

**Nova Monumentalidade e Síntese das Artes. De México e
Caracas ao Congresso da AICA em Brasília**

*Nueva Monumentalidad y Síntesis de las Artes. De Mexico y
Caracas al Congreso de la AICA en Brasília*

**E5-01 Territórios Educacionais e Monumentalidade na América Latina, século
XX.**

Carlos A. Ferreira Martins
IAU USP São Carlos, Brasil
cmartins@sc.usp.br

Resumo Esta comunicação pretende resumir as condições de elaboração das noções de Nova Monumentalidade, como formulada inicialmente em 1943 por Sert, Lèger e Giedion e explicitada por Giedion em *Arquitetura e Comunidade* (1955), e a de Síntese ou Integração das Artes, de largo uso pelos protagonistas do movimento moderno, interessando particularmente os desenvolvimentos de Gropius, Corbusier, Giedion e Costa.

Considera-se que a articulação entre as duas formulações é particularmente importante para avaliar as similaridades e diferenças de concepção e projeto entre os Campi da UNAM -Universidad Nacional Autónoma de México (1949-1952) e da Universidad de Caracas (1943-1954). Esses campi foram os primeiros na América Latina a serem declarados Patrimônio Universal pela UNESCO, em 2007 e 2000, respectivamente. Pretende-se, por fim, analisar como essa relação permanece presente e complexa nas Atas do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, promovido pela AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte) em 1959, sob a presidência de Carlos Giulio Argan e com a delegação brasileira presidida por Mario Pedrosa. O Congresso transcorreu em Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo e teve por temas fundamentais o significado e o impacto da cidade de Brasília, a atualidade do debate sobre a Síntese ou Integração das Artes, e a crítica de arte na imprensa brasileira. Pretendemos propor que embora a Nova Monumentalidade não estivesse formalmente colocada no temário do Congresso, a centralidade de Brasília, ainda inconclusa sua construção, fez da questão da monumentalidade na cidade moderna um substrato ineludível do debate.

Palavras-chave: Nova Monumentalidade, Síntese das Artes, Lèger, Sert, Giedion, UNAM, Caracas, AICA, Brasília

Resumen: *Este artículo pretende resumir las condiciones para el desarrollo de las nociones de Nueva Monumentalidad, formuladas inicialmente en 1943 por Sert, Léger y Giedion, y explicadas por Giedion en *Arquitectura y Comunidad* (1955), y la de Síntesis o Integración de las Artes, ampliamente utilizada por los protagonistas del movimiento moderno, con especial interés en los desarrollos de Gropius, Le Corbusier, Giedion y Costa.*

La articulación entre ambas formulaciones se considera particularmente importante para evaluar las similitudes y diferencias en la concepción y el diseño entre los campus de la UNAM - Universidad Nacional Autónoma de México (1949-1952) y la Universidad de Caracas (1943-1954). Estos campus fueron los primeros de América Latina en ser declarados Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, en 2007 y 2000, respectivamente.

Finalmente, el objetivo es analizar cómo esta relación permanece presente y compleja en las Actas del Congreso Internacional Extraordinario de Críticos de Arte, promovido por la AICA (Asociación Internacional de Críticos de Arte) en 1959, bajo la presidencia de Carlos Giulio Argan y con la delegación brasileña encabezada por Mario Pedrosa. El Congreso tuvo lugar en Brasilia, Río de Janeiro y São Paulo y tuvo como temas fundamentales el significado e impacto de la ciudad de Brasilia, la relevancia del debate sobre la Síntesis o Integración de las Artes y la crítica de arte en la prensa brasileña. Pretendemos proponer que, si bien la Nueva Monumentalidad no se incluyó formalmente en la agenda del Congreso, la centralidad de Brasilia, incluso con su construcción aún incompleta, hizo de la cuestión de la monumentalidad en la ciudad moderna un sustrato ineludible del debate.

Palabras-clave: Nueva Monumentalidad, Síntesis de las Artes, Lèger, Giedion, Sert, UNAM, Caracas, AICA, Brasília.

É bastante conhecido que em 1943, Josep Lluís Sert, Sigfried Giedion e Fernand Léger elaboraram o texto *Nine Points on Monumentality* previsto para publicação em um livro da associação American Abstract Artists que não se concretizou.

