

A SÍNTESE DAS ARTES NA CIDADE NOVA

MEYER SCHAPIRO

RESUMO

Em setembro de 1959, em meio à construção de Brasília, o historiador e crítico de arte Meyer Schapiro (1904-96) veio ao Brasil para participar de um congresso internacional que reuniu destacados nomes do campo das artes, arquitetura e urbanismo com o objetivo de discutir "a síntese das artes na cidade nova". Reproduzem-se aqui as intervenções de Schapiro nos debates, versando sobre temas como o julgamento de valor na crítica de arquitetura, o conceito de integração das artes no passado e na modernidade, a relação entre artes e ciências e a missão da arte na sociedade do futuro.

PALAVRAS-CHAVE: crítica de arte; arte e sociedade; arquitetura e urbanismo; Brasília.

SUMMARY

In September 1959, throughout Brasilia's construction, the art historian and critic Meyer Schapiro (1904-96) came to Brazil to take part in an international congress that put together distinguished names in the field of art, architecture and urbanism in order to discuss the "art synthesis in the new city". Here it is reproduced Schapiro's interventions in the debates concerning subjects as value judgment in the critique of architecture, the concept of integration of the arts in the past and in modernity, the relationship between the arts and science, and the mission of art in future society.

KEYWORDS: art criticism; art and society; architecture and urbanism; Brasília.

Em meados dos anos 1950, o tema da síntese ou integração das artes constituiu uma das maiores preocupações nos debates internacionais sobre arquitetura e urbanismo, notadamente a partir das proposições de Le Corbusier. Ao repercutir no Brasil, sobretudo por meio da recepção por Lúcio Costa e Mário Pedrosa, tal debate contribuiu para a superação da crise vivida pela arquitetura moderna brasileira no início da década, com críticas a Oscar Niemeyer vindas tanto do campo do funcionalismo quanto do populismo instalado em seu próprio partido, o PCB. Essa crise também refletia uma polarização no interior dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna entre a corrente "culturalista" e o campo do funcionalismo, como nas críticas de Max Bill a Niemeyer. Os escritos de Mário Pedrosa sobre arquitetura, em que anunciava o fim da "terrível dieta funcional", operaram a identificação desse tema ao sentido da construção de Brasília.

Num momento em que a construção da nova capital passava ao topo da pauta de ações do Estado brasileiro, com a eleição de Juscelino Kubitschek, Pedrosa buscou apresentar Brasília como realização de uma utopia arquitetônica associada ao projeto desenvolvimentista. O ápice de sua iniciativa foi a organização de um congresso extraordinário da Associação Internacional de Críticos de Arte com o tema "Cidade nova: síntese das artes — relações entre a arte de nosso tempo e a cidade", realizado em setembro de 1959 entre Brasília em obras, São Paulo e Rio de Janeiro. Compareceram grandes nomes da crítica de arte, da arquitetura e do urbanismo: Meyer Schapiro, Giulio Carlo Argan, Will Grohmann, Theon Spanudis, Romero Brest, Mario Barata, Bruno Zevi, William Hollford, Richard Neutra, Aero Saarinen, Alberto Sartoris, Jean Prouvé, André Wogensky, Tomás Maldonado e Gillo Dorfles, entre vários outros¹.

As intervenções de Schapiro no evento, reproduzidas a seguir, representaram o mais vivo empenho na elucidação crítica dos termos da síntese ou integração das artes, conforme os pontos de vista que vinha desenvolvendo em sua carreira. Ao lado de Clement Greenberg e Harold Rosenberg, Meyer Schapiro foi um dos nomes que nos anos 1930 efetivaram o deslocamento do pólo de referência em história e crítica de arte da Europa (Riegl, Wölfflin, Panofsky etc.) para os Estados Unidos, onde desenvolveu sólida carreira como scholar na Universidade de Columbia. O amplo espectro de seus interesses está consubstanciado em influentes trabalhos dedicados à arte moderna — alguns dos quais já publicados em português² — e em importantes estudos sobre a arte medieval e da Antiguidade tardia, bem como em ensaios sobre métodos em história da arte.

Schapiro aliava um olhar formado na arte de seu tempo a uma formação marxista. Conforme notou Sônia Salzstein, a originalidade de seu procedimento reside "no trânsito fluido e des-hierarquizado entre a obra e sua materialidade histórica e social"³. Mobilizando os diversos estratos do saber que se entrelaçam na obra de arte, Schapiro questionou de modo pioneiro e sistemático as teorias modernas da formação dos estilos, esmiuçando as idéias de coerência e unidade a elas associadas. Em *Estilo, um longo ensaio de 1953*⁴, ele examina essa questão a partir da constatação de um paradoxo: de um lado, a arte moderna conquistou uma heterogeneidade e uma liberdade de estilo sem paralelos na história; de outro, promoveu um ideal de coerência e unidade de estilo desconhecido em qualquer época de estilo mais unificado. Esse ideal, que está em jogo tanto na teoria e na história da arte como nos programas artísticos das vanguardas, responde a diversas determinações.

Em primeiro lugar, nasce da própria arte moderna, a qual generalizou a autonomia dos elementos da forma em face do conteúdo temático na apreciação da arte de todas as épocas. Com isso, preconceitos foram removidos, mas a aspiração dos artistas a participar em acontecimentos coletivos contribuiu para impulsionar um ideal de unidade de produções em oposição aos estratos delimitados ou estanques da cultura moderna. Para Schapiro, a exigência ética de unidade de estilo e de correspondente coerência social freqüentemente se volta contra a própria liberdade de estilo moderna — argumento que o leitor poderá acompanhar nas suas intervenções no Congresso.

[1] Cf. Associação Internacional de Críticos de Arte (Aica). *Anais do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, 1959*, mimeo, transcrição por Mary Pedrosa (há um exemplar desse documento na biblioteca da Fundação Bienal de São Paulo). A presença documentada de Niemeyer se restringiu à sessão inaugural, e não há qualquer registro da presença de Lúcio Costa. Para um exame do contexto e da repercussão desse evento em face da formação da arquitetura moderna brasileira e em particular da arquitetura paulista de Vilanova Artigas, cf. Gabriel, Marcos F. "Vilanova Artigas: uma poética traduzida". São Carlos: dissertação de mestrado, Departamento de Arquitetura da Escola de Engenharia de São Carlos/USP, 2003.

[2] Schapiro, Meyer. *A arte moderna: séculos XIX e XX*. São Paulo: Edusp, 1996; *Mondrian: a dimensão humana da pintura abstrata*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001; *A unidade da arte de Picasso*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002; *Impressionismo: reflexões e percepções*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

[3] Salzstein, Sônia. "Prefácio — Meyer Schapiro: a realidade concreta do trabalho de arte". In: Schapiro, *Impressionismo*, loc. cit., p. 16.

[4] Schapiro, Meyer. *Estilo*. Buenos Aires: Ediciones 3, 1962.

O aspecto de totalidade dos estilos — como no templo grego, cujas partes perfazem uma família de formas — também é uma exigência da moderna ciência da arqueologia e da moderna metodologia de restauro, que busca manter tudo que restar de autêntico nas obras, em vez de proceder a recuperações e reparos no estilo do dia, como se fazia no passado. A filosofia da história, por sua vez, ao divisar na unidade dos períodos homogêneos a força de uma orientação para impor uma forma comum aos mais variados contextos, forneceu aos historiadores da arte os esquematismos com que procuraram articular a totalidade de seu campo empírico. Wölfflin concebeu um esquema de alternâncias polares entre formas de visão linear e pictórica que projetava para todos os estilos históricos. Outros autores reconheceram nas atitudes típicas do espírito humano perante a natureza os termos de uma outra oposição polar, entre representação e abstração. Riegl criou um movimento imanente dos estilos que vai do tátil ao ótico, da certeza sensível à certeza de si, do objetivo ao subjetivo.

