qual o poeta cria o seguinte aposto para caracterizar o homenageado: “pesquisador da noite moral sob a noite física”. É esse trecho que suscita um curioso diálogo com uma célebre passagem da *Crítica da razão prática*, de Immanuel Kant, a partir da qual os temas filosóficos são mais explorados.

O fragmento extraído dessa obra seminal do filósofo alemão é analogamente sucinto e intrigante. Reiteradamente citada e comentada, a afirmação é aquela que abre a conclusão do livro, já em suas páginas finais portanto. Trata-se do enunciado em que Kant equipara 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”.⁴¹ A intenção do ensaísta ao forjar o diálogo é argumentar que, a despeito da aparente oposição entre as citações, há uma oportuna afinidade entre seus significados, o que auxilia na leitura do verso de Drummond e, por conseguinte, da produção de Goeldi. O ponto fulcral aí é como se entende o que o poeta designa com a expressão “noite moral”.

Na percepção de Naves, a proposição de Kant institui “um paralelismo – mas não uma igualdade – entre a esfera moral e a esfera física”.⁴² Isto é, o fato de que as duas esferas podem ser reguladas por leis autoriza uma aproximação de “áreas

aparentemente excludentes: a liberdade da vontade e a necessidade do mundo natural”.⁴³ Dentro dessa lógica, as estrelas que brilham no céu estão associadas ao seu uso como pontos de orientação por manterem relações estáveis entre si e a Terra. De modo similar, as leis morais serviriam como parâmetro ou guia para comportamentos justos de quem quer que seja.⁴⁴ Contrainstintivamente, o autor defende que, ao preconizar o domínio da noite moral para homenagear Goeldi, Drummond de modo algum renuncia a um conjunto de preceitos que possam orientar as ações humanas.

O que o ensaísta compreende é que, no limite, tal preconização da escuridão apontaria para a necessidade de construção de novos padrões de conduta. Dessa perspectiva, o negror da noite não representaria a abolição completa de “pontos de referência éticos” e a instalação de um estado irreversível de “torpor moral”.⁴⁵ Em verdade, apontaria somente para uma fase de suspensão dos princípios vigentes ou, nos termos anteriores da conversa, de suspensão do “mundo da luz”. Haveria no verso de Drummond, por essa via, a sugestão de que as figuras de Goeldi, em seu estoicismo, buscam sinais alternativos que sejam ofertados pelo contato estreito com instâncias mais prosaicas e obscuras do mundo, não pelas alturas ou por um universo opressivo das luminosidades. Como se vê, é um argumento intimamente conectado à maneira como o crítico constrói o seu estudo das xilogravuras ao longo do ensaio, no qual a “singularidade excessiva” das criaturas, gerada pelo predomínio das extensas membranas de tinta preta, nunca é reduzida ao tema da solidão, do isolamento, da morte e da falta de sentido.

Com efeito, a interlocução com Drummond e Kant acaba dotando o método crítico de Rodrigo Naves de uma carga filosófica que, em *A forma difícil* de modo geral, só pode ser inferida. É óbvio que todos os ensaios anteriores já possuíam densidade conceitual inegável, com uma abordagem que se reportava a campos diversos, como sociologia, história, economia e teoria literária. No entanto, à primeira vista, o eixo das análises era a articulação entre forma artística e processo social, de maneira que a dimensão histórica e sociológica dava

mostras de ser a essencial na metodologia, decerto subordinada à observação estética. Ao incorporar à terminologia tópicos como a noite moral e a lei moral, o ensaísta deixa vir à tona com mais expressividade um aspecto crucial de seu aparato metodológico. Mais do que necessidade intrínseca, a filosofia permite que se acentuem no texto um jeito bastante peculiar de pensar os valores éticos gestados pelas obras de arte e um item basilar do pensamento de Naves: a suposição decorre necessariamente da suspensão das normas existentes. No caso de um crítico brasileiro pensando as artes plásticas locais, isso é um componente decisivo.