Assim, o manifesto se tornou público em desdobramentos posteriores dos três autores. Para simplificar a argumentação nesta apresentação nos remeteremos à tradução ao espanhol do texto *The Need of New Monumentality*, de Giedion, originalmente publicado em 1944 na coletânea de Paul Zucker *New Architecture and City Planning*.

Além do vínculo a Le Corbusier, os três acumulavam uma reflexão sobre o tema da Síntese ou Integração das Artes, desde a sua formulação romântica como Obra de Arte Total (*Gesamtkunstwerk*) de Wagner, no regresso medievalista de William Morris, na sua atualização no núcleo da proposta inicial da Bauhaus, mas sobretudo no tenso debate em torno do Concurso para o Palácio das Nações em 1928 e da Exposição Internacional de Paris em 1937.

Também é bastante conhecido que a questão da monumentalidade na arquitetura moderna estava longe de ser consensual, como se expressava na famosa máxima de Lewis Mumford, "Se é um monumento, não é moderno; se é moderno, não pode ser um monumento".

Assim o manifesto parece indicar uma dupla preocupação: a emergência de uma monumentalidade classicizante e anti-moderna como instrumento ideológico dos regimes autoritários em ascensão na Europa e a necessidade de estimular a aceitação da arquitetura moderna nos Estados Unidos, onde ela estava concentrada na arquitetura corporativa das metrópoles industriais e na arquitetura residencial da elite financeira.

A preocupação explícita era com a frieza em relação à arquitetura moderna expressa pelo "homem da rua", para usar a expressão de Giedion. E ele quer "que os edifícios que representam sua vida social e comunitária ofereçam mais do que funcionalidade. Ele quer que sua aspiração por monumentalidade, alegria, orgulho e entusiasmo seja satisfeita." Indicando que a sua efetivação não é banal, precisam que "um monumento é a integração do trabalho do planejador, arquiteto, pintor, escultor e paisagista e, portanto, demanda colaboração estreita entre eles." (SERT, LÉGER, GIEDION, 1943, p.30)

A referência ao papel do planejador não é gratuita e será desdobrada na ideia do Centro Cívico ou Coração da Cidade, formalizado teoricamente nos debates do VIII Congresso dos CIAM, reunidos no livro *The Heart of the City. Towards the Humanization of Urban Planning*, com a Jacqueline Tyrwhitt e Ernesto Nathan Rogers. A tese central era a de que havia que agregar uma quinta função além de habitar, trabalhar, circular e recrear, definidas desde a Carta de Atenas: a **função cívica e cultural**, quer dizer a de construir uma relação de empatia e identificação comunitária entre o "homem comum" e a "sua" cidade. (Tyrwhitt, Sert, Rogers. 1952)

Giedion desenvolve uma curiosa argumentação: a desvalorização da grande tradição monumental ao longo do século XIX, que ele chama de pseudomonumentalidade, teria obrigado a arquitetura moderna na sua fase inicial a rejeitar a ideia de monumentalidade e a iniciar um árduo caminho, em três etapas: a investigação da célula mínima, o desenvolvimento de sua relação com a unidade de vizinhança e a cidade e a terceira, aquela que eles devem enfrentar: a necessidade de pensar quais os espaços da cidade capazes de proporcionar o sentimento de comunidade, isto é de identificação entre o homem da rua e os espaços significativos em que se desenvolve sua vida cotidiana. (GIEDION, 1958, pp. 29-42)

A ideia, retomada do manifesto, de que nas suas fases iniciais, a Arquitetura Moderna não pode ou não quis enfrentar o tema do monumento, não se sustenta obviamente frente à história. A origem dos CIAM está diretamente vinculada à polêmica do Concurso da Sociedade das Nações. A feroz crítica de Karel Teige ao projeto da Cité Mondiale com seu suposto "historicismo"; o

concurso para o Farol de Colombo, em 1930, ou para o Palácio dos Soviets em 1932, para não falar do MESP no Rio de Janeiro, projetado em 1936, ou ainda do próprio conjunto da Pampulha, cuja concepção é concomitante à elaboração dos Nove Pontos, são suficientes para desmontar esse argumento.