Mediante minuciosas análises empíricas, Schapiro dissolve a generalidade de esquemas como esses, sem contudo desperdiçar seus insights e o seu valor para determinados períodos. O exame da suposição de caracteres nacionais como fonte de unidade de estilo — com o clássico exemplo das artes alemã e italiana e sua oposição recíproca — não refuta o próprio caráter nacional, mas aponta relações muito mais complexas entre este e as constantes estilísticas que supostamente determina. Schapiro corrobora uma tendência moderna contrária à autonomia dos elementos formais, para a qual o desenvolvimento das formas está associado a atitudes cambiantes e manifestas com maior ou menor clareza no tema principal. Nessa perspectiva, as "formas de visão" articulam a estrutura das obras, o repertório de imagens, as categorias da representação e o seu caráter expressivo, jamais se limitando ao conteúdo manifesto no tema e menos ainda a um registro a partir do qual se pudesse reconstituir a personalidade do artista ou do grupo. Aparece então como o dado mais promissor para explicar o estilo o conteúdo intelectual geral, concebido como parte de um conjunto dominante de crenças, idéias e interesses sustentados pelas instituições e pelas formas da vida cotidiana. O ensaio de 1953 conclui-se por um retorno à experiência moderna de heterogeneidade estilística, propondo uma concepção de estilo em que as tentativas de explicá-lo como expressão de uma visão de mundo retornam à história da arte munidas das conquistas das teorias formalistas, psicológicas, materialistas e iconológicas.

Para que melhor se apreciem as intervenções de Schapiro, convém expor em linhas gerais as concepções de sociedade coerente e de unidade de estilo que se apresentaram no congresso de 1959 e com as quais ele debateu.

A saudação de Mário Pedrosa aos congressistas não deixa dúvidas sobre a construção ideológica em curso, que ligava o otimismo e a luta pela hegemonia política do projeto desenvolvimentista brasileiro à aspiração a uma sociedade integrada e a um estilo comum a todas as artes, a qual vinha se articulando em torno da arquitetura e do urbanismo desde os pioneiros do movimento moderno:

Personalidades das mais eminentes da crítica de arte, urbanismo e arquitetura [...] vieram ver esta cidade em formação e discutir os

problemas [...] do enquadramento desta cidade no nosso país, também em crescimento acelerado, e um problema ainda mais sério, que é o de situar esta cidade, como símbolo de nossa época, na civilização mundial⁵.

[5] Aica, op. cit., p. 4.

Desde a preparação do Congresso, Pedrosa pôs de lado qualquer propósito de "juízo estético" acerca do plano de Lúcio Costa e da arquitetura de Niemeyer, levando ao centro das apreciações a construção doutrinária da "cidade nova". Brasília era apresentada como possibilidade ao alcance das mãos de erigir a sociedade integrada, uma vez que ali a planificação moderna, "a mais alta atividade criadora do homem", conjugava utopia e meios técnicos de realização:

Fundar uma cidade planificada e construí-la de alto a baixo com todos os recursos tecnológicos de nossos dias e com um pensamento fundamental, um pensamento global a dirigi-la, é realmente construir não só uma capital, mas uma obra de arte coletiva⁶.

[6] Ibidem, p. 10.

A cidade se tornaria obra de arte coletiva porque todas as atividades de todos os homens a habitá-la seriam conformadas pelo planejamento, eliminando-se o laissez-faire e o empirismo da razão colonial portuguesa. Ante o desconcerto manifestado por Bruno Zevi diante da construção de uma cidade ex novo, artificialmente e sem um processo histórico de formação, Pedrosa ressaltava ser essa uma tradição nacional, desde a construção de Salvador por Tomé de Souza segundo uma diretiva da Metrópole. Prometia-se ainda a reversão da lógica predatória da ocupação colonial, estabilizando-se a fronteira de colonização e criando-se a "imagem da região" mediante o encontro da racionalidade com a paisagem natural. Conforme aquela tradição — numa operação em tudo análoga à empreendida por Lúcio Costa, que julgava encontrar na tradição construtiva luso-brasileira os princípios da arquitetura moderna —, nós, brasileiros, seríamos "condenados ao moderno".

Outra proposição de sociedade coerente e de seu correspondente estilo único, com a qual Schapiro polemizou diretamente, teve como porta-voz o artista e designer argentino Tomás Maldonado. Em sua intervenção na VII sessão do Congresso, consoante ao pensamento da Escola de Ulm, na qual lecionava e que mais tarde viria a dirigir, protestou contra a separação cada vez mais profunda entre a arte dos museus e a "arte do homem do povo", entre "o gosto para um grupo reduzido e o gosto para muitos"⁷. E diagnosticou uma crise do ensino artístico, atribuída ao desprezo pelo pensamento científico e à recusa em valer-se das contribuições da semiótica e da teoria da informação. Para ele, a superação desse quadro (talvez ecoando o Benjamin de "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica") estaria na comunicação de massas, fundada nos mais avançados meios técnicos, e no desenho industrial como disciplina da coerência, "criação no domínio da comunicação e do equipamento", mesmo que carente de ulterior depuração. O fundo antropológico da comunicabilidade universal, postulado de base do concretismo de Max Bill e de Ulm, ressentia-se — parece-nos — de identificar-se com as representações sensíveis de povo ou massa, a despeito

[7] Ibidem, pp. 128-32.

mesmo da servidão, que constatava na comunicação de massas, a senhores e objetivos nada progressistas. (MARCOS FACCIOLI GABRIEL)

IV SESSÃO - BRASÍLIA, 19 DE SETEMBRO DE 1959

TEMA: "ARQUITETURA"

Estou de acordo com o Sr. Bruno Zevi quando diz que a atual crítica de arquitetura não tem grande valor e que a maioria dos historiadores evita os julgamentos de valor. Mas ao mesmo tempo observo que os que lidam com julgamentos de valor e tratam de dar notas "bom" ou "mau" aos edifícios têm pouca coisa interessante a dizer sobre esses edifícios. Os historiadores geralmente têm reações qualitativas diante dos edifícios, embora digam muito pouca coisa em suas críticas, e creio que o fato de não poder dizer de tudo aquilo de que gosto ou não gosto que "é belo" ou "não é belo", "é nobre" ou "é vulgar" não tem grande interesse para quem se preocupa com as idéias. Se nos limitarmos às críticas no sentido dos julgamentos de valor — e há muita gente que faz isso —, contribuiremos muito pouco para a cultura arquitetônica. Creio que a cultura arquitetônica, nas escolas e também na própria vida, depende também da imaginação e da descoberta das qualidades, das características, das afinidades, das associações que não são visíveis, mas que abrem perspectivas quanto à significação, às tendências e às possibilidades. Assim, não sou tão pessimista quanto à falta de julgamentos de valor nessa crítica. Creio que a maioria dos arquitetos reage sempre com um "sim" ou um "não" aos edifícios, e o desenvolvimento atual nos mostra as tendências das construções que já se revelam no próprio trabalho.

