

**8º DOCOMOMO BRASIL**

**Sessão 1: Síntese e Paradoxo das Artes. Cidades Moderna e Contemporânea.**

**Antíteses Modernas : a flor, o cristal e o bulldozer**

Maria da Silveira Lobo

Pesquisadora do ProUrb/FAU/UFRJ

[marialobo@uol.com.br](mailto:marialobo@uol.com.br)

tel: 38 26 97 44

## **Antíteses Modernas : a flor, o cristal e o bulldozer**

O trabalho aborda a busca da síntese das artes pelo movimento moderno, suas rupturas, desdobramentos e paradoxos na cidade contemporânea. A primeira seção, “A flor e o cristal lapidado”, apresentará diferentes conceitos de síntese das artes do movimento moderno, antes e depois da segunda guerra. Serão discutidas e ilustradas visões contraditórias sobre a colaboração entre urbanismo, arquitetura, escultura e pintura. A segunda seção “Por que os construtivos não usaram black tie ?” apresentará as concepções sobre a síntese das artes dos críticos, artistas e arquitetos participantes do Congresso Extraordinário Internacional de Críticos de Arte de 1959, no Brasil. Serão também levantadas hipóteses sobre a não participação dos artistas construtivos na edificação de Brasília e sobre peculiaridades do projeto construtivo e do movimento moderno brasileiros. A terceira seção “Entre a redenção e a rendição” abordará o confronto das artes com o movimento moderno durante as décadas de 60, 70, 80 e 90. E sublinhará alguns paradoxos das artes na cidade contemporânea, particularmente do uso de grafites, instalações e intervenções para a espetacularização e gentrificação de determinadas áreas urbanas.

Palavras chave: síntese das artes, movimento moderno

## Antíteses Modernas : a flor, o cristal e o bulldozer

### A flor e o cristal lapidado

A idéia de uma arte total teve bastante repercussão no final do século XIX, com o conceito Wagneriano de *Gesamtkunstwerk* e do movimento inglês *Arts and Crafts*, liderado por William Morris, que propuseram abolir as fronteiras entre artista e artesão para que a arte pudesse ser encontrada em todas as atividades quotidianas. Inspirados por uma nostalgia medievalista e em franca oposição à revolução industrial, os artistas do *Arts and Crafts* reivindicavam serem totalmente polivalentes, pois podiam desenhar tanto para uma encadernação quanto para uma tapeçaria ou um vitral, uma jóia, uma roupa ou um móvel. Por sua vez, o *Art Nouveau*, movimento essencialmente decorativo, encontrou na arquitetura de Victor Horta, Gaudi e Mackintosh expressões vernaculares dessa tendência da síntese das artes, que tomou conta da Europa inteira entre 1890 e 1910.

Bem diferente foi a aspiração à arte total por parte dos movimentos do início do século XX, isto é, do neoplasticismo, do construtivismo e da Bauhaus, para os quais as formas geométricas puras, as cores básicas, os elementos, a grade e a estrutura construiriam os objetos, as casas e as cidades novas do novo homem e do novo mundo. A síntese das artes das chamadas vanguardas construtivas confluiu para a 'estética da máquina', a começar pela *Deutscher Werkbund* criada por Muthesius, em Munique (1907). A *Deutscher Werkbund* almejava aproximar os designers e artistas da produção industrial e introduzir a idéia de padronização sob a liderança da arquitetura, como ilustrada na exposição permanente *Weissenhof Siedlungen* (1927), planejada por Mies van der Rohe. A Bauhaus (Weimar, em 1919, e em Dessau, em 1923), por sua vez, também tinha a intenção de treinar os pintores em todos os ramos do design culminando na arquitetura. A Blockhaus Sommerfeld (1921) de Gropius, com vitrais de Albers e esculturas de Schmidt, se tornou o modelo moderno da obra de arte total, mas foi após o ingresso de Moholy-Nagy e a mudança da Bauhaus para Dessau que Gropius incorporou a tecnologia e a produção mecanizada ao conceito de *Gesamtkunstwerk*. À semelhança dos cursos na *Vkhutemas* (Ateliers Técnico-Artísticos na União Soviética) o programa da Bauhaus visava ir além da unidade formal das diferentes artes, integrando também o ballet, o teatro, a pintura, a escultura, as artes aplicadas e as artes gráficas.

A síntese alcançada pelo *De Stijl* (Neoplasticismo) na chamada arquitetura elementarista foi também, em grande parte, conseqüência da forte influência do construtivismo russo, através de El Lissitsky e Moholy-Nagy.<sup>1</sup> O termo elementarista deriva das idéias de Malevitch, o qual denominava de « elementos suprematistas fundamentais » as formas geométricas simples que compunham as unidades básicas de suas composições. Entre 20 e 23, Van Doesburg, em associação com Cornelis van Eesteren, produziria projetos e maquetes que revelavam influências recebidas e reinterpretadas de movimentos como o cubismo, o suprematismo e o construtivismo russo.<sup>2</sup> Em 1924, van Doesburg, van Eesteren e Rietveld publicaram um novo manifesto intitulado *Vers une Construction Collective*, onde foram propostos 16 axiomas anunciando uma arquitetura como construção coletiva, anti-cúbica, anti-simétrica, anti-gravitacional e anti-decorativa. A idéia fundamental era a de que a arquitetura é a síntese de todas as artes. Em termos de urbanismo utópico, a “*Cidade no Espaço*” (1925) de Frederick Kiesler, que veio ao Congresso da AICA no Brasil em 1959, é o exemplo mais ilustrativo do elementarismo. Ela tem as propriedades do *Proun* (objeto) de El Lissitsky : sem base nem paredes nem eixo estático, ela é totalmente desvinculada da terra e, por isso, no dizer de Banham, representou o final das possibilidades dessa estética, assim como o quadro « Branco sobre Branco » de Malevitch representou o final das possibilidades da pintura. Contudo, outro membro do Neoplasticismo, J.J.P. Oud, seguiu direção oposta. Nomeado arquiteto-chefe de Roterdão em 1918, publicou um artigo sobre a função social da arquitetura onde defendia o uso imaginativo da produção em série (portas, janelas, ladrilhos e demais produtos em um número muito pequeno de tipos normatizados) que, ao combinarem-se com um estilo baseado nas diversas relações de escala e na dispersão rítmica dos diferentes componentes do desenho, produzia uma nova forma de arquitetura urbana que era apropriada para o período industrial que se vivia. Nesse sentido, adotava a estética da « forma segue a função » e renunciava a aceitar sem reservas que o fim adequado da arquitetura fosse alcançar uma « arte de relações puras ».<sup>3</sup>

Le Corbusier, por sua vez, em 1936, no auge da chamada « Querela do Realismo » entre os artistas franceses, fez uma palestra intitulada *Destino da Pintura*, onde reafirmou seu entusiasmo pela « civilização maquinista », que conferia ao arquiteto o papel central no suprimento das novas necessidades coletivas. E propôs duas formas

---

<sup>1</sup> BANHAM, Reyner – Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1979.

<sup>2</sup> WELSH, Robert P. IN FRIEDMAN, Mildred [ et al. ] - De Stijl : 1917 – 1931 Visiones de Utopia , Alianza Editorial, 1986, Madrid. - pgs. 17 a 43

<sup>3</sup> WELSH, Robert P. – idem

de colaboração entre as “artes maiores”: a policromia arquitetural e a camuflagem a serviço de um pensamento, porém ambas muito distantes da concepção da obra de arte total perseguida pelo construtivismo, pelo De Stijl ou pela Bauhaus.

*“Eu penso que a pintura e a estatuária virão se inserir na arquitetura (...) Há duas maneiras de apelar à pintura. Uma maneira puramente utilitária (...) É pela policromia que se pode introduzir em uma casa o jogo sensacional, epopéia colorida doce ou violenta...percebi que podemos disciplinar os tumultos pela cor, criar o espaço lírico, ordenar, amplificar as dimensões, fazer explodir com alegria o sentimento da arquitetura. Isso ainda não é a pintura. Não há nenhuma necessidade. É a policromia arquitetural. Eu posso, então, quando a presença de uma parede ou uma divisória me incomoda, dinamitá-las por meio de uma cor apropriada...Mas eu posso também, se o local é propício, chamar um pintor e lhe pedir para inscrever nesse local seu pensamento plástico e de um golpe abrir todas as portas às profundezas do sonho, ali precisamente onde a profundidade real não existia. É a camuflagem a serviço de um pensamento. Objetivos semelhantes podem ser igualmente confiados à fotografia – as fotomontagens.”<sup>4</sup>*

Coincidentemente, 1936 marca também o início da colaboração de Le Corbusier no projeto do MEC, no Rio de Janeiro, cuja integração das artes não foge a essa concepção de inserção *a posteriori* na arquitetura de murais de azulejo, painéis de pintura, esculturas e jardins. A partir da segunda metade da década de 40, contudo, a visão de Le Corbusier sobre a « síntese das artes » se tornará um pouco mais complexa, mas ele não deixará de lembrar as características próprias de cada uma : « *o urbanismo dispõe, a arquitetura dá a forma e a pintura e a escultura enviarão as palavras de escolha que são a razão da existência delas* ». Como observou Rivkin, a cada vez que Le Corbusier preconiza uma Síntese onde os gêneros se misturarão, ele sempre acaba com um « *A chacun sa place* »<sup>5</sup>

Nos anos 40, como reação ao racionalismo exacerbado do produtivismo e do funcionalismo, ressurgem nos movimentos CIAM e na UIA a idéia de uma arte total integrando pintura e escultura à arquitetura. Na ocasião da liberação de Paris, em 1944, Le Corbusier lança um apelo em favor da “Síntese das Artes Maiores” no jornal “Volonté”. Em 1947, o tema foi retomado pelo CIAM no Congresso de Bridgwater,

---

<sup>4</sup> LE CORBUSIER - *Le Destin de la Peinture* IN Fauchereau, Serge (présentation), La Querelle du Réalisme, Éditions Cercles d’Art, Paris, 1987, pg. 110 a 123.

<sup>5</sup> RIVKIN, Arnoldo - *Synthèse des Arts – Un double paradoxe* in LE CORBUSIER, Un Encyclopédie, Paris, Centre George Pompidou, pgs. 386 a 391.

levando à criação de uma seção do CIAM dedicada à Síntese das Artes Plásticas. E, em 1948, Le Corbusier assume a tarefa de criar na Porte Maillot, em terreno cedido provisoriamente pela Prefeitura, condições arquiteturais que reunissem possibilidades de intervenção da escultura e da pintura a serem realizadas por artistas convocados por uma associação criada com esse objetivo: a Associação Internacional das Artes Plásticas. Em função desse projeto estritamente de artes plásticas, Le Corbusier criou alguns projetos expositivos. O projeto A previa construções leves em estruturas de madeira padronizada e econômica, formando um circuito de guarda-chuvas e guarda-sóis que abrigariam diversas obras de arte. O projeto B previa uma construção metálica permanente onde se realizariam exposições temporárias, desmontáveis e exportáveis para outros países, sob a organização da UNESCO. Baseado no “Modulor”, os painéis de exposição poderiam se transformar em inúmeras formas e dimensões, criando condições arquiteturais infinitamente variáveis para as esculturas e pinturas. Le Corbusier acreditava que esse circuito poderia provocar no mundo todo uma intensificação da pesquisa das artes maiores em torno da arquitetura.<sup>6</sup> Embora esses projetos não tenham sido realizados, em 1962, Le Corbusier fez em Estocolmo um Pavilhão de exposição flutuante para abrigar as obras de Matisse, de Picasso e as dele mesmo.

A idéia da Síntese das Artes configurada como exposição não era nova. As exposições do *Obmoku* (Sociedade dos Jovens Artistas) em reação ao suprematismo; os Agit-trens e Agit-barcos do *Izo-Narkompro* (seção de artes visuais do Comissariado Soviético para a Educação Pública); a *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* (1925); o *Weissenhof Siedlungen* (1927) planejada por Mies van der Rohe; a Trienal de Milão de 1930, *Sintesi delle arti e funzionalità: Esposizione Triennale internazionale delle arti decorative ed industriali moderne*, e a exposição *Uma Casa Modernista* (1930) organizada por Warchavchik, em São Paulo, com obras dos principais pintores, escultores e gravadores da vanguarda brasileira e móveis fabricados em oficinas montadas pelo próprio arquiteto são alguns precedentes dos guarda-sóis metálicos desmontáveis e exportáveis imaginados por Le Corbusier.

*Synthèse des Arts Majeur : projet d'une exposition à installer à La Porte Maillot 1950* foi publicado em um número especial da revista *Architecture d'Aujourd'hui* (1949), cujo editor, André Bloc, era também escultor, pintor, engenheiro e arquiteto. Em 1951, Bloc criou o *Groupe Espace* com o objetivo de aportar idéias do construtivismo e do neo-

---

<sup>6</sup> LE CORBUSIER – Oeuvre Complete 1946-1952, Zurich: Girsberger, C. 1953. Pgs 83 A 87

plasticismo ao urbanismo e ao domínio social. Seus membros - Jean Dewasne, Etienne Béothy, Jean Gorin, Félix Del Marle, Edgard Pillet, Victor Vasarely e Nicolas Schöffer - consideravam a arquitetura, a pintura e a escultura como um fenômeno social. E durante a sessão sobre arquitetura no Congresso Extraordinário Internacional de Críticos de Arte, em 1959, no Brasil, Bloc declarou que não se pode dizer que haja uma arte maior e que a síntese que Le Corbusier preconizava não era verdadeira, pois o Le Corbusier-pintor tinha um gosto barroco enquanto Le Corbusier-arquiteto tinha um gosto clássico.

Antes desse Congresso da AICA, o tema da Síntese das Artes foi debatido no âmbito da XXVI Bienal de Veneza de 1952, em uma Conferência da UNESCO sobre *O Artista na Sociedade Contemporânea*, que reuniu mais de 200 delegados de 40 países e 11 associações internacionais de artistas para discutir as condições de liberdade do artista. Lúcio Costa foi o representante brasileiro e o responsável pelo texto *O Arquiteto na Sociedade Contemporânea*, na publicação que serviu de ponto de partida para os debates. Nesta conferência Costa apresentará sua teoria da “convergência das resultantes” e defenderá uma nova síntese de amplitude universal graças à eliminação progressiva das contradições do mundo contemporâneo. De acordo com essa teoria, a beleza “dominada e contida como um cristal talhado”, própria da ‘concepção plástico ideal’, pode, pela primeira vez na história da arquitetura, conciliar-se com a ‘concepção orgânica e funcional’ da “beleza que se abre como uma flor”, graças à técnica construtiva moderna. Ou seja, a Idade da Máquina e do concreto armado tornou possível a independência da estrutura e das divisórias, os balanços dos tetos e a relativa autonomia das fachadas, permitindo a conciliação entre uma planta ‘funcional-fisiológica’ e uma fachada de caráter ‘plástico-funcional’.

Além disso, a produção em massa representou, sobretudo, a conciliação do conceito de “arte pela arte” com o conceito de “arte social”. Isto é, a obra arquitetônica moderna, embora se originasse em função de fatores externos, em sua essência era pura, pois a escolha entre as cores, as tonalidades, as formas, os volumes e as soluções funcionais era “arte pela arte”. Por outro lado, a capacidade ilimitada da produção industrial, em contraposição ao caráter restrito da produção artesanal, fazia com que o interesse coletivo e o interesse individual não se excluíssem contraditoriamente e que a obra arquitetônica moderna fosse também “arte social”.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> COSTA, Lúcio - “O Arquiteto na Sociedade Contemporânea”, IN *El Artista en La Sociedad Contemporánea*, Conferência Internacional de Artistas, Venecia, 22-28 de septiembre de 1952, UNESCO.

Entusiasmado com as unidades habitacionais e suas extensões espaciais coletivas, com a técnica de construção industrial em série e a possibilidade de que a UNESCO pudesse patrocinar cinemas e jogos educativos para revelar às massas e às novas gerações a superioridade do novo estilo de vida, da nova arquitetura e do novo urbanismo, Costa concebia a 'síntese das artes' nos seguintes termos:

*O mero exame do caso particular das unidades de habitação evidencia o papel essencial do arquiteto na sociedade contemporânea. Técnico, sociólogo e artista, o arquiteto, dado sua profissão e formação profissional, é capaz de prever e antecipar graficamente, fundando-se em dados técnicos precisos, as soluções corretas e plasticamente válidas, em função das condições materiais, econômicas e sociais de seu tempo.*<sup>8</sup>

Ao arquiteto-técnico caberia resolver os problemas da habitação, do urbanismo e do terreno de acordo com os procedimentos industriais. Ao arquiteto-sociólogo caberia explicar as causas do desequilíbrio atual entre as possibilidades da técnica e o ritmo lento da evolução social. E ao arquiteto-artista caberia zelar pela beleza dos detalhes, pela harmonia dos conjuntos, e restabelecer o valor do monumental no urbanismo.

Bem diferente dessa concepção da síntese das artes, que converge na figura do arquiteto as decisões técnicas, estéticas e sociais, era a concepção que o escultor inglês Henry Moore apresentou no mesmo Congresso sobre *O Artista na Sociedade Contemporânea*, promovido pela UNESCO, em Veneza, em 1952. De forma contraditória, Henry Moore primeiro reclamou do papel secundário que a arquitetura moderna relega à obra de arte e propôs uma colaboração entre artistas e urbanistas a partir do projeto e das plantas, chegando inclusive a reivindicar a prioridade e centralidade da obra de arte em relação à arquitetura.

*Nos edifícios modernos ocorre com excessiva freqüência que a obra de arte vem depois de terminada a construção, a título puramente decorativo ou para encher um espaço demasiado nu. O ideal seria que o conjunto do edifício se ordenasse ao redor da obra de arte, considerada como elemento essencial do plano geral, da estrutura e do efeito estético.*<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> COSTA, Lúcio - idem

<sup>9</sup> MOORE, Henry - "O Escultor na Sociedade Contemporânea" IN op. cit -



Logo depois, no mesmo texto, Moore defendeu uma concepção orgânica da arte e questionou o caráter artificial de uma nova cidade em que urbanistas, arquitetos, escultores, pintores e outros artistas colaborassem desde o princípio, impondo suas vontades aos futuros residentes. Note-se que essas questões estavam na ordem do dia na Inglaterra, tendo em vista que o *New Towns Act* datava de 1946 e que 10 novas cidades já haviam sido construídas.

*Se, ao iniciar, por exemplo, a construção de uma nova cidade, os urbanistas, os arquitetos, os escultores, os pintores e outros artistas pudessem trabalhar em colaboração desde o princípio, a unidade assim obtida poderia, todavia, ter um caráter artificial e sem vida porque, em vez de nascer espontaneamente de um certo modo de vida, teria sido deliberadamente imposta a um grupo de indivíduos. (...) a cultura (como seu próprio nome indica) é um processo orgânico. Não existe cultura sintética ou, se existir, será uma cultura falsa e transitória.*

O pintor Jacques Villon, por sua vez, defendeu na ocasião uma organização racional da atividade artística, patrocinada pelo Estado, estimulada por associações e organismos internacionais, e acreditava que o vínculo mais importante entre o público e a obra de arte devesse ser a arquitetura.

*Esta arte traça o marco da nossa vida em comum. As obras de escultores e pintores vêm necessariamente incorporar-se à harmonia geral estabelecida pelo arquiteto. A arquitetura, marco da vida cotidiana, exerce uma influência educadora de significado primordial.*<sup>10</sup>

Deste Congresso de Veneza destaco ainda a palestra do cineasta Alessandro Blasetti porque este entendia o cinema como uma arte de colaboração, que expressava mais naturalmente o século XX, marcado por tantos conflitos.

*O cinema não é pintura, nem escultura, nem música, nem literatura. Os problemas que coloca não têm a pureza, a especificidade própria das artes pré-existentes que contribuem, em conjunto, a formá-lo. Espera-se do cinema que responda a exigências morais e sociais, pede-se a ele substância poética e qualidades dramáticas; deseja-se que resolva, coordenando-os, problemas*

---

<sup>10</sup> VILLON, Jacques – O Pintor na Sociedade Contemporânea IN op. cit.

*correspondentes à dicção, às artes figurativas, ao relato e à música. Um único indivíduo não poderia fazer tudo isso só com suas qualidades criativas; mas é um só indivíduo quem deve, em última instância, coordenar os aportes dos diversos colaboradores. (...) Quanto mais diretor é um diretor, isto é, um realizador, mais se vê na obrigação de pedir a outros a matéria a que vai dar forma.*<sup>11</sup>

Talvez os arquitetos contemporâneos, como os desconstrutivistas Koolhaas, Tschumi e Libeskind, por exemplo, tenham maior afinidade com o cinema do que tiveram os arquitetos modernos, formados nas belas artes. Mas, sem dúvida, a identificação deles é com o cinema de autor, que é muito diferente da humildade expressa pelo cineasta italiano, acima citado.

Em retrospectiva, a crença da geração de Lúcio Costa de que “*a máquina só exigiria o esforço de alguns em proveito de todos, ao invés de exigir o esforço de todos para o proveito exclusivo de alguns como ocorria nas sociedades pré-industriais*”<sup>12</sup>, nos parece um ponto cego do movimento moderno. Hoje, sabemos que da cadeira vermelha e azul à Casa Schröder de Rietveld, do plano de Amsterdã de Cor van Eesteren à atual aglomeração Ramstad na Holanda, algo se desmontou. E que das habitações mínimas de Gropius, dos apartamentos pré-fabricados de Ernst May, do Narkomfin de Ginzburg, da unidade de habitação em Marselha de Le Corbusier ou dos grandes conjuntos habitacionais periféricos dos IAPs brasileiros às Sarcelles e às Cidades de Deus, alguma coisa se desmantelou no caminho. Com distância, percebemos que desde os projetos visionários como a torre futurista de Tatlin, os *Prounen-Raum* de El Lissitzky, as fantasias de Chernikhov, as fábricas dos irmãos Vesnin, a cidade linear de Ginzburg até as atuais torres de escritórios pseudo construtivistas das cidades globais e a conurbação das cidades satélites de Brasília, algo fundamental se desconstruiu na passagem da escala artesanal à industrial, que ainda não era evidente em 1952. Mas que, no Congresso da AICA em 1959, já se insinuava.



Cidade Dormitório / Parede Gentil - Guga Ferraz

<sup>11</sup> BLASETTI, Alessandro – El cine, arte compuesto o arte específico IN op. cit

<sup>12</sup> COSTA – O Arquiteto na Sociedade Contemporânea, IN op.cit.

## Por que os construtivos não usaram *black tie* ?

A idéia de que possa existir uma cidade ideal concebida como uma única obra de arte, ainda que em hipótese como no caso da *Utopia* de Thomas Morus, é muito antiga. E, segundo Giulio Carlo Argan, ela aparece logicamente relacionada às culturas em que a representação-imitação é o modo fundamental de conhecer e a operação artística é concebida como imitação de um modelo, seja ele a natureza, seja ele proveniente da arte do passado tida como perfeita ou clássica.<sup>13</sup> Ora, a cidade funcional do CIAM apareceu em um período da história da cultura em que a operação artística foi predominantemente concebida como construção abstrata, correspondendo ao modelo de conhecimento da investigação científica. Investigação esta caracterizada pelo declínio da física mecânica e da geometria euclidiana, fazendo com que tempo e espaço não fossem mais vistos independentes do movimento.

*“Em toda a parte a imobilidade, a forma, o limite, a perfeição circular, que habitualmente compõe a idéia da natureza, cedem lugar ao movimento linear, à intensidade prospectiva, ao desenrolar, à abertura indefinida, à série.”<sup>14</sup>*

Movimento que agita também o corpo social, o qual passou a ser perscrutado pelas ciências humanas – filosofia, psicologia, sociologia e estética – como totalidades, conjuntos e estruturas, como observou Delevoy durante o Congresso Extraordinário da AICA de 1959. Neste sentido, a cidade ideal moderna deveria ser uma obra de arte coletiva.

Mas, se no construtivismo e no neoplasticismo a arte tinha o “direito de preempção” análogo ao da técnica na construção contemporânea; os arquitetos e os urbanistas do movimento moderno nem sempre reconheceram esse direito. Esta reclamação, que Henry Moore já fizera no Congresso de 1952, é quase uma unanimidade entre os participantes artistas e críticos de arte do Congresso da AICA de 1959, no Brasil: Kiesler, André Bloc, Robert Delevoy, Werner Haftman, Jans Haffé, Georg Schmidt, Crespo de La Serna, Romero Brest, Tomás Maldonado e Mário Pedrosa. Aliás, Maldonado, Brest e Meyer Schapiro desacreditavam do conceito de síntese das artes, julgavam-no uma mascarada, uma obsessão de personalidades monomaníacas, um mito do século XIX derivado de uma falsa analogia orgânica – analogia das partes

---

<sup>13</sup> ARGAN, Giulio Carlo – História da Arte como História da Cidade, Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1992, pg. 73.

<sup>14</sup> MEUNIER, E. – citado por DELEVOY Robert IN nas Atas do Congresso Extraordinário Internacional de Críticos de Arte, 1959.

entre si - e do enciclopedismo. A exceção foi o crítico Alberto Sartoris, que defendeu que a síntese das artes envolve a submissão da pintura e da escultura à arquitetura e ao urbanismo. A maioria dos arquitetos defendeu a síntese das artes, mas alguns, como Raymond Lopez e Saarinen, não acreditavam que as artes pudessem colaborar em pé de igualdade com a arquitetura - “a arte maior da cidade” - e produzir um bom resultado. Lopez era também contra a separação entre arquitetura e urbanismo:

*“E insurjo-me contra aqueles que, em nosso país, a França, pretendem levantar uma barreira tanto administrativa como intelectual entre os urbanistas, que têm de cuidar dos grandes problemas gerais da formação e da conservação da cidade, e os arquitetos que devem entrar em cena depois daqueles, e querem cindir essas duas operações que para mim, pessoalmente, são uma só. Fazer urbanismo é fazer arquitetura; fazer arquitetura é fazer urbanismo. Tudo concorre para um mesmo fim, em escalas e em momentos diversos.”<sup>15</sup>*

Uma visão mais holística do espaço urbanístico foi proposta pelo arquiteto Wogensky, que considerava quatro aspectos: o cósmico-geográfico; o social (*a cidade é uma unidade indivisível das relações urbanas para além das funções*); o pensado (*não é um espaço isótropo, não é euclidiano; mas sim orientado, relativo e dinâmico devido às forças sociais*) e o sensível (*perceptível por todos e se dirige a todos os nossos sentidos e pensamentos*).

Werner Haftman, historiador de arte e criador da Documenta, defendia uma articulação parecida com a que Lúcio Costa propôs no Congresso de 52, pois embora considerasse que a idéia do arquiteto-engenheiro era romântica demais para a divisão social do trabalho na sociedade moderna, acreditava que o arquiteto de nossos dias tinha que ser artista-arquiteto.

Fossem contra ou a favor da síntese das artes, os participantes do Congresso de 59 foram unânimes em criticar o então recém inaugurado prédio da UNESCO em Paris. Mas, muitos consideraram bem sucedidas as sínteses alcançadas por Niemeyer e por Reidy, por Villanueva na Universidade de Caracas e por Saarinen na General Motors, em Detroit. A grande escala de empreendimentos como os do campus de Harvard, em Boston, e do bairro de Hansa, em Belim, bem como a monumentalidade das

---

<sup>15</sup> LOPEZ, Raymond - IN Atas do Congresso Extraordinário Internacional de Críticos de Arte, 1959.

intervenções artísticas dividiram opiniões. Mas as capelas construídas por artistas como a Capela de Vence de Matisse foram bastante elogiadas.

Quanto à Brasília, Mário Pedrosa encerra sua participação no Congresso de 1959 concluindo que, afinal, a Novacap não era uma realização da síntese das artes, pois esta só se realiza em um ideal social, do qual os artistas não deveriam ficar à parte.

*« Não se pode considerar a síntese das artes como uma colaboração eventual entre arquitetos, escultores e pintores. Esta formulação só tem sentido se a estendermos a um plano social e cultural de ordem geral. Quando este congresso se programou com este tema geral, não se tratava, em momento algum, de apresentar Brasília como realização da síntese das artes »*

A respeito da crise do movimento moderno, o arquiteto Bruno Zevi, em sua palestra sobre “A Dinâmica das Estruturas Urbanas”, sintetizou bem o cisma entre as gerações de arquitetos. Os jovens de 70 anos, como Le Corbusier, Gropius e Mies van der Rohe, acreditavam no dinamismo de uma cidade artificial. Mas os velhos de 30, 40 e 50 anos então, como o próprio Zevi, tinham suas dúvidas.

Nesse mesmo ano do Congresso Extraordinário de Críticos de Arte, a crítica veemente do Team X à tábula rasa do mundo real que o CIAM propunha acabaria por explodir a organização. Antes disso, outro dinamite já havia minado os alicerces do International Style: a Internacional Situacionista, fundada em 1957, por Guy Debord. E um ano depois do Congresso da AICA no Brasil, seria a vez da antropóloga Jane Jacobs denunciar a morte das cidades pelos bulldozers, pelos grandes viadutos e vias expressas, e pelo monofuncionalismo, entre outros efeitos colaterais do urbanismo moderno. Os grandes vilões do movimento moderno - o zoneamento funcional e a habitação coletiva nas periferias – eram sistematicamente confrontados pela arte nas grandes metrópoles. As artes no Brasil também não deixariam por menos. 1959 foi também o ano da Primeira Exposição de Arte Neoconcreta, no MAM-Rio, a ruptura do projeto construtivo brasileiro, o último sopro utópico, como diz o crítico Ronaldo Brito<sup>16</sup>. Na realidade, um suspiro do movimento moderno.

Uma das questões que me parece mais intrigante a respeito do projeto construtivo e do movimento moderno brasileiros, e cujas investigações podem ser bastante

---

<sup>16</sup> BRITO, Ronaldo – « Neoconcretismo : vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro » (1985), Cosac & Naify Edições, 1999

reveladoras da problemática da síntese das artes, é a dissociação entre arquitetura e artes plásticas. Por que muito poucos artistas concretos colaboraram com os arquitetos modernos e vice-versa? Por que os concretos não foram chamados à construir Brasília? Por que os concretos não propuseram projetos arquitetônicos e urbanísticos utópicos? Como movimento construtivista, era natural que o concretismo aspirasse à síntese das artes e à estetização do cotidiano. Contudo, essa aspiração parece ter se limitado à esfera da comunicação de massas, à publicidade, às artes gráficas e ao design. Os artistas concretistas, com a exceção de Waldemar Cordeiro e Lígia Clark, não se interessaram em formatar projetos arquitetônicos ou urbanísticos nem refletiram sobre a questão urbana, senão sob o viés da comunicação de massas e da entropia. Paradoxalmente, a crítica da arquitetura e do urbanismo modernos se fará bastante presente entre os neoconcretos e a Nova Objetividade.<sup>17</sup>

Oscar Niemeyer não escreveu nem depôs a respeito da síntese das artes ou integração das artes, mas deixou que as obras de Portinari, Di Cavalcanti, Athos Bulcão, Alfredo Cheschiatti, Bruno Giorgi, Antonio Celso, entre outros, falassem por si mesmas. Claro está, contudo, que nem naquela época, nem nos dias de hoje, Niemeyer convida os artistas a participarem da elaboração de seus projetos arquitetônicos. A inserção das obras de arte é prevista por ele apenas e os artistas são posteriormente chamados a colaborar com suas criações. Observe-se ainda que, em Brasília, os artistas eram, em sua maioria, de tendência figurativa abstratizante. O painel de Volpi na Capela N. Sra. de Fátima e algumas esculturas de Franz Weissmann são exceções que confirmam a regra. Décio Pignatari, numa entrevista a Fernando Cocchiarale e Ana Bela Geiger, em 1987, arriscou uma explicação para esse fato:

*“Meu Deus do céu, hoje é que a gente olha e vê os absurdos (...) Do ponto de vista ideológico - político do jdanovismo reprimindo tudo no Brasil: pintor tem que ser figurativo, realismo-socialista, Manifesto de Praga, a música tem que ser folclórica nacionalista, a literatura, a poesia, o cinema, não importa o quê. A arquitetura não! O mais deslavado formalismo na nossa cara não estava sujeito às leis do jdanovismo! Só porque o cara pertencia ao partido. Se eu tivesse*

---

<sup>17</sup> LOBO, Maria da Silveira – “Ensaio para uma história da arte construtiva no Brasil como história de Brasília” in Espaço & Debates, Revista de Estudos Regionais e Urbanos, *Cidade, Cultura, (In) Civilidade*, v. 23 n. 43-44 jan/dez 2003.

- Brasília, da utopia à distopia, tese de doutorado, FAU-USP, 2002.

*sabido disso com o Cordeiro, teria dito a ele: “Cordeiro, rapidamente, vamos nos inscrever no partido...”*<sup>18</sup>

Ítalo Campofiorito, por sua vez, argumentou que a ausência de obras construtivistas nas obras de Niemeyer deveu-se menos à política, e mais ao fato de que elas competiriam muito com a sua arquitetura, criando um efeito quase redundante.<sup>19</sup>

A despeito de motivos políticos e/ou pessoais, a ausência dos artistas construtivos na síntese das artes da arquitetura moderna brasileira então não é apenas indicativa da fragilidade dos nossos projetos construtivo, moderno e desenvolvimentista; mas é também indicativa do estado das artes nas cidades ao final da década de 50. Ou seja, estava em sincronia com o que ocorria no resto do mundo, como se pode concluir pelos exemplos citados pelo historiador Michel Ragon.

Ao analisar os problemas da integração das artes após a 2ª Guerra Mundial até meados dos anos 70, Michel Ragon, no ensaio “*O Artista na Cidade*”<sup>20</sup>, destaca algumas maneiras de intervenção artística na criação arquitetônica: a) o contraponto - exemplificado pelas esculturas de Alicia Penalba na Universidade de St. Gall e o relevo de Kemeny na ópera de Frankfurt, considerados contrapontos barrocos à arquitetura de ângulos retos; b) o purismo com o purismo – exemplificado pela escultura “Le Signal” de Henri George Adam perto do Museu do Havre, pela escultura de Lardera na Torre Maine-Montparnasse; pela escultura de Pevsner no prédio da GM, em Detroit, e pela grande escultura de Gabo em Roterdão; c) a escultura funcional - exemplificada pelas esculturas de jogos infantis nas cidades dormitórios suecas e francesas, pelas fontes de Stahly e Penalba e os jatos d’água de Philalaos em Balbruc les Bains; d) a escultura – arquitetura – a exemplo da capela de Carmel em Valenciana (Szekely & Guislain), das torres de Mathias Goeritz e Barragan e o Museu Experimental El Ecco no México; o Château d’Água de Philolaos e Gomis em Valencia, França; a usina que Georges Matthieu desenhou com o arquiteto Giraud, os jardins japoneses de Noguchi, o entorno do estádio de Montevideo de Novoa, as estações de metrô em Stockholm, os trabalhos de Carreño no Chile, de Luc Peire em Anvers e de Taro Okamoto no Japão; e) arte-espetáculo - quando os artistas se tornam animadores lúdicos da cidade criando ambientes e uma arte perecível, de

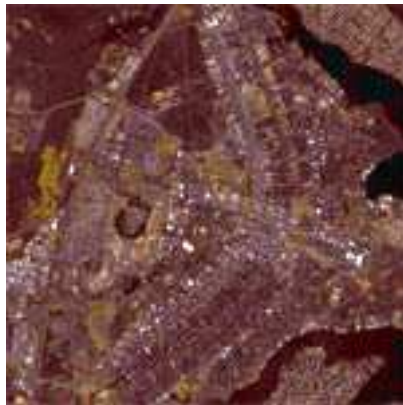
---

<sup>18</sup> COCCHIARALE, F. e GEIGER, A. B. “Abstracionismo Geométrico e Informal: a vanguarda brasileira nos anos 50”, Funarte, 1987, p. 78.

<sup>19</sup> CAMPOFIORITO, Ítalo - Entrevista em 18/04/2000 – cit in LOBO, Maria da Silveira – tese op. cit.

<sup>20</sup> RAGON, Michel et SEUPHOR, Michel - *L’Art Abstrait (1945-1970)*, Maeght Éditeurs, 1974, volume 4 – Amérique, Afrique, Asie, Océanie.

consumo rápido, de prazer e emoções efêmeras, não estocável, não colecionável. De forma rigorosa, Ragon ilustra esse procedimento citando os móveis de Calder, as esculturas de luzes coloridas de Nicolas Schöffer, o alfabeto cinético de Vasarely, os penetráveis do Soto, os ambientes coloridos de Cruz-Diez, os grupos cinéticos da “Nova Tendência” e as esculturas da “Estrada da Amizade” encomendadas por Goeritz para as Olimpíadas de 1968 na Cidade do México.



Brasília – bird’s view

### Entre a redenção e a rendição

Não será com esse tipo de arte pública integrada à arquitetura, contudo, que o Brasil brilhará a partir da década de 60; mas sim com a contracultura em eventos artísticos como as « II e III Exposições de Arte Neoconcreta » (Mec-RJ 1960 e 1961), as Bienais de SP, e, em plena ditadura, o « Opinião 65 » (RJ), o « Arte no Aterro » (RJ –1965), as « Propostas 66 - Situação da Vanguarda no Brasil »(SP), o « Grupo Rex » (1966 – SP), culminando com a exposição « Nova Objetividade Brasileira », no MAM-RJ, em 1967, quando Hélio Oiticica lançou o lema “Da Adversidade Vivemos !” e seu penetrável “Tropicália”, um barraco com paredes de chita denunciando que a pureza de Mondrian era um mito.<sup>21</sup> Coincidentemