



Algumas notas sobre a Estratégia Formalista em Estética

Jorge Lucio de Campos

1

Ao analisar, mais detalhadamente, a bibliografia então disponível (parte dela dando, inclusive, suporte, na ocasião, a três ensaios meus)¹ sobre os posicionamentos teóricos de Erwin Panofsky (1892-1968) e de Pierre Francastel (1905-70), deparei-me com alguns textos que, mesmo sendo porta-vozes de uma linha de pensamento incompatível com a perspectiva teórica que – se não os uniu, ao menos, estreitamente, os relacionou – compunham um obrigatório painel de leituras. Apesar de, pessoalmente, não comungar com suas convicções mais soberanas, não pude, por outro lado, ignorar as formulações de seus autores, as quais desembocavam em uma proposta interessantemente alternativa no que tange a uma avaliação mais completa do fenômeno artístico. Em função disso, permito-me, agora, propor algumas enxugadas notas sobre o *dossier* discursivo destes últimos visando proporcionar ao leitor uma visualização mais abrangente e enveredável do assunto em pauta e de seu leque de pensamentos.

2

De acordo com a classificação das escolas estéticas proposta por Morpurgo-Tagliabue,² o *formalismo figurativo* – ao qual estariam filiados estudiosos como Adolf von Hildebrand (1847-1921), Heinrich Wölfflin (1864-1945) e Henri Focillon (1881-1943) – resulta, em grande parte, de desdobramentos da teoria da ‘visibilidade pura’ (*reine Sichtbarkeit*) e, especialmente, da aplicação prática, agenciada por uma plêiade de artistas e críticas, das teses seminais de Konrad Fiedler (1841-95).³

Em linhas gerais, ele conjectura como viáveis objetos estéticos em estado de *neutralidade*. Um de seus dogmas mais arraigados é a concepção do princípio da forma como o conjunto dos jogos de reciprocidade entre os elementos da representação. Concentra-se, por conseguinte, na *hipótese da emancipação da obra artística* frente aos veículos da subjetividade aos quais busca estigmatizar. Especificamente, a disquisição formalista se objetiva no exame estilístico cujo esteio estratégico é a suposta funcionalidade de uma gramática plástica que, além de reduzir a arte a seus códigos ‘objetivos’, outorgaria às formas um constante e auto-suficiente poder de progressão. Essa postura sustenta que *as propriedades formais comporiam*

¹ Cf. “Erwin Panofsky e a questão da perspectiva”, “Pierre Francastel: Um sociólogo da criação imaginária” e “Sobre Riegl, Panofsky e Cassirer: A intencionalidade histórica da representação espacial”,

² *La estética contemporánea: Una investigación*.

³ *La esencia del arte*.

o único critério válido para o julgamento do valor estético, constituindo sua excelência um recorte intemporal da arte através dos séculos (podendo ser apreciada por observadores de distintos períodos e culturas, apesar das vicissitudes 'literárias', referências tópicas e associações acidentais de todos os níveis).

Ainda no campo das artes visuais, admite apenas valores 'intrínsecos' como as cores, as linhas e suas combinações em planos e superfícies e considera irrelevantes para a apreciação estética a representação, o psicologismo das emoções ou idéias, além de todos os 'valores vitais' (aqueles que, exteriores à arte, não estariam contidos no meio, sendo somente veiculados por ele). Em resumo, apenas as propriedades formais seriam importantes para a valoração, reduzindo-se o sentimento estético (produto final da forma significativa) ao já esperado resultado de seus processamentos.

No pólo oposto, tanto a estética sociológica quanto a historiográfica (cf. ainda Morpurgo-Tagliabue) procurariam, preferentemente, balizar a significância cultural da obra de arte. Seria o caso, por exemplo, de Francastel⁴ que substitui a noção de um hipotético progresso na tradicional arte da mímese por outra que concebe fases conseqüentes que se interpenetram e procedem de representações mentais como também de referências à realidade visual.

Isso permite uma taxionomia mais elástica para as obras que está, ao mesmo tempo, ligada diretamente à situação concreta das sociedades. Tal escopo pode ser corroborado num de seu mais revisitados estudos⁵ onde aplica aplica à pintura tradicional o conceito de *objeto de civilização* (já sabemos que a sociologia francasteliana concebe cada concreção artística como um signo: sua imagem se refere não somente a ele mesmo, mas remonta a conjuntos muito amplos de valores institucionalizados). Quanto a Panofsky, basta esquadriharmos seus vertiginosos textos sobre iconologia⁶ para percebermos que também constituem, ao lado das pesquisas sobre a representação do espaço, um exemplo fecundo da análise formal não formalista.