O que mais impressiona é o fato de que na sessão sobre o plano urbanístico de Brasília se tenha falado tão pouco sobre a arquitetura do ponto de vista do estilo, do caráter e das qualidades. Nada se disse sobre o grande plano do ponto de vista do que significa visualmente para os movimentos do corpo ou para a vida em comum naquele meio. Não ouvi uma só caracterização precisa. Ouvi dizer que há ali um modo de se exprimir que talvez seja burocrático, o que me parece importante dizer, ou que há uma tendência à monumentalidade, o que talvez seja equívoco, mas tudo isso tem de ser discutido mediante precisões da percepção das qualidades e da significação em relação aos nossos valores, nossas necessidades e nossos gostos. Pouquíssimas foram as críticas arquitetônicas que ouvi nas discussões sobre o urbanismo e o plano de Brasília, e é justamente porque a arquitetura nos interessa como valor que viemos até aqui. Ao contrário, o interesse pelo assunto, com referências às vontades, às personalidades — o que é sempre mais fácil e que consideramos um mau elemento na crítica da pintura —, parece-me ter sido a nota mais importante nas discussões de Brasília. Naturalmente que admiramos a coragem, a vontade de

construir e o sentimento do futuro que se abre, mas isso não é crítica. É como a discussão de um quadro do ponto de vista das intenções e do assunto. Então, se a crítica de arquitetura é deficiente, isso se vê notadamente no modo como a questão foi tratada em Brasília.

V SESSÃO - SÃO PAULO, 21 DE SETEMBRO DE 1959

TEMA: "ARTES PLÁSTICAS"

A procura das qualidades de integração e de síntese na arte foi impressionantemente intensa e repetida ao longo dos séculos XIX e XX. Desde a Revolução Francesa deparamos críticas à falta de unidade e ordem na sociedade moderna, especialmente no pensamento político e no pensamento social. O século XIX foi acusado de não ter um estilo comum. Os modelos de um tal estilo unificado, que se considerava a chancela de uma verdadeira civilização, provinham do mundo helênico ou do medievo, e na base desses modelos fizeram-se proposições que não se limitavam à cultura, estendendo-se à vida social em seu todo. Daí estarmos habituados a pensar em integração e em síntese não como meros conceitos intelectuais, mas fundamentalmente como proposições. Trata-se de ideologias no sentido comum da palavra: tentativas de dar nova forma à nossa vida, e não apenas às nossas artes. Baseiam-se fundamentalmente num julgamento do caráter de nossa sociedade. Enquanto perdurarem certos problemas de ordem social, política e econômica, enquanto os homens sentirem que o atual estado de coisas é irremediável, enquanto se sentirem forçados a protestar contra o quinhão que lhes cabe neste mundo e a rejeitá-lo, haveremos de afagar idéias de uma alternativa, utópica ou prática.

As formulações de conceitos sobre integração e de síntese das artes também devem ser consideradas de um ângulo crítico no tocante à natureza de seu conteúdo passivo: as idéias sobre a vida humana nelas contidas mas nunca perfeitamente manifestas. Temos cada vez mais consciência disso, pois certas idéias que a princípio pareciam ser conceitos puramente filosóficos passaram a ser palavras de ordem de grandes movimentos e foram envolvidas em revoluções, repressões ou reformas sociais que realmente se deram. Logo, não se trata de meras palavras estéticas inocentes: são projeções no mundo da arte de problemas que vêm de fora do mundo cultural ou artístico. Isso não quer dizer, está claro, que sejam somente políticas e sociais. Há também problemas intrínsecos à arte e ao artista que com o tempo se ligam às condições de vida que impelem os artistas, geração após geração, a imaginar outro gênero de arte, outro tipo de relação com os outros artistas e com a comunidade. Ademais, o próprio desenvolvimento da sociedade, mesmo para aqueles que não são dados à política ou às questões sociais, continuamente traz ao primeiro plano problemas da arte que não podem ser resolvidos nos limites estreitos da tradição ou da prática, mas que levam o artista a imaginar alternativas. Assim,

proponho que na nossa discussão sobre a integração e a síntese das artes prestemos atenção particular a esses significados e a esses campos.

Em primeiro lugar, temos consciência de que na sociedade moderna o desenvolvimento real da tecnologia e da economia exige crescente organização da vida, crescente submissão da vida dos indivíduos e de todas as suas atividades a dois tipos de processos. Um deles é a tendência a uma especialização cada vez maior: cada indivíduo só se sente seguro nos limites estreitos daquilo que pode controlar e fazer bem, de modo que se sente cada vez mais isolado ou hostil em relação aos outros. O outro é a construção de organizações cada vez mais hieráticas e com grande concentração de poder, nas quais as idéias de democracia, de fraternidade e de igualdade adquirem um caráter muito problemático, visto que o seu significado para a conduta prática é muito diferente de seu significado original de valores morais e sociais. O estudo da integração e da síntese das artes está ligado não só às velhas críticas do século XIX, mas à transformação constante da vida humana nessas duas direções, uma que conduz ao isolamento e à especialização do indivíduo e outra que leva a uma organização em escala sempre crescente e com alto grau de ordem e controle impostos de cima. Precisamos considerar esses dois fatos ao examinarmos proposições relativas à integração e à síntese das artes, não como proposições visando um determinado projeto ou uma oportunidade conjuntural, mas como um programa geral para a arte em seu conjunto. Pois aqueles que falam em síntese e integração não se limitam a pedir que o Estado dê ao artista oportunidade de realizar mais um belo quadro ou uma bela escultura, ou de resolver um problema de harmonia da escultura e da pintura com a arquitetura. Essas proposições em geral incluem uma tomada de posição negativa: a arte do passado acabou, a arte individual não pode mais existir, tais e tais modos de viver estão excluídos e precisamos portanto trabalhar de tal ou tal maneira. É precisamente essa tendência programática, e sua conexão com tendências extremamente poderosas ou impessoais que atuam sobre o indivíduo e a cultura em geral, que temos de enfrentar ao buscarmos compreender essas idéias.

Vejamos agora o significado dos modelos particulares que artistas e teóricos têm em mente ao falar sobre integração e síntese. Como não possuímos a integração ou síntese ideal, precisamos de modelos que nos sirvam de referência para julgarmos a não-integração ou a não-síntese, o caráter parcial, fragmentário e incompleto da experiência ou da arte. Esses modelos geralmente vêm da arte antiga: o templo grego, a catedral medieval ou as criações características de alguma cultura tribal primitiva em que todos os modos de expressão e da vida comunal estavam inscritos com um caráter ou uma necessidade comuns. Todavia, nossa descrição desses modelos já é em si mesma uma ideologia — e nesse ponto não falo como crítico, mas como arqueólogo e historiador. A imagem que o público e a maioria dos artistas têm da

arte grega ou medieval é o produto de uma nostalgia e de uma construção ideológica de eruditos e arqueólogos do século XIX que tinham pontos de vista pessoais sobre o presente e o passado. Assim como Mommsen viu no mundo romano o modelo de um Estado poderoso que atingiu a forma nacional por meio da organização, da religião, da família e assim por diante, investigando aí os elementos que pudessem inspirar os alemães de seu tempo no sentido de fusão do liberalismo com o nacionalismo, assim também os pensadores e filósofos do século XIX que, acreditando que a ordem existente estava infestada de doenças perigosas para a conservação da vida humana, queriam restaurar a sociedade medieval como uma unidade ideal de tipo hierático e estável, cujo modelo era a catedral.

É significativo que os modelos fossem catedrais e templos, porque no século XIX a vida individual se via cada vez mais permeada pela obra de arte como modelo de aperfeiçoamento e realização individuais. O artista é o principal modelo do homem livre e a obra de arte o principal exemplo da perfeição do homem ou de sua aptidão a ser perfeito. Logo, o modelo do Estado ou da sociedade passa a ser a obra de arte, a qual representa o conjunto. Na obra de arte foram descobertas as estruturas inerentes à sociedade, e até hoje há etnólogos que declaram que se a obra de arte é simétrica pode-se inferir daí que a sociedade é simétrica e assim por diante. Esse modo de pensar analógico em termos de estreita relação entre as formas de existência social e as formas da arte está em grande parte permeado no pensamento sobre a sociedade como um todo, e é algo que temos de encarar com espírito mais crítico.