De resto, o diálogo com a filosofia deixa um impasse intocado. Mais uma vez, não é eleito um nome ou conceito para designar as entidades presumidas em meio à argumentação, que ao longo da produção de Naves são chamadas de indivíduos, sujeitos, individualidades e subjetividades. A julgar pelo que se insinua no aludido texto sobre Eduardo Sued, há ainda outras nomenclaturas que ocupam essa posição, como “corporeidades”. Desse ponto de vista, curiosamente, arma-se mais um paralelo entre o poema de Drummond e o método do ensaísta. Ao longo dos versos, são vários os termos utilizados para falar das figuras representadas nas gravuras: “vagabundos”, “esqueletos”, “criaturas”, “pescador”, etc.⁴⁶ No entanto, quando se introduz o tema da noite moral e daquilo que é elaborado pelas “diferentes espécies de treva”, recorre-se genericamente à palavra “objetos”, de maneira que permanece incerto e vago o que se projeta das imagens. O único elemento que é presumido nas xilogravuras e que recebe uma designação mais precisa surge no último verso do poema, aquela que seria a dádiva de Goeldi à vida: “Não sinistra,/ mas violenta/ e meiga,/ destas cores compõe-se a rosa em seu louvor”. Que essa rosa da noite moral, se é possível fazer a junção dessas expressões, sirva aqui como índice de um problema irresolvido no método crítico de Rodrigo Naves e que precisa ser mais explorado em pesquisas futuras.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973.

MARINO, Rafael. "Artes plásticas sob o crivo da formação: a discussão sobre forma e processo social em Gilda de Mello e Souza e Rodrigo Naves". *Plural*, v. 24, n. 2 (2017), p. 207-228.

Disponível em:

<<https://www.revistas.usp.br/plural/article/view/143003>>.

Acesso em 05/12/2022.

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 05/12/2022.

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

_____. *Dois artistas das sombras: ensaios sobre El Greco e Oswaldo Goeldi*. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

_____. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

_____. "Prefácio". In: ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

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

SCHWARZ, Roberto. "Pressupostos, salvo engano, de 'Dialética da malandragem'". In: _____. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Luiz Philip Gasparete é doutorando em Literatura, Cultura e Contemporaneidade na PUC-Rio

¹ NAVES, 2021, p. 46.

² NAVES, 1992, p. 15.

³ ARGAN apud NAVES, 1992, p. 18.

⁴ NAVES, 1992, p. 20.

⁵ NAVES, 1992, p. 19.

⁶ ARGAN apud NAVES, 1992, p. 19.

⁷ NAVES, 1992, p. 19.

⁸ Dois comentadores que seguem esse caminho, ainda que com propósitos distintos e chegando a conclusões opostas, são Martins (2014) e Marino (2017).

⁹ NAVES, 2011, p. 209.

¹⁰ NAVES, 2011, p. 213-214.

¹¹ NAVES, 2011, p. 217.

¹² NAVES, 2011, p. 218.

¹³ NAVES, 2011, p. 229.

¹⁴ SCHWARZ, 1987.

¹⁵ NAVES, 2011, p. 207.

¹⁶ NAVES, 2011, p. 208.

¹⁷ NAVES, 2011, p. 213.

¹⁸ NAVES, 2011, p. 216.

¹⁹ NAVES, 2011, p. 217.

²⁰ NAVES, 2011, p. 214.

²¹ NAVES, 2007, p. 130.

²² NAVES, 2019, p. 124.

²³ NAVES, 2019, p. 123.

²⁴ NAVES, 2019, p. 123, 133.

²⁵ NAVES, 2019, p. 122.

²⁶ NAVES, 2019, p. 124.

²⁷ NAVES, 2019, p. 140.

²⁸ NAVES, 2019, p. 140.

²⁹ NAVES, 2019, p. 140.

³⁰ NAVES, 2019, p. 141.

³¹ O ensaísta explica que madeira de fio é o “corte que procede verticalmente, considerando a posição natural de uma árvore” (NAVES, 2019, p. 135).

³² NAVES, 2019, p. 122.

³³ NAVES, 2019, p. 123.

³⁴ NAVES, 2019, p. 123.

³⁵ NAVES, 2019, p. 136.

³⁶ NAVES, 2019, p. 140.

³⁷ NAVES, 2019, p. 141.

³⁸ NAVES, 2019, p. 141-142.

³⁹ NAVES, 2019, p. 134.

⁴⁰ NAVES, 2019, p. 138.

⁴¹ KANT apud NAVES, 2019, p. 138.

⁴² NAVES, 2019, p. 138.

⁴³ NAVES, 2019, p. 139.

⁴⁴ Não cabe, nos limites deste artigo, questionar a interpretação que Naves propõe da passagem de Kant. Trata-se de mais uma discussão que, em razão da aplicação que demanda, ficará adiada para trabalhos posteriores.

⁴⁵ NAVES, 2019, p. 138.

⁴⁶ ANDRADE, 1973, p. 303.