Tendo ao fundo tal cenário, creio ser útil rastrear alguns deslocamentos do legado fiedleriano dentro do processo de consolidação epistêmica dessa vertente estética. Em todo caso, este, demasiado purista, seria estéril se sua semente não fosse monitorada, posteriormente, por epígonos do naipe de Hildebrand.

3

A rigor, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (O problema da forma nas artes visuais), de 1893, que pode ser considerada a *summa* hildebrandiana, se propõe a enunciar as leis unificadoras que, segundo certas convicções, devem reger a percepção da obra. Com uma inovadora contraposição entre representação 'próxima' (*Nähebild*) e representação 'afastada' (*Fernbild*), procura outorgar aos fenômenos artísticos uma justificação racional independente das injunções do sujeito. Tal proposta ganha sentido no contexto de uma *démarche* que busca perspectivar o problema da construção mesma da arte (não da arte em geral, mas das artes figurativas e, especificamente, da escultura), graças à sua convicção de que esta é uma forma de atividade especial com dispositivos bem imanentes. Em função de especialíssimos atributos (entre os quais se destaca, sem dúvida, a *arquitetonicidade*), a obra possui, para Hildebrand, absoluta autonomia frente à natureza e o artista. Mais uma vez, desembocamos no dogma formalista de que a arte se objetifica com leis próprias.

⁴ "Espace génétique et espace plastique", pp. 349-380.

⁵ *La figura y el lugar: El orden visual del quattrocento*.

⁶ *Estudios sobre iconología e L'oeuvre d'art et ses significations. Essais sur les 'arts visuels'*.

Uma outra sustentação muito importante do esteta-escultor alemão é que a forma se comporta como um produto da *representação* e não da *percepção*. Sendo elaboração imagística (*Bildung*) e não imitação (*Nachahmung*), ela seria viabilizada por leis universais, válidas para todos os indivíduos dotados de algum talento criativo. Quanto à sua distinção entre visão a 'tátil' (*próxima*) e a 'óptica' (*afastada*), pode-se dizer que a primeira seria própria do procedimento científico e usual já que conduz a um conhecimento composto por impressões sempre parciais da realidade, pois somente permite ao olho percorrer, em estágios sucessivos, as partes do objeto, e adquirir a noção de sua forma material tão somente por uma sondagem dos contornos.

Incapaz de concebê-lo como uma unidade, esta opção visual de caráter francamente *analítico* nos revela cedo sua não-artisticidade. Já a visão 'óptica' seria própria do artista, pois, antes de nos apresentar o objeto como um somatório de movimentos ou um agregado de representações fragmentárias nas quais predominaria a *naturalidade*, e, em frente ao qual, o olho se comporta passivamente, a *Fernbild* permitiria a posse artística, à distância, do objeto, de modo unitário, com um ato único e instantâneo onde as características volumétricas da tridimensionalidade são fornecidas em superfície. Enquanto a visão próxima conduz à percepção, ao conhecimento comum e à atitude prática, a visão afastada nos levaria à intuição, ao conhecimento artístico e à atitude contemplativa.

Da díade 'tátil-óptico', Hildebrand deduziu uma outra distinção basilar: a que existe entre 'forma existencial (*Daseinsform*) e a 'forma ativa' (*Wirkungsform*). A primeira é concebida como a *forma que realmente os objetos apresentam ao serem observados de perto*, quando o olho trabalha percebendo suas partes, sucessivamente, para revelar uma 'justaposição formal' que possui, como vimos, um valor científico-prático, porém não artístico. A segunda é a *forma com a qual o objeto se apresenta à distância*, ou seja, com os múltiplos efeitos dos quais é capaz na simultaneidade onde se apresenta como um repertório ativo e artisticamente eficaz.