Se analisarmos a arte grega ou medieval do ponto de vista de sua suposta totalidade e síntese e levantarmos questões sobre seu conteúdo, logo descobriremos que essa síntese é um tanto improvisada e parcial. O chamado conteúdo enciclopédico da catedral é uma construção de Diderot e Morellet, que para esse fim somaram exemplos de várias catedrais. Mas que textos empregaram para estabelecer essa síntese enciclopédica do que se pensava e se sentia? Interpretaram a arte do século XIII por meio de textos dos séculos V a VII — Santo Agostinho, São Jerônimo etc. — ou de compilações de antigos textos do século XIII feitas no século XVIII. As formas de vida, as dificuldades reais, as lutas, as transformações que deram ao século XIII sua extraordinária fascinação, sua riqueza humana, não são descritas nem representadas nesse conteúdo enciclopédico da arte medieval, assim como não se indica com o devido destaque qual a base dessa extraordinária unidade enciclopédica. Esta só se encontra numa determinada região no decurso de duas ou três gerações, não se estendendo além das fronteiras dos domínios monárquicos. Alhures há outra espécie de arte, não menos válida, não menos magnífica para nós. Assim, se quisermos apreender historicamente o fenômeno, se quisermos ver em que ele se baseia, encontraremos no estudo de documentos e na leitura de historiadores

não adeptos desse ideal de integração e síntese um quadro que de muitos modos é mais semelhante ao quadro de nosso tempo. Um quadro das visões, das lutas, de oposições, de dúvidas, de inovações, de esfacelamento do que fora realizado como um bloco monolítico em duas ou três gerações e que é geralmente reconhecido pelos historiadores das idéias e da filosofia do século XVIII.

Da mesma forma, não se pode muito bem interpretar a totalidade do mundo grego do V século a.C. por meio das formas e esculturas do Parthenon. Quero reafirmar o caráter extraordinariamente expressivo e sintomático e o valor intrínseco desses monumentos para o conhecimento, mas não se deve considerá-los em si mesmos como a realização de um intuito de síntese ou integração total. A escolha de temas mitológicos que àquele tempo já eram objeto de dúvida dos filósofos e mesmo dos mitógrafos, para os quais havia muitas alternativas; a existência de um teatro cujo conteúdo envolvia problemas muitos outros que não os das artes plásticas ou da arquitetura; a persistência na arte grega de um dado arranjo canônico ao longo de séculos, enquanto o pensamento da Grécia passava por transformações enormes — tudo isso nos mostra que a perspectiva analógica das relações da arte grega com a sociedade e a cultura gregas não é realmente suficiente para nos levar à compreensão do todo.

No século XIX houve artistas que acreditavam profundamente em tudo isso e que talvez tenham encontrado nessa crença um estímulo para criar obras de arte originais, mas para que se julgue essa posição do artista, essa fé em qualquer coisa de total e de integrado, que, como já disse, é uma ideologia que surge quase espontaneamente das fricções, dos conflitos da própria vida, do que há de decepcionante na cultura, gostaria de me deter por uns instantes num monumento que é um testemunho dessa crença: *As portas do inferno*, de Rodin. Ele queria criar um monumento que fosse como uma catedral. Mas pôde encontrar um edifício ou uma catedral em que pudesse colocar as portas? Não. Teve de fazer portas isoladas, que afinal foram postas em um museu. Ora, quando ele quis criar uma escultura total que fosse em nosso tempo o que as catedrais haviam sido em sua época, voltou-se para Dante e Baudelaire e imaginou poeticamente vários estados da alma nua do homem em sua consciência das divisões, do pecado, do sofrimento e das paixões, e foi todo o lado trágico e problemático dessa situação, mais do que os elementos concretos da experiência em que essas coisas despontaram no século XIX, que ele tentou projetar nessa grande construção de portas que tem sido denunciada por tantos arquitetos como uma monstruosidade e como uma amostra de fracasso no esforço pela integração. Mas permanece o fato de que um artista que mais do que qualquer outro era imbuído do amor pelas catedrais e do espírito da escultura medieval, querendo realizar com autenticidade uma idéia correspondente, não pôde criar uma catedral, não pôde aliar-se à arquitetura, que seguia o movimento moderno tendente a uma

escultura livre e miraculosa que hoje está começando a reafirmar o seu poder sobre nossa imaginação.

Vejam agora qual é, em sentido positivo, o conteúdo da integração e da síntese. É fácil usar essas palavras sem definir de modo estrito o que significam. O fato de que essas palavras pertencem a outros campos que não o nosso — às ciências, às matemáticas, à economia, a vários campos — já introduz por si só novas respostas, outros sentidos que não de entrar em nossa interpretação. A idéia de integração e síntese, à parte o contexto social particular em que surgiu no século XIX, corresponde também a uma tendência universal de caráter, por assim dizer, pessoal. Há indiscutivelmente personalidades que tendem para a síntese, que de modo quase monomaniaco desejam encontrar algum conceito final ou alguma idéia que será a chave de todo o universo, como um fantástico matemático polonês que viveu em Paris no século XIX, que acreditava que poderia encontrar um algarismo do qual toda a matemática fosse derivada; e esse mesmo homem acreditava que toda a história universal poderia ser deduzida dos acontecimentos presentes. Foi ele que disse, nos anos 1830, que o futuro da humanidade seria o resultado de uma grande luta entre a Rússia e o mundo ocidental e os Estados Unidos, num tempo em que os Estados Unidos não eram mais que uma terra coberta de florestas. Existem tais espíritos, tais aspirações ao absoluto e tal anseio pela certeza, e nesse pensamento a síntese é sempre um processo latente, um esforço latente.

Contudo, verificou-se que no correr do século XIX quase todas as tentativas de produzir uma grande síntese, intelectual ou artisticamente, foram um tanto fracas e secundárias, e muito menos interessantes do que descobertas de caráter menor e puramente fragmentário em relação ao seu escopo. O século XIX é uma era de estupendo progresso na ciência e na arte com base não em idéias de síntese, mas numa intensa e convicta busca de solucionar problemas particulares, no decorrer da qual foram surgindo generalizações cada vez maiores. Os filósofos que queriam produzir sínteses prematuras, quando não existiam condições para elas, nos parecem hoje destituídos de força criadora, estéreis mesmo. Foram eles que levaram Mark Twain a escrever, em uma crítica da filosofia, sobre uma dissertação doutoral imaginária em que na página de adenda e corrigenda o primeiro ponto era: "A pág. 57, onde se lê 'hilaridade' leia-se 'síntese'". Essa noção de esterilidade ou de falta de conteúdo da síntese se justificava por muitas das sínteses do século XIX. Não digo isso para criticar ou desencorajar a síntese, e sim para indicar que o conceito de síntese em si mesmo é problemático e que a distinção entre síntese como meio e como um fim em si mesma deve ser sempre lembrada quando se lida com essas questões.