Outra sincronicidade, talvez menos conhecida, passa pelo fato de que há um outro manifesto pela Monumentalidade, publicado em 1944 na mesma coletânea de Zucker, pelo então jovem arquiteto Louis Khan. (KAHN, 1944, pp 49-57)

A formulação dos 9 pontos, logo após a entrada dos EUA na II Guerra Mundial contempla as enormes dificuldades da arquitetura moderna na Europa, seja pela interrupção da construção civil no terreno da guerra, seja pela opção dos Estados autoritários em interromper as experiências anteriores e utilizar o academicismo como fator de arregimentação nacionalista.

A ideia chave da Nova Monumentalidade como resultado da integração ou Síntese das Artes num espaço articulado pela arquitetura realizada à escala urbana, encontrará duas extraordinárias oportunidades de concreção nos *campus*, projetados e construídos entre o final dos anos 40 e o início dos 50, na Venezuela e no México.

De um lado, um projeto desenvolvido a inúmeras mãos e cujo reconhecimento como Patrimônio Universal é justificado pela UNESCO por 1) ser o “único exemplo no século XX do trabalho conjunto de mais de 60 arquitetos, engenheiros e artistas trabalhando juntos, no quadro de um *master plan*, para criar um conjunto urbano arquitetônico que apresenta testemunho de valores sociais e culturais de significância universal”; 2) os temas mais importantes do pensamento arquitetônico do século XX convergem no Campus da UNAM: arquitetura moderna, regionalismo historicista e integração plástica, ambos de origem mexicana e 3) “o campus é um dos poucos exemplos mundiais em que os princípios da arquitetura e do urbanismo modernos foram integralmente aplicados, com o objetivo de oferecer aos seres humanos um notável melhoramento da qualidade de vida”.

O plano geral do Campus foi elaborado por Mario Pani e Enrique del Moral a partir de um concurso inicial de ideias promovido entre os estudantes de Arquitetura. Do projeto das edificações participaram os arquitetos mexicanos mais relevantes sem atividade naquele

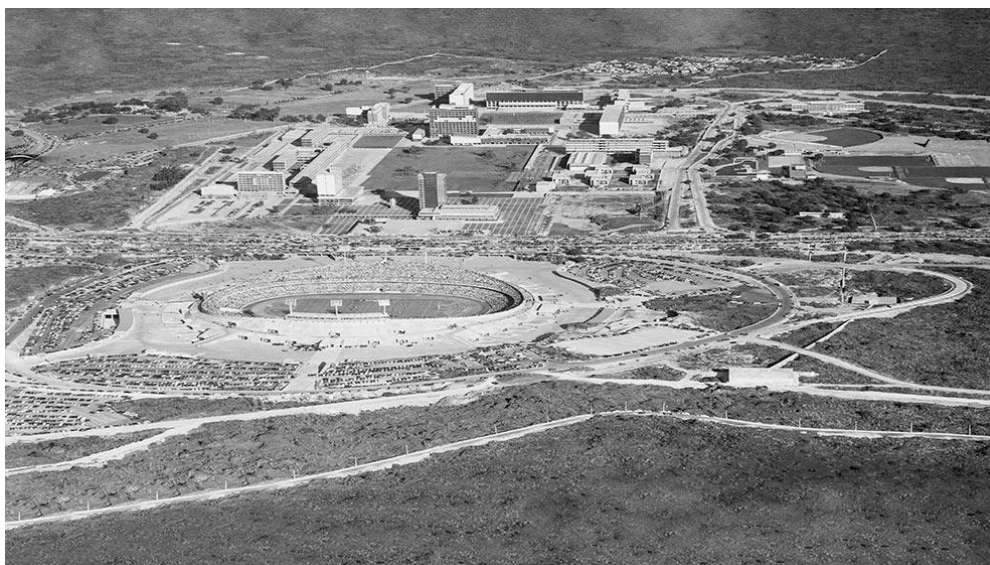


Fig. 1. Foto Aérea do Campus da UNAM. Fonte: Archivo Fotográfico Manuel Toussant. 1954

momento, além de alguns dos grandes nomes da tradição muralista, num esforço claramente articulado no sentido de recuperar a escala e a visualidade da arquitetura pré-colombiana, reafirmando uma dimensão de identidade nacional e de revalorização da tradição revolucionária mexicana.

