

Aquém e além do formalismo: Henri Focillon e a vida das formas

Before and Beyond Formalism: Henri Focillon and the Life of Forms

LAURA ERBER*

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro – RJ – Brasil

Artistas são como nuvens.

(Richard Tuttle)

Tudo é forma, e a própria vida é uma forma.

(Balzac, citado por Focillon)

Quando nos referimos hoje à crítica formalista, a expressão frequentemente arrasta consigo, ainda que possivelmente a contragosto, uma forte tonalidade depreciativa. Em geral isso se deve à associação instantânea entre formalismo e a presumida assepsia do discurso crítico moderno, que teve, no último século, na figura de Clement Greenberg, um de seus mais admirados e detestados representantes. E, no entanto, foi apenas no início dos anos 70, com o ensaio “A necessidade do formalismo” (1972), que Greenberg passou a empregar positivamente o termo formalismo, utilizando-o para sublinhar o rigor frio da arte modernista cortando os

laços ainda existentes entre modernismo e o último suspiro da expressividade romântica. Greenberg certamente contribuiu para a construção da imagem *cool* da arte moderna enquanto seus oponentes passaram a conectá-lo aos aspectos mais ranhetas da crítica formalista.

No campo do pensamento estético, o conceito de forma, que mais tarde derivaria na vertente formalista de estudo da arte, esteve inicialmente atrelado e por muito tempo condicionado pela platônica teoria das ideias. No final do século XIX, e após diversos golpes de antitranscendentalismo e recusa do idealismo filosófico, a noção

* Artista visual, escritora e professora adjunta do Departamento de Teoria do Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Doutora pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro com tese sobre os pactos verbais no cinema de Carl Theodor Dreyer.

de forma “desce à terra”¹ e passa a ser compreendida (e empregada) no plano da imanência, como acontecimento concreto, presente no espaço e no tempo. A partir de Kant, a noção de forma determinou tanto o juízo de gosto quanto as definições do belo artístico. Nessa descida, o interesse pela forma foi metabolizado pelo projeto de situar os fenômenos artísticos como visibilidade pura, expurgada dos excessos historicistas, e da causalidade cronológica. A forma, de certo modo, se liberta – e com ela a arte, que pode ser lida como interrupção da lógica causal, abolição ainda que momentânea do holismo explicativo, o que tampouco impede que a forma logo seja reapropriada. Será isolada e reapropriada pela psicologia, tornando-se o objeto privilegiado dos psicofisiologistas da virada do século, como Alois Riegl, Heinrich Wölfflin e Wilhelm Worringer, e depois mais intensamente interrogada pelos purovisibilistas da Nova Escola de Viena, tais como Hans Sedlmayr e Otto Pächt que, sob a influência de Riegl, estudavam os fenômenos artísticos em sua autonomia formal, ou em seus jogos de configuração intra-artísticos (autodeterminação formal), dando ênfase à análise estrutural e evitando ao máximo a propensão ao poético e vago das análises de cunho simbólico, que se contentavam em elucubrar sobre o sentido formal sem interrogar mais frontalmente os aspectos propriamente formais de cada forma. A importância dessa primeira grande onda formalista deve-se muito ao fato de ter chamado atenção para a relação intrínseca das formas artísticas, independentemente da função a que

estariam destinadas, pensando a forma e os materiais que a ela resistem, e trazendo para um mesmo nível de observação alguns fenômenos considerados menores e as formas artísticas, permitindo estudar arabescos decorativo-ornamentais numa continuidade com formas arquitetônicas e escultóricas propriamente ditas.