No decurso do século XIX, como sabemos, a maioria das obras de arte de natureza integrada ou votadas a uma síntese das idéias básicas da comunidade eram obras de arte oficiais, isto é, pertencentes ao Estado, àquela instituição que precisa afirmar seu caráter geral e

universal ainda que a maioria dos homens não se sinta enfeixada por ela e muitos não tenham qualquer afinidade com ela. Visto que numa sociedade racional e crítica o poder envolve tanto governantes como governados, o conceito de Estado sempre implica a necessidade de afirmações generalizadas e universais segundo as quais o Estado não é um indivíduo, mas o porta-voz de toda a comunidade. Os monumentos criados para os vários poderes estatais no decorrer do século XIX, sobretudo depois de 1848, são quase todos desinteressantes ou fracassados — e aqui me refiro a obras totais, e não a trabalhos individuais nelas incluídos. Foi essa experiência aliás que despertou suspeitas na maioria dos artistas quanto às encomendas do Estado ou à possibilidade de colaborar num programa cujos termos fossem estabelecidos de antemão. A lição da experiência mostra que por muitos séculos isso tem conduzido ao insucesso e ao desastre.

Tratemos agora de alguns aspectos da integração e da síntese como qualidades. A idéia da integração está intimamente ligada à noção de uma ordem dada a um planejador e que se infunde no todo, de tal modo que se há um esquema dado para a forma geral a ordem se faz sentir em todos os detalhes. E um conceito de ordem que faz as vezes da integração. No século XIX havia duas espécies de ordem bem diversas, como também no nosso século, e darei como exemplo a simples experiência da caminhada. Há dois pólos na experiência de caminhar: um se define pela procissão e o outro pelo passeio feito pelo indivíduo, que é inteiramente espontâneo e muitas vezes sem finalidade e itinerário. As sociedades primitivas ou os homens do campo não saíam a passeio pelo simples prazer de caminhar, mas participavam de procissões. Quando se caminha numa procissão não se escolheu nem o tempo nem o lugar, que são predeterminados e inerentes à estrutura supra-individual, constituindo uma forma que tem base mítica e semi-ritual e se repete através da história — e que em si mesma pode ser muito bela, como todos nós já pudemos experimentar, mas também extremamente irritante, como todos já pudemos experimentar.

Em contraposição a essa caminhada, temos o vaguear pela cidade. Uma das grandes conseqüências do desenvolvimento da vida citadina e um dos fatores importantes do crescimento de uma cidade é o gosto pelo passeio a pé. A literatura do século XIX está cheia de incidentes que ocorrem porque as pessoas se encontram passeando ao acaso. Nos romances de Flaubert, Balzac e Zola são inúmeras as intrigas que surgem em virtude das diversas ocasiões em que os *flâneurs*, os *baudauds* saem a esmo para ver a cidade. Isso também é decisivo para o desenvolvimento do comércio, para o mercado nas vitrinas e lojas, porque se liga ao ato de comprar. Esse é o aspecto da vida que representa a *promenade*. Devemos considerá-lo caótico porque as pessoas se movimentam de modo inteiramente livre e espontâneo? Não. Pelo contrário, esse caminhar espontâneo pressupõe a existência de ruas policiadas, de controle do tráfego, de disposições regulamentares, de horas certas e de

medidas que assegurem a circulação, a iluminação noturna, o funcionamento de cafés e de lojas, bem como a expectativa de que toda a comunidade participe dele. Não se pode prever de que modo caminhará um dado indivíduo, qual será a densidade do movimento de pedestres em momentos e em lugares diferentes da cidade, de modo que nesse movimento também há um certo desregramento, visto que não se subordina a ordens superiores e não depende de uma construção ou uma integração *a priori*; no entanto, é algo que faz parte de nossa vida, que prevemos, que controlamos, que influi sobre nossos hábitos.

Considerando pois esses dois modelos, vemos que a idéia de integração e de síntese não acarreta necessariamente um rigor de planificação em que todas as partes têm de se ajustar e combinar umas com as outras. A noção de rigorosa concordância na integração e na síntese provém em parte de uma falsa analogia orgânica da qual grande parte da filosofia da história está infestada. É a noção de que numa sociedade verdadeiramente orgânica todas as partes são iguais, influenciadas pela mesma idéia comum. Mas se compararmos organismos em processo de desenvolvimento na vida real observaremos que quanto mais desenvolvido for um organismo mais subdivididas serão as suas funções, maior a sua capacidade de adaptação, maior a diferenciação de seus órgãos, mais distintas e especializadas as suas células. Portanto, a integração não é uma questão de analogia das partes entre si, mas sim de adaptações complexas e delicadas de umas às outras. Em outras palavras, são as relações dinâmicas da estrutura — as disposições que permitem alternativas de comportamento e a adaptação a uma grande escala de ações possíveis — que determinam a ordem ou integração ou síntese das atividades.

Ora, nessa concepção de integração ou síntese é em tal estrutura que a pintura e a escultura têm extraordinária importância para nós, porque no seio dessa sociedade cada vez mais organizada são as principais carreiras em que se manifesta o espírito de espontaneidade, a concentração e o desenvolvimento da expressão pessoal, e, mais ainda, em que se dá criação de objetos que têm vida própria. Pode-se dizer que é precisamente na medida em que são a-sociais que elas preenchem os mais altos requisitos de sociedade moderna, tanto no sentido racional como sentimental.

[O congressista H. Flores Sanchez dirige uma pergunta a Schapiro: "Na era contemporânea, é possível ao homem ter uma finalidade comum que possa ordenar ou subordinar todas as expressões humanas?"]

Se o motivo de minha visita a este país não fosse Brasília e a necessidade de estudar a textura particular da cidade nova como capital, como cidade intimamente ligada ao Estado e a funcionários com uma vida bastante especializada, talvez eu tivesse preferido falar justamente sobre essa questão. Nos últimos trinta ou quarenta anos nos foram

apresentadas em várias ocasiões doutrinas e fórmulas de novas organizações que tentavam responder precisamente a essa questão, isto é, criar uma sociedade unificada, integrada. Uma vez que o mundo, tal como estava, era insuportável, e não se podia continuar a viver em guerra, em crise e na anarquia econômica, muitos entre nós se viram impelidos a uma ou outra dessas idéias. Há na própria vida uma base real para o entusiasmo que há, racional ou irracionalmente, em todas essas proposições. Logo, não podemos tratar essa questão sem examinar cuidadosamente o resultado das várias proposições feitas em nosso tempo e as dificuldades que nos levaram a assumir uma atitude crítica em face delas. Atitude crítica não significa que não estejamos empenhados nelas ou que não estejamos preparados para agir no tocante a algumas dessas proposições, mas não queremos ser vítimas de uma esperança cega ou um entusiasmo cego.

Temos podido observar que todas as coisas que nos tocam mais diretamente de maneira ideal, crenças comuns e universais tais como liberdade, igualdade, fraternidade etc., são expressões extremamente vagas e problemáticas. A conclamação para a "frente" levaria alguns a se moverem em uma direção e outros na direção oposta, embora essa seja uma expressão muito inequívoca para indicar o progresso. Portanto, o problema da possibilidade de criar uma ordem social é um problema crítico, e não simplesmente uma questão de afirmação. Todo o mundo acredita em ter mais liberdade, mais ajuda, mais conforto, mais conhecimentos (disso não tenho muita certeza), em suma, há uma crença generalizada em certos valores. O problema não está tanto nesses fins, que são muito fáceis de se apresentar como desejáveis, mas antes nos meios. Ora, enquanto estamos absorvidos nessa discussão sobre os meios há um poderoso processo em andamento à nossa revelia, às nossas costas e sobre nossas cabeças, e é esse processo que determina o amanhã. Descobrimos então que além dos objetivos que fixamos racionalmente e com esperanças há também estados de coisas, circunstâncias que surgem sem que delas tenhamos plena consciência, sem que nelas tenhamos participação completa.