De outro lado temos um projeto desenvolvido sob a coordenação de um único arquiteto, cujo patrimonialização é justificada pela UNESCO, na medida em que “...é uma obra maestra de arquitetura, arte e planejamento urbanos modernos, criado pelo arquiteto venezuelano Carlos Raúl Villanueva e um grupo de importantes artistas de vanguarda”, indicando ainda que se trata de um “destacado exemplo de coerente realização dos ideais urbanos, arquitetônicos e artísticos do século XX.”. Acrescentando ainda que “constitui uma recuperação da tradição colonial e um exemplo de solução aberta e ventilada, apropriada para o ambiente tropical”.

Como é sabido, o trabalho de Villanueva não tinha limitações orçamentárias, dado que a Venezuela acabava de descobrir suas imensas reservas petrolíferas. Mas tinha rigorosos compromissos de agenda na medida em que a Aula Magna precisava estar terminada para X Conferência Interamericana de Chefes de Estado e de Governo, que seria recepcionada pelo presidente Marcos Perez Jimenez, general que havia participado de um golpe militar e assumido o poder absoluto em 1952 num contexto de anticomunismo característico da Guerra Fria.

Diferentemente da estrutura axial e do caráter narrativo do Campus da UNAM, apoiada na percepção de visuais de grande escala, acordes à escala da arquitetura mesoamericana pré-espanhola, o campus de Caracas é concebido por Villanueva como um elaborado percurso peatonal em que as obras de artistas contemporâneos, venezuelanos ou não, marcam a aproximação aos diferentes momentos arquitetônicos (Reitoria, Aula Magna, Biblioteca, Unidades) numa refinada *promenade* à escala urbana.

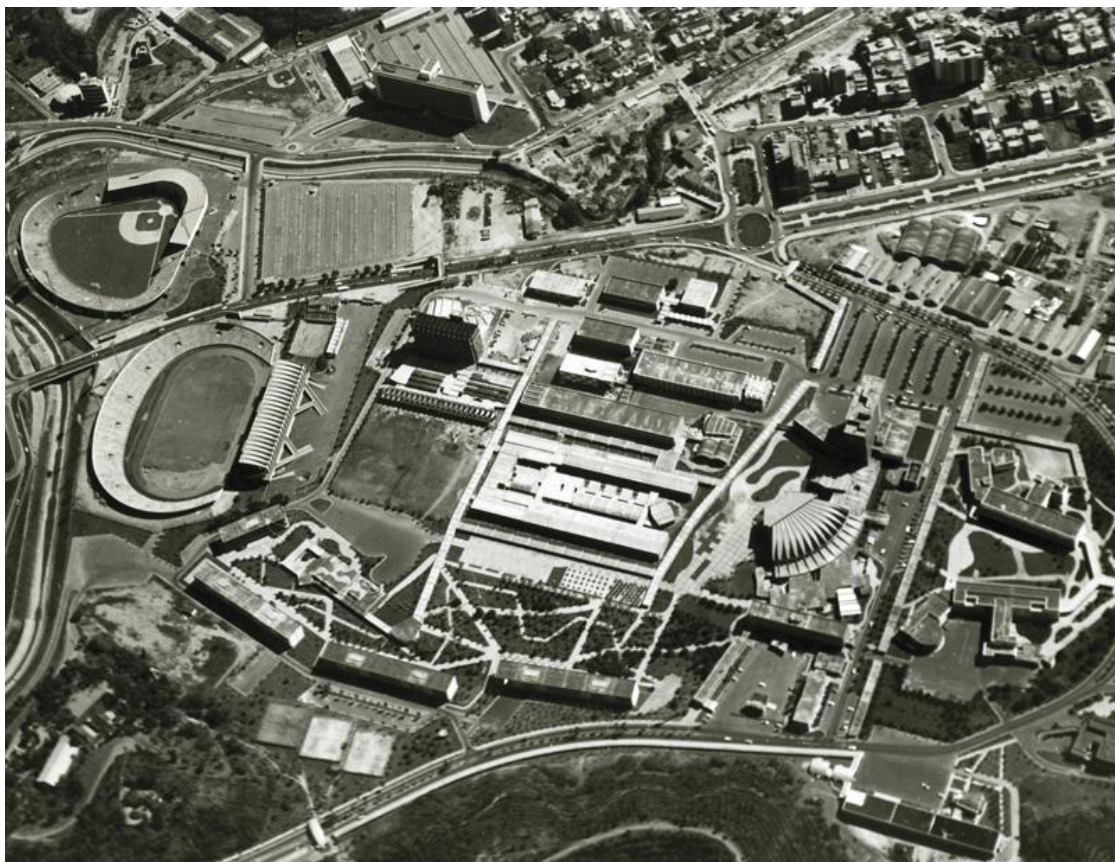


Fig. 2. Foto aérea do Campus. Fonte: Fundación Villanueva. 1969.