Convém destacar que o formalismo desses autores (e de outros como Bernard Berenson, Luigi Venturi etc.) se afasta bastante do 'purismo' radical fiedleriano. Se no curso de seus exames críticos e problematizações, eles se dedicam a um especial desdobramento do problema da forma, devemos reconhecer que não ousam rechaçar os aspectos conteudísticos da arte e que os mesmos remetam, fundamentalmente, a uma estética do efeito. Para eles, um fator não justapor-se-ia ao outro, mas dele adviria. Em outros termos, consideram que o aspecto formal, apesar de sua inevitável preponderância, não deve constituir uma finalidade absoluta. Esses 'sucessores' de Fiedler não refutam, totalmente, como já dito, a operacionalidade do conteúdo, considerando, também, inerente à visibilidade um certa significação intrínseca. Ao encarnar uma heróica tentativa de transcender, mesmo que parcialmente, o elemento formal e de conceber as formas objetivando fins externos determináveis, seu formalismo revelaria uma aprazível consistência.

4

Quanto a Wölfflin, parece-me que assume uma postura indiscutivelmente controversa ao propor sua leitura formal da arte. Contudo o que, de fato, entendia por forma esse historiador paradigmático? Antes de procurar responder tal indagação, convém lembrar que, concebida como uma produção particular de 'personalidades privilegiadas', a arte nunca o teria seduzido. Em suas disquisições, ele não supervaloriza, tendenciosamente, a vontade expressiva de um determinado artista, buscando, ao contrário, erigir uma história anonimizada dos fatos artísticos, ou seja,

em termos bem diretos, suas análises se preocupam tanto com a obra dos grandes mestres consagrados quanto com artistas provenientes das páginas históricas mais recônditas.

Na verdade, convertendo a teoria da reine *Sichtbarkeit* (nas brechas de Fiedler e Hildebrand) em eixo fundamental de uma concepção, simultaneamente crítica e histórica, Wölfflin preconiza que a arte dita suas próprias sentenças. Para um historiador, revelou extrema sensibilidade aos problemas estéticos. Sua convicção de uma auto-suficiência discursiva da arte, que ditaria sua própria positividade, demonstra a tutela de Fiedler de quem acolhe importantes princípios que procura estender a todas as especializações artísticas: as normas formais que, segundo ele, regem a passagem do renascimento ao barroco (esplendidamente codificados em seu *Renaissance und barock*, de 1888), após serem aplicados, seguidamente, à arquitetura, a escultura e à pintura, o são também à poesia e a música.

É bem verdade que, dentro de sua concepção, o artista seja, infelizmente, reduzido a um mero instrumento, secundarizado à condição de simples porta-vez do elemento formal e de suas diferenças no tempo, tornando-se apenas um dos elos de uma pseudo-uniforme cadeia. Suas categorias (*Bildformen*) são inspiradas, especialmente, por um interesse histórico: o de apreender, através da evolução estilística, o transcurso das épocas. Influenciado pela historiografia suíça (Bachofen e, claro, Burckhardt), Wölfflin se prende muito menos à documentação biográfica propriamente dita do que à investigação das *démarches* culturais e às forças e atitudes que compõem o *Zeitgeist* de cada período.

Não posso deixar de fazer aqui, ao menos, uma pequena referência ao esquema 'clássico-barroco' que, para ele, desempenhou o papel de categorização ideal da arte. Os modelos de visão, a que já aludi, propõem uma tendência íntima dos estilos a passarem do código *linear* ao *pictórico*, da visão de *superfície* à *profundidade*, das formas *fechadas* às *abertas*, da unificação *total* a uma representação *múltipla* e *rítmica*, da *claridade* à *indeterminação* (cf. o clássico *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, de 1915).

O manancial comum dessas categorias foi o estudo, que ele empreendeu durante a juventude, de um episódio histórico particular da evolução do gosto: a superação do *páthos* renascentista pelo barroco; depois as conservou, cada vez mais enriquecidas, transformando-as e constituindo, dessa maneira, uma espécie de ciclo progressivo das leis de uma visibilidade universal e irreversível. Tal polarização das formas estilísticas é convertida, então, em fundamento da própria história da arte.

No caso de Wölfflin, mais claramente ainda que no de Hildebrand, assiste-se à aparição de um duplo plano de instâncias críticas. A uma análise de valores formais, mediante categorias de visibilidade cada vez mais determinadas, corresponderia um reconhecimento de valores fisiológicos, de sentimentos vitais (de acordo com o princípio da *Einfühlung*) que, finalmente, conduziriam a valores morais, a disposições do espírito. Dessa maneira, toda forma estilística acaba por ser identificada com um estado anímico, com um modo de pensar (*Gesinnung*). A rigor, portanto, seria injusto acusar o formalismo desses autores de ser vazio e abstrato.