Há trinta ou quarenta anos muito poucas pessoas poderiam ter previsto as condições presentes do mundo. Pouquíssimos têm possibilidade de prever as conseqüências de seus atos e de seus valores. Por isso, devemos considerar todas as coisas com um espírito crítico, experimental e provisório. Ora, tal espírito é o oposto do espírito maia e azteca e do espírito das catedrais, muito embora as catedrais até certo ponto devam sua magnificência e qualidade aos primórdios, pelo menos, desse espírito experimental e racional. Nossas idéias sobre a ordem são muito parecidas com as idéias dos artistas sobre a ordem. A maioria dos artistas pensa que ordem significa uma determinada ordem que já existe e que é uma norma. Só muito poucos artistas, muito originais e audaciosos, colocam a questão: é possível outra espécie de ordem ou é forçoso que a ordem seja tão ordenadora como supomos?

Ora, o fato de que no fim do século XIX e no século XX tudo pareça esfacelado e caótico não quer dizer que não haja uma ordem em nossa sociedade. Pelo contrário, somos capazes de dizer com bastante precisão o que a maior parte das pessoas vai fazer hoje e amanhã — não sabemos o que fará depois de amanhã. O fato de existir no nosso mundo imensa proporção de casualidade, de desastre e de caos não é por si só indício de que não haja uma ordem. Creio que há na nossa sociedade uma ordem, e que é uma ordem detestável. O fato de ser uma ordem não é garantia suficiente de valor. Toda atividade tende a alguma espécie de ordem; um mau edifício tem uma ordem, um mau quadro tem um estilo, mas não é esse o problema. O problema é uma ordem que satisfaça certas exigências ou aspirações humanas, que seja capaz de se incorporar a uma vida humana e que promova o máximo de crescimento individual, o que implica diversidade. Se examinarmos modelos de ordem das sociedades antigas que se adaptavam mais ou menos bem ao seu modo próprio de viver, à sua economia e à natureza ambiente, veremos que o seu crescimento era evidentemente limitado sob certos aspectos. E sob outros aspectos nem sequer se queria crescer. Toda personalidade era formada para existir dentro daqueles moldes. Isso é impossível hoje.

Assim, se salientei a absoluta necessidade de certos valores individuais que parecem caóticos, não foi para negar a possibilidade de ordem ou de harmonia, mas sim para assinalar que não alcançaremos uma ordem por meio da negação das formas de individualidade e de liberdade que nos parecem caóticas e anárquicas nas artes. Acredito muito firmemente na função de todas as concepções da ordem no sentido de criar o tipo de liberdade e elasticidade com disposições para mudanças, para o crescimento e até mesmo para a autonegação, que permita que uma ordem, depois de estabelecida, seja substituída. É pois um conceito da ordem sempre refeita à medida dos seres humanos, sempre capaz de criar novas ordens. Ora, as civilizações mais antigas nos dão exemplos muito limitados disso. Não vai nisso uma crítica do conteúdo das civilizações mais antigas ou do valor de suas realizações particulares; todas representam exemplos, todas representam o dom que tem o homem de criar um todo social, mas isso só pode ser tomado em termos de situações e da própria história. E a nossa experiência dos últimos cinquenta ou cem anos nos deixa perfeitamente claro que o conceito de ordem tem de ser submetido a uma crítica radical e enquadrado nas formas mais avançadas do pensamento e da imaginação de nossos dias. Encontramos isso nas ciências, na vida moral, na psicologia e acima de tudo na própria arte. O que se apresenta como desumano a Ortega y Gasset é para mim profundamente humano. O que se apresenta como caótico a certos críticos da abstração contemporânea me parece profundamente ordenado, mas dentro de outros limites e com outro tipo de conteúdo.

Gostaria de levantar duas questões sobre certas implicações da intervenção do Sr. Maldonado, pois parece-me que as duas oposições implícitas nas conclusões de sua tese resultam em empirismo. Primeiro, diz ele que hoje há dois campos na arte moderna e na crítica da arte moderna: de um lado a arte irracional e empírica, o que não tem sentido, e de outro uma ciência que parte da informação e que seria capaz de nos dar intuições e percepções superiores ao que fazem e dizem artistas e críticos. Em segundo lugar, ele acredita que há uma polaridade na arte de nossos dias: de um lado a arte individualista, anacrônica, estéril, irracional, e de outro uma arte dotada de grande força e que emprega meios aperfeiçoados, a arte da comunicação de massas.

Devo dizer que essas duas grandes polaridades são falsas. Para começar, posso dar minha palavra de leitor dessa literatura sobre a informação de que não existe uma teoria da informação que nos possa dizer que tal obra de arte é superior a tal outra. Não há nenhum controle da qualidade ou do valor da obra de arte com base na teoria da informação. Tudo o que se fez pela arte nos institutos técnicos e matemáticos foi um esforço no sentido de descrever algumas características, algumas condições de agrupamento, algumas simplificações. Pode-se mesmo dizer que esses trabalhos sobre as formas de arte segundo a teoria científica moderna ou a aplicação da matemática moderna às formas de arte descritas são tão simples que podem ser compreendidos até mesmo pelos matemáticos. A ordem de complexidade dos objetos, dos sistemas, é admitida por todos os grandes matemáticos, mas as formas de arte tomadas para exame pela matemática moderna têm os mais elementares níveis estruturais. Trata-se sempre de formas com o ornamento mais simples, mas nunca das complexidades da arte características dos verdadeiros valores de nossos dias. Há alguma esperança de que daqui a dez, vinte ou trinta anos se consigam resolver alguns problemas artísticos por meio da aplicação da matemática moderna, mas não conheço um só matemático de grande valor que acredite realmente que se possa deduzir o valor da arte na base da teoria da informação ou do exame das estruturas segundo princípios matemáticos.

O Sr. Maldonado fala de um grande movimento da filosofia moderna que é progressista e que nos conduz à compreensão da obra de arte. Creio que se trata do empirismo lógico, ao qual eu mesmo estou ligado. Mas nesse movimento há grande diversidade de opiniões. Há autores, como [Rudolf] Carnap, grande espírito lógico, que negam que se possa emitir uma opinião empírica sobre uma obra de arte que não seja descritiva, e que quando se trata de questões de valor o que se faz é dar ordens. Diz-se: "Gostem disso"; ou se emite uma expressão de prazer, dizendo: "Gosto disso". Não estou de acordo com ele, e creio

que a maioria dos artistas também não está. [Alfred] Ayer, que escreveu sobre a lógica e a linguagem, é da mesma opinião: julga que todas as declarações sobre obra de arte que não sejam puramente descritivas não têm caráter empírico e não estão sujeitas a controle científico. É essa ainda a opinião de [Charles] Stevenson em seu livro sobre os valores: pensa ele que se trata de ordens ou de expressões de prazer ou preferência. Mas essa é apenas uma das posições do empirismo lógico moderno. Então, quando se quer indicar uma alternativa à aparente anarquia de opiniões não se pode apresentar essa escola do empirismo lógico como modelo ou base para uma investigação superior dessas questões.

Com efeito, o conhecimento dos pintores, músicos e poetas sobre o seu ofício, no sentido mais concreto, é admirado pela maioria dos homens de ciência. E todo pintor que adquiriu a experiência fundamental sente a mesma angústia, sempre à procura, por assim dizer, naquilo que faz. Ele vê as cores sem uma teoria geral constituída que possa empregar como meio de dedução. É sempre um conhecimento empírico, mas com frequência muito profundo, de modo que os grandes homens da filosofia moderna que se interessam pela percepção se admiram de certas observações feitas pelos artistas sobre seu ofício, do conhecimento que têm sobre as cores, da acuidade de suas observações fenomenológicas. Nunca ouvi um verdadeiro homem de ciência falar com o mesmo espírito de superioridade da ciência sobre a arte com que falou o Sr. Maldonado. E creio que isso é contrário ao verdadeiro espírito da ciência.