Um pequeno livro, já há muito esgotado, que o leitor encontrará apenas em sebos por obra do acaso e com sorte, pode ajudar a colocar em perspectiva a noção de forma e sua relevância para a renovação da história e da crítica de arte. *Vida das formas*, de Henri Focillon, editado no Brasil em 1981 pela editora Zahar, com tradução de Léa Maria Sussekind Viveiros de Castro, é ainda hoje uma leitura importante para essa discussão. Não apenas pela elegância do pensamento de Focillon, mas por oferecer uma versão do método formalista alternativa àquela a qual nos habituamos a encontrar no debate crítico norte-americano, profundamente ancorada no credo da objetividade analítica.

O livro de Focillon divide-se em cinco partes e cada uma delas desdobra uma diferente definição de forma. Logo de início Focillon mostra que para ele o mundo das formas é um mundo paralelo ao da natureza, mas também distingue a vida das formas do funcionamento sígnico: “o signo significa, a forma se significa”. Essa afirmação é crucial para se entender as consequências da proposta de Focillon, que também diferencia a compreensão ou leitura da forma da leitura imagem:

Seremos sempre tentados a procurar na forma um outro sentido além dela mesma e de confundir a noção de forma com a de imagem, que implica a representação de um objeto, e, sobretudo, com a noção de signo. (1981, p. 13)

¹ Pedro Sargento oferece uma leitura da deriva pós-hegeliana do conceito de forma no ensaio *Se um conceito desce à terra: a implementação da forma artística na objetividade e na presencialidade*. Actas das Terceiras Jornadas Internacionais de Jovens Investigadores em Filosofia, Évora: Grupo Krisis, Universidade de Évora, 2012.

Ou seja, a forma não é o envoltório ou silhueta do sentido. Entender a forma enquanto tal, sem atribuir-lhe valor de símbolo ou de signo é o desafio a que se propõe Focillon. Esse método formalista surgiu a partir de suas pesquisas sobre arte medieval, onde as formas da arquitetura românica tiveram um peso especial. O método de Focillon foi duramente criticado em um artigo de 1931 sobre Mossiac em que Meyer Shapiro acusava-o de negligenciar a iconografia e o simbolismo e dar ênfase demasiada à forma, numa perspectiva que, segundo ele, merecia pouca credibilidade. Nos anos trinta, tanto Focillon quanto Shapiro emergiam na cena crítica como renovadores do medievalismo, publicando importantes trabalhos sobre escultura românica. Ambos compartilhavam o interesse acentuado pela forma e minimizavam seu significado religioso. Porém, à diferença de Shapiro, Focillon preferiu pensar a iconografia de modo mais provisório e dinâmico, sublinhando sempre a separação entre forma e significado. Para Focillon a iconografia poderia ser pensada nos termos de um magnetismo entre forma e sentido, em que a forma pode atrair ou repelir diferentes significados, pode ser “preenchida” de modo inusitado, mas também pode sobreviver após a morte do conteúdo nela depositado, sempre levando em conta que esses são significados recebidos e acolhidos pela forma enquanto que o conteúdo fundamental da forma continuaria a ser um conteúdo formal.

Focillon cresceu em um meio artístico, tendo conhecido na infância Gustave Rodin, porque seu pai, Victor-Louis Focillon era um gravador bem reputado, de quando em quando convidado para escrever resenhas críticas sobre os salões de pintura de Paris. A formação de Focillon foi

marcada pela figura de Gustave Geoffroy, a quem ajudou como assistente no ambicioso livro sobre os museus europeus, publicado em 1900, *Les Musées d'Europe*. Atraído pela tradição germânica de estudo da arte, Focillon introduziu na França as metodologias de Heinrich Wölfflin e Adolf von Hildebrand. Surpreendentemente para a carreira que havia escolhido, não dominava outras línguas além do francês, sua aversão pelo estudo de outros idiomas era tão notória quanto sua eloquência e poder de persuasão. Fugindo da guerra, fundou em 1942, com Claude-Levi Strauss, Alexandre Koyré e Jacques Maritain, a Escola Livre de Altos Estudos de Nova York. Durante muitos anos foi professor de arte medieval na Sorbonne e, depois, na Universidade de Yale. Seus cursos foram determinantes na carreira de alguns dos mais significativos historiadores da arte do século XX: André Chastel, Louis Grodecki e Charles Seymour foram seus alunos, sua metodologia teve ainda importantes consequências sobre o estruturalismo de Greimas. Embora não se refira a ele, é possível ver no estudo de Deleuze sobre Leibnitz e o Barroco (*A Dobra*) uma afinidade com a vida das formas de Focillon.

No capítulo *As formas no tempo*, com que conclui o livro, Focillon questiona a noção de cronologia e interroga a natureza do tempo histórico e sua relação com a emergência das formas artísticas. Para ele, a vida das formas deve ser pensada em seu momento, mas esse momento não deve ser entendido como um “um ponto qualquer sobre uma linha reta, mas uma inchação, um nó.” E diz isso para logo a seguir afirmar a crucial – embora não absoluta – autonomia operativa da arte, desgarramento em relação ao tempo e ao contexto em que emerge. Por esse motivo algumas formas sobrevivem por

muito tempo depois de terem desaparecido as intenções e as funções. Para Focillon, existe um corte não suturável entre a forma artística e a sua origem. Refuta o *Zeitgeist*, a cultura da época e a genialidade do artista como fatores mais profundamente determinantes da criação das formas. Dinâmica, pluralidade, antinomia e tempo iridescente são as noções que mobiliza, fazendo convergir a noção de arte com a de forma, numa visão materialista que dialetiza a relação entre forma e matéria. A arte importa, portanto, enquanto fenômeno visível e concreto, seu engendramento e sua vida se dá numa dinâmica de diferenciação que tem como base o tempo. E é na abordagem do tempo que Focillon se mostra muito mais atrevido que seus predecessores formalistas, pois é o primeiro que, certamente influenciado por Bergson, rompe totalmente com a linearidade cronológica e com o historicismo positivista.

Para Focillon as formas não estão nem “suspensas acima do tempo” nem dele resultam como num experimento com elementos químicos em contato, o próprio da vida das formas é sua intempestividade. Na parte final do livro se delineia mais claramente a ideia de inatualidade da arte derivada de sua compreensão de forma como fenômeno autônomo, mas não impermeável às circunstâncias em que emerge.

O estágio da vida das formas não se confunde automaticamente com o estágio da vida social. O tempo que comporta a obra de arte não a define no seu princípio nem na particularidade de sua forma. [...] O artista habita uma região do tempo que não é, obrigatoriamente, a história do seu tempo. (1981, p. 122-123)

Essa ideia de arte como interrupção do tempo cronológico traz à tona um debate que, décadas mais tarde, viria a ser um dos pivôs da crise e da renovação da história da arte como disciplina. Essa interrupção momentânea do tempo histórico caracterizaria o acontecimento formal, sendo que acontecimento é, para Focillon, “uma precipitação eficaz”, e essa precipitação, um modo de agir sobre o tempo, não mais o tomando como um fator de conformação passiva das formas emergentes. Há assim um constante tensionamento entre forma e história. A precipitação de uma forma num determinado momento não é forçosamente uma inovação absoluta, e pode acontecer de produzir um acontecimento formal que não seja um acontecimento histórico.

Nessa lógica de disjunções e fricções entre o histórico e o formal, Focillon desloca a atenção da interpretação das formas para as condições internas de sua irrupção, ou individuação (Simondon/Deleuze), enfim, para a lógica criadora, sem recair no obscurantismo da genialidade do artista como causa. Nessa colocação do problema da forma, Focillon desfaz o reducionismo a que havia conduzido a noção tradicional de estilo, enquanto inaugura uma abordagem radicalmente antideterminista, entende que não é a história que cria a vida das formas, mas é a vida das formas, em seu ímpeto metamórfico contínuo, que age sobre a vida histórica.

Recebido: 19 de agosto de 2014.

Aceite: 17 de setembro de 2014.