Opções e estratégias de projeto e, sobretudo uma clara diferença na maneira de abordar a questão da identidade marcam essas duas realizações, cada qual exemplar a seu modo. O que as identifica é o entendimento de que a monumentalidade moderna é indissociável da síntese ou integração das artes.

E é exatamente a relação entre esta e a construção da cidade moderna por antonomásia que desvelará outra das características que faz de Brasília uma experiência limite da arquitetura e do urbanismo modernos.

Aproveitando-se de seu prestígio pessoal e de um momento em que o Brasil – não apenas por Brasília ou pela sua já institucionalizada arquitetura ocupava espaço no cenário internacional, o crítico Mario Pedrosa, secretário geral da seção brasileira da AICA e feroz defensor da construção de Brasília, propõe a Juscelino Kubitschek que oficialize o convite para a realização no Brasil de um Congresso Extraordinário da Associação Internacional de Críticos de Arte, convocado sob o tema A Cidade Nova – Síntese das Artes.

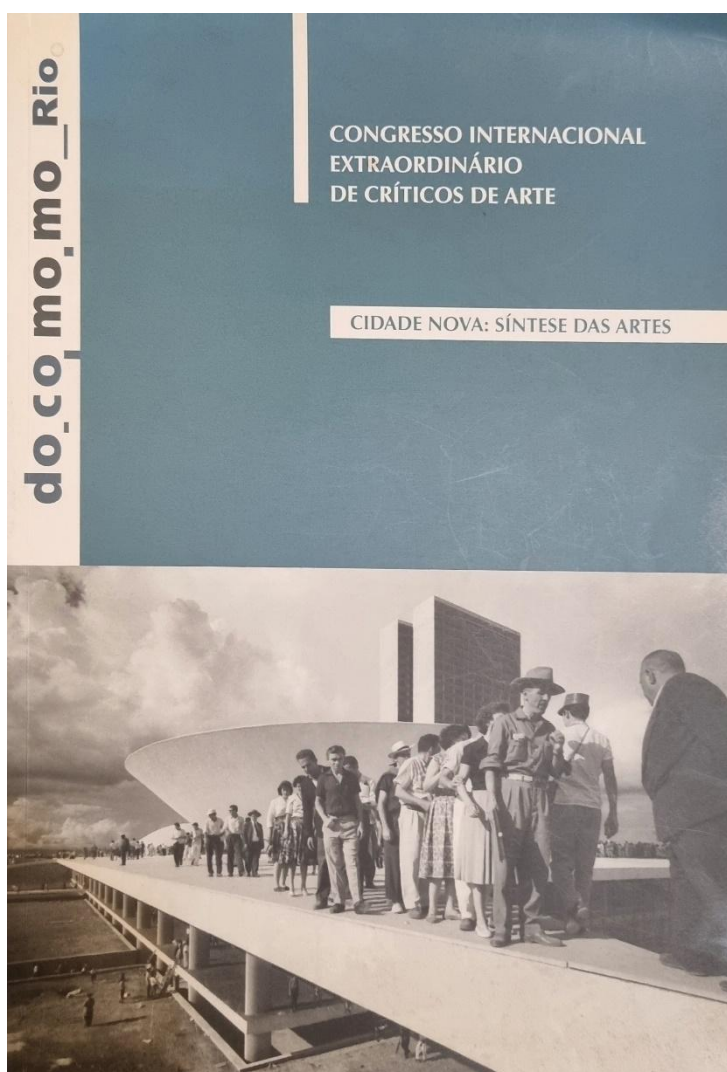


Fig. 3. Atas do Congresso da AICA. Fonte: Acervo do autor.

Num momento em que o consenso estabelecido pela velha geração dos CIAM se encontrava ameaçado em várias frentes (Team X, situacionistas, Jane Jacobs) a insistência no tema da síntese das artes parecia ter algo de anacrônico.

Em sua fala inicial, Pedrosa afirma acreditar que a nossa é “*a época em que a utopia se transforma em plano, e é principalmente aí que se encontra a mais alta atividade criadora do homem – a planificação.*” Para agregar que “*essa relação entre utopia e planificação constitui, o pensamento estético mais profundo e mais fundamental do nosso tempo.*” (PEDROSA, 1959, p. 28)

Seu convite a que o Congresso se dedicasse a refletir sobre isso não surtiu grande efeito e os debates logo mostrariam a impossibilidade de formulações conclusivas. Boa parte deles estava centrado na oposição entre a precedência da arquitetura (ou dos arquitetos) e a necessidade de que todos os artistas participassem coletivamente da elaboração do projeto.

A reflexão sobre Brasília esteve polarizada entre a defesa de William Holford, ex-presidente do júri do Concurso de Brasília e Bruno Zevi que reafirma suas críticas à visão de Costa que caracteriza como a ilusão na possibilidade de que uma cidade nascida artificialmente pudesse adquirir uma dinâmica propriamente humana.

O tema recorrente da Síntese das Artes, para além da polêmica entre precedência dos arquitetos ou cooperação desde o início dos projetos, teve duas posições mais contundentes.

A primeira foi do historiador norte americano de origem lituana, Meyer Shapiro, que vinculou o tema da síntese das artes ao trauma da modernidade e ao esforço de alimentar a ilusão romântica numa arte grega ou medieval pensada como homogênea a como expressão da vida comunal que ele acreditava ser “fruto de uma nostalgia real e de uma construção ideológica” de “pensadores que queriam restaurar um dado tipo de sociedade”. (SHAPIRO, 1959 in DOCOMOMO, 1959. pp. 85-90)

A segunda foi de Tomás Maldonado, pintor e designer argentina, naquele momento professor na Escola de Ulm, onde mais tarde substituiria Max Bill como diretor. Dada a evidência das dificuldades de um consenso mínimo sobre o tema da relação entre sínteses das artes e construção das cidades o Congresso se voltou, nas suas últimas sessões à ideia de convocação de um novo encontro específico para discutir o tema das cidades.

Foi quando Maldonado expôs o que lhe parecia ser a ferida: a própria noção de que o debate sobre a cidade contemporânea pudesse ser profícuo a partir da visão da crítica de arte. “Não sei, diz ele, se está certo discutir temas do industrial design ou da sinalização urbana em um congresso de críticos de arte”. Mas se a questão é discutir a planificação das cidades não há mais como evitar ouvir os engenheiros de transporte ou os especialistas em comunicação de massa.”

Para concluir de maneira enfática: “Uma cidade como Brasília é também um tema de responsabilidade social. Isto é, não podemos sacrificar, por capricho ou por fantasia estética, a vida de milhões de pessoas que ali hão de viver”. (MALDONADO, 1959 in DOCOMOMO, 1959, pp 115-7)

Analisando retrospectivamente os debates do Congresso, que aqui apenas indiquei, é difícil evitar a sensação de que houve um profundo equívoco na escolha do tema. Debater a síntese das artes numa cidade em que as obras civis ainda nem estavam acabadas e em que, salvo talvez os murais de Athos Bulcão, que não tinham sido implantados, não há a participação de obras de arte significativas, dado a consabida limitação do repertório plástico de Niemeyer, não parece ter sido a mais acertada aposta de Mário Pedrosa.

E por outro lado, é difícil entender por que não predominou o tema da monumentalidade, numa cidade em que explicitamente se afirma o propósito de articular *urbe* e *civitas*. E que Costa define como monumental, no sentido preciso “*de que tem consciência do que é do que significa*”.

Referencias

SERT, Josep; LÉGER, Fernand; GIEDION, Sigfried. Nine Points on Monumentality. In: OCKMAN, Joan. **Architecture Culture 1943-1968**. A Documentary Anthology. New York: Rizzoli, 1993. pp. 27-30.

TIRWHITT, J, SERT, J.L., ROGERS, E.N. **The Heart of the City**. Towards the humanization of urban life. London: Humphries, 1952.

GIEDION, Sigfried. **Arquitectura y Comunidad**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1958.

KAHN, Louis I. Monumentality. In: In: OCKMAN, Joan. **Architecture Culture 1943-1968**. A Documentary Anthology. New York: Rizzoli, 1993. pp. 47-54.

DOCOMOMO_Rio. **Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte**. Cidade Nova: Síntese das Artes. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU. 2009.