Quanto à questão da comunicação de massas, vi na apresentação do Sr. Maldonado extraordinária contradição. Ele nos diz, citando meus colegas e Lazarsfeld e Morton, que a comunicação das massas é sempre um mecanismo de controle social, que ela tem de recorrer a arquétipos e a problemas pseudocomunicativos, que se acha impregnada de animismo e de fetichismo e que com frequência serve a intenções inteiramente alheias à comunicação. Por exemplo, para distribuir prestígio e legitimar a condição social de pessoas e de grupos. Tudo isso, e mais ainda, é bem verdade. Mas se é esse o caso, se o Sr. Maldonado acredita realmente que a comunicação das massas está inteiramente infestada desse caráter, que nela sempre há uma perversão dos fins humanos, como pode ele então nos dizer que é preciso substituir nossas pobres artes individuais pelas artes da comunicação de massas?

VIII SESSÃO - RIO DE JANEIRO, 25 DE SETEMBRO DE 1959

TEMA: "A SITUAÇÃO DAS ARTES NA CIDADE"

A questão da missão da arte na sociedade futura nos envolve problemas que vão muito além da própria arte, e também demanda algum espírito profético, o que não é propriamente adequado a um congresso de críticos e arquitetos que desejam compreender melhor uma obra já

realizada ou em vias de realização. Em várias das observações feitas aqui sobre a missão das artes tive a impressão de que se falava sobre Brasília como se a criação de uma cidade nova no sentido físico fosse a criação de uma nova sociedade. Tem sido esse quase um hábito profissional dos arquitetos nos últimos cem anos, especialmente nas últimas décadas, em que as atividades de planejamento e a própria necessidade de planejar têm dado às palavras relacionadas ao planejamento um certo prestígio, um atrativo natural. Muitos arquitetos enveredaram pelo caminho da profecia social, com base na idéia da transformação social por meio da transformação arquitetônica. É como se se aplicasse ao conjunto da sociedade a atitude do indivíduo que se sente mal ou doente e pensa que se pudesse morar em outro lugar se tornaria um homem melhor e diferente: se vivermos em um ambiente diferente, seremos uma sociedade melhor.

É verdade que o meio em que vivemos tem influência sobre nós e determina muitos de nossos hábitos, sendo capaz de nos inspirar ou deprimir, mas ainda assim o que conta decisivamente é o modo como nos relacionamos uns com os outros, o modo como organizamos nossa vida, as idéias e hábitos que formamos no esforço de continuarmos vivos — isso influi na nossa felicidade mais do que a casa em que moramos. Não é para subestimar a arquitetura que digo isso. Pelo contrário, as observações do Sr. Wogensky sobre o processo da arquitetura e sua importância para a saúde ou o espírito do homem tocaram-me profundamente, mas é também possível que se exagere o efeito das construções sobre a vida humana.

Há uma história maravilhosa do poeta alemão Kleist chamada *O terremoto no Chile*, em que ele nos conta como uma comunidade vai assistir a um auto-de-fé no qual uma moça e um rapaz serão queimados. Dá-se um terremoto e todos fogem para a floresta do outro lado do rio. Ali a moça tem uma criança, e todos são carinhosos e solícitos. Passado o terremoto e extinto o fogo, os habitantes voltam à cidade destruída. Dirigem-se à catedral para agradecer a Deus por terem sido salvos e fazer os planos de reconstrução da cidade. O padre faz um sermão e pergunta: "Por que fomos destruídos?". E aponta o jovem casal. Imediatamente toda a congregação que auxiliara e afagara esse casal depois da catástrofe o aniquila. Por quê? Voltaram à sua cidade sem que tivessem mudado suas atitudes, suas instituições, suas relações pessoais. Cabe então insistir: ainda que toda grande criação humana seja um progresso em consciência, em poder e talvez em simpatia, pois adquirimos uma nova capacidade criadora, somente poderemos criar uma cidade nova na medida em que formos capazes de aplicar o mesmo espírito de construção racional, do adequado e do belo, a mesma simpatia, na própria vida humana.

Diante do exposto, tentarei não profetizar o que deverá ser a cidade do futuro, a não ser no sentido mais geral de que precisaremos do máximo de verdadeira fraternidade e igualdade, do mínimo de domi-

nação de uns pelos outros e do máximo do gozo dos frutos da ciência e da tecnologia de que nossa sociedade seja capaz, supondo que não poderemos alcançar esse objetivo sem uma grande transformação que vá muito além da arquitetura. O que está em questão fundamentalmente é a arquitetura da vida social, e não apenas o estilo dos edifícios, embora estes, afinal de contas, também tenham a sua influência. Refletindo pois sobre qual possa ser o valor da arte no futuro, tenho a impressão de que o mais importante nos dias de hoje, numa fase de incertezas e conflitos de idéias, é colocar uma questão de natureza conservadora. Quais são os valores adquiridos durante as últimas gerações que julgamos necessário preservar e estimular no futuro próximo? Em vista de todas as mudanças por que teremos de passar, o que consideramos vital para a preservação dos valores mais importantes do tempo presente?

Em primeiro lugar, creio que a diversidade essencial da arte deve ser considerada uma grande aquisição da humanidade, e como tal estimulada em todas as sociedades. Isso pode parecer uma idéia que conduz à anarquia ou ao caos, mas não penso que seja assim. Creio que a diversidade é muito difícil de alcançar: ela não vem espontaneamente e sem esforço, mas requer o gênio e a vontade de alguns de manter permanentemente a atividade de criação e de invenção num espírito da lealdade para com as idéias próprias e os valores comuns. Esse espírito de diversidade em nossa arte é em certa medida diferente da capacidade criadora de certas épocas do passado, de modo que não estamos mais presos à formação de um estilo conformista ou ao tipo de artesanato em que a técnica, o material e a função do trabalho desempenham papel preponderante na criação da obra de arte. É nos últimos séculos, num processo que podemos acompanhar com bastante regularidade desde o fim da Idade Média até hoje, que se nota o aparecimento de uma atitude de individualidade e de liberdade criadora, com todos os riscos decorrentes de uma tal atividade, em que o indivíduo frequentemente depende dele mesmo, embora não tanto quanto pensam alguns críticos desse individualismo.

Essa diversidade se manifesta na existência de tendências quase antagônicas na arte de nosso tempo. Pintores e escultores admiráveis de nosso tempo são capazes de criar obras altamente construtivas, calculadas, precisas, de espírito frio, e obras essencialmente impulsivas, aparentemente guiadas pelo instinto e por sentimentos fortes, e no entanto esses dois gêneros de obras podem ser bem ordenados, ambos nos podem agradar. Mais do que isso, verificamos que na coexistência desses trabalhos o espírito humano se manifesta enriquecido, mais habilitado do que poderíamos imaginar considerando apenas os estilos do passado.

Não podemos ser todos iguais; não podemos ser obrigados a ser iguais. Nossa maior felicidade é podermos ser nós mesmos de modo a nos desenvolver seguindo direções e diretrizes dadas pela nossa própria

natureza. O sentido da riqueza e da diversidade na natureza do homem comum é uma importante aquisição de nossa sociedade. E a despeito da aparente arbitrariedade da individualidade descobrimos com o tempo que essa diversidade nos parece familiar, correspondendo a idéias, a valores e impulsos que todos podemos experimentar e que contarão na iniciativa e na capacidade criadora de homens isolados que tenham talento, habilidade, perseverança e inteligência para criar uma obra que será completamente realizada com esse sentimento individualista. Sustento portanto que um valor no qual precisamos insistir para o futuro é precisamente essa diversidade. Sem ela a sociedade do futuro pode atingir nível de vida mais alto, maior grau de racionalização ou de racionalidade, mas será menos humana, menos capaz de explicitar em todos os seres humanos, e não somente nuns poucos, aquilo de que são capazes. Penso que nesse sentido a arte é um grande modelo moral para a saúde dos indivíduos e para a vida social, porque é o nosso veículo mais óbvio da importância da individualidade, da liberdade, do desenvolvimento de relações as mais favoráveis possíveis ao crescimento dos indivíduos.

Esse sentimento da individualidade também depende de uma atitude básica em relação à arte como atividade individual nas atuais condições de vida desfavoráveis ao artista. Tanto os artistas como o público têm saudades dos tempos passados, quando o trabalho do artista era encomendado e ele sabia exatamente o que tinha de fazer, com a máxima segurança. Essa posição de dependência de uma tarefa social prefixada não é favorável à arte em nossos dias. Pode haver obras resultantes de encomendas, mas em geral o desenvolvimento de nossa arte e as melhores obras criadas por encomenda cabem a artistas cuja personalidade se afirmou mais poderosamente e que trabalharam por conta própria. Só um Picasso pode fazer *Guernica*, e não um pintor mural profissional. Uma obra de natureza pública com grande influência sobre o público só é possível mediante a experiência constante das próprias percepções, idéias e pensamentos do artista, como campo para uma criação nova e constantemente renovada. Creio que a individualidade na arte e a liberdade do artista para trabalhar como que de dentro constituem uma regra indispensável da arte também para o futuro, como quer que se desenvolva a sociedade sob o ponto de vista da técnica. Com efeito, na medida em que uma nova sociedade se incline a restringir essa possibilidade, nessa mesma medida podemos suspeitar de sua humanidade, de sua correspondência às verdadeiras necessidades do homem. E precisamente por se dirigirem ao indivíduo, ao sentido de seus sofrimentos e necessidades, que todas as tentativas de criar uma sociedade futura devem dizer aos homens em geral, e em particular aos trabalhadores, aos cidadãos, aos funcionários, aos homens de todas as profissões, que tudo o que se está fazendo é para propiciar um nível individual mais alto, maior liberdade interior, maior potencialidade de criar e usufruir.

Afirmar que na arte de nosso tempo há polaridades e diferenças, um tanto esquematizadas pela ênfase nos casos extremos: de um lado a arte construtivista, a arte que tende a assumir um aspecto de cálculo, de controle, e do outro a arte mais inspirada pela impetuosidade, pelo sentimento, pelo instinto da vida subjetiva. Creio que essas diferenças também projetam alguma luz sobre o que considero as tendências básicas no âmbito das necessidades sociais comuns do momento. Em face do desenvolvimento do racionalismo em nossos dias, não podemos deixar de observar, de um lado, que os conceitos mais importantes de nossa cultura científica dependem do alto grau de racionalidade científica, que é experimental e também sensível, produto de certa intuição, e, de outro, que no estudo científico do homem há a descoberta da vida subjetiva como um mundo que, a despeito de toda a violência e desordem, dos conflitos e sofrimentos, é regido por leis. Esse mundo tem suas próprias condições internas, e na medida em que é instável e cheio de conflitos a tarefa do indivíduo é atingir uma condição em que possa crescer, ser criador, expandir-se, fazer suas experiências de modo mais harmonioso e mais rico.

Creio que o conteúdo tanto da arte construtiva como da arte impulsiva de hoje mostra, em muitas de suas feições, que elas existem num mundo de conflitos, opressão e incertezas, mas estou certo de que se essas condições se alterarem no sentido da racionalidade e do controle da liberdade individual nem por isso voltaremos a uma arte como a do passado. Antes, o nosso conceito de liberdade criadora, nos pólos do construtivismo e do livre impulso, perderá muito de seu terrorismo e de sua frieza, tenderá a ser mais alegre, a introduzir mais elementos de caráter elaborado que exibirão um crescimento mais vivo e uma gama de experiências mais rica, em vez de ser cerceado pelas ocasiões de hostilidade, inquietação, reação e ansiedade tão comuns hoje no mundo da arte. O princípio de uma atividade livre na arte, construtiva ou reativa, e a procura da inventividade permanente e do crescimento do indivíduo como artista me parecem ser aquisições permanentes da humanidade, que só podemos tentar estimular ao máximo.

O segundo aspecto da arte de nossos dias que, segundo creio, deve ser considerado quando se fala no futuro é o tipo do artista como personalidade-modelo. Em cada cultura há um certo grupo de indivíduos que parece ser o padrão da individualidade em seu conjunto: em uma época o padre, em outra o caçador, em outra o herói mítico que se empenha em grandes lutas contra a natureza, e em outras ainda o aristocrata, ou o soldado da fortuna, ou o negociante empreendedor, como nas obras de Balzac. Em nossos dias o artista vem sendo cada vez mais o modelo social da individualidade, que muita gente procura copiar mesmo sem ser artista. É um modelo muito difícil de cristalizar num tipo social, pois o artista de nosso tempo é uma personagem altamente problemática, visto que nossa sociedade o exalta

mas ao mesmo tempo cria as condições as mais difíceis para ele. A escolha da carreira de artista é muito mais difícil, muito menos óbvia que a de uma carreira científica. Embora o cientista de certa forma tenha personalidade paralela à do artista, na sua dedicação e interesse em criar valores que sejam permanentes e contribuam ao desenvolvimento social em seu conjunto, produzindo o que chamamos de um tesouro social de valores, não tem contudo, no seu trabalho, a mesma relação com os seus sentimentos e sua vida interior e com a experiência social comum. Vem se tornando cada vez mais especializado como personalidade e como tipo, ainda que não tanto como às vezes se supõe.

Assim, a carreira mais importante na nossa sociedade, sob o aspecto do que nos parecem os valores mais humanos e essenciais para a existência social, é a do artista. Se insistimos em dar às crianças uma oportunidade crescente para o trabalho artístico, freqüentemente num espírito diletante negativo, é porque nelas reconhecemos um lado que é próximo da personalidade realmente criadora, da personalidade mais propícia a criar valores sociais positivos mediante seus recursos interiores e uma liberdade interior. E também porque o exercício da arte é a condição da experiência da alegria e da vida interior num espírito expansivo. Associa-se também a um poder e a um aguçamento cada vez maiores dos sentidos e da imaginação, e em última instância suas raízes mergulham na mais profunda racionalidade de nossa vida imaginativa, na medida em que o artista está empenhado na tarefa objetiva de dar forma a algo de permanente, o que não se pode fazer sem criar algo que seja comum a todos, que possa ser percebido de tal modo que sua justeza e sua necessidade passem a ter valor e apelo imediatos.

Portanto, para definir a missão da arte no futuro é preciso ter em mente não só a obra de arte e o estilo da arte de hoje em sua liberdade, inventividade e significado pessoal profundo, mas também o modelo de vida criado pelo artista nas condições mais difíceis e negativas, de maneira quase trágica, o qual pode nos dar certa intuição do modo como a humanidade poderá no futuro guiar-se a si mesma em sua auto-educação.

Recebido para publicação
em 4 de agosto de 2004.

NOVOESTUDOS

CEBRAP

nº 70, novembro 2004

pp. 155-175

Sobre MEYER SCHAPIRO (1904-96), ver o comentário introdutório ao texto.