5

Enfim, a teoria desenvolvida por Focillon em *Vie des formes* (1934) propõe uma releitura da arte, a partir do ponto de vista do desenvolvimento formal, que se mostra, sob muitos aspectos, singularmente perspicaz. O perfil fenomenológico-descritivo de sua exposição prenuncia uma postura formalista ainda mais rigorosa que a de Wölfflin. Chega a afirmar que a criação de formas é, na essência, um processo vital. A bem dizer, referindo-se a entidades que, muito mais que intuitivas ou ideais, extrapolam o nível da mera representação e existem numa condição exterior ao próprio homem,

dotadas de uma espacialidade determinável e medível. Por fazer parte desse mundo, as formas artísticas seriam *auto-alusivas* (diferentemente dos signos, não remeteriam a nada que não a elas mesmas) e *auto-expressivas*, nunca produzindo emoções psicológicas.

Nos termos de sua originalíssima (e polêmica) interpretação, o *clássico* e o *barroco* designariam duas fases que se resolvem em qualquer desenvolvimento artístico e, mesmo, na totalidade do processo cultural. Focillon sustenta ainda que todos os grandes estilos coletivos se comportam como organismos dinâmicos. Estes ofereceriam etapas invariáveis de desdobramento: a *elaboração*, onde a intuição que alimentará o novo estilo ainda investiga seus meios de expressão (período *arcaico* ou *experimental*); a *maturidade*, onde a intuição original encontra uma forma adequada (período *clássico*); e uma fase de *desequilíbrio* marcada por um descompasso entre a intuição, que começa a perder seu vigor e ênfase, e a forma, levada por si mesma a proliferar e a se acrescentar sempre mais, desembocando no *excesso* (período *barroco*).

6

De acordo com os pressupostos do formalismo figurativo, o processo artístico, enquanto produção de formas, não seria animado por uma necessidade de relacionamento empático com o sujeito percipiente. Na verdade, tais pressupostos sustentam que, possuidoras de uma lógica de desdobramento, as formas são capazes de se desenvolver independentemente de qualquer fator extrínseco. Portanto, a finalidade das formas não deve ser buscada fora delas: porém, como explicar que ‘evolam’? Ao se verem desafiados a elucidar o mecanismo de sua sucessão, esses autores trouxeram uma grande contribuição ao projeto de uma fala sobre a arte que não se limita a determinar agentes forâneos responsáveis por sua emancipação, mas que busca agenciar, por si mesmos, os seus resultados.

Referências Bibliográficas:

- CAMPOS, J. L. de. “Erwin Panofsky e a questão da perspectiva”. *Espéculo – Revista Electronica Cuatrimestral de Estudios Literarios del Departamento de Filología de la Universidad Complutense*, Madri (Espanha), 23, Março-Junho, Internet, <http://www.ucm.es/info/especulo/index.htm>
- CAMPOS, J. L. de. “Pierre Francastel: Um sociólogo da criação imaginária”. En *A Parte Rei. Revista de Filosofía* 27, Madri (Espanha), Internet, <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/page36.html>
- CAMPOS, J. L. de. “Sobre Riegl, Panofsky e Cassirer: A intencionalidade histórica da representação espacial”. *Sincronía – Revista Electrónica de Estudios Culturales del Departamento de Letras de la Universidad de Guadalajara*, Guadalajara (México), Primavera, Internet, <http://sincronia.cucsh.udg.mx/index.html>
- FOCILLON, H. *Vida das formas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- FIEDLER, K. *De la esencia del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1958.
- FRANCASTEL, P. “Espace génétique et espace plastique”. *Revue d’Esthétique*, 4, 1948.

- FRANCASTEL, P. *La figura y el lugar: El orden visual del quattrocento*. Caracas: Monte Ávila, 1969.
- GILBERT, K. E. e KUHN, H. *Historia de la estética*. Buenos Aires: Biblioteca Nueva, 1948.
- HILDEBRAND, A. von. *The problem of form in painting and sculpture*. New York: Garland, 1980.
- MORPURGO-TAGLIABUE, G. *La estética contemporánea. Una investigación*. Buenos Aires: Losada, 1971.
- PANOFSKY, E. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza, 1982.
- PANOFSKY, E. *L'oeuvre d'art et ses significations. Essais sur les 'arts visuels'*. Paris: Gallimard, 1969.
- REPETTO, A. D. *Breve historia de la estética*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1973.
- WÖLFFLIN, H. *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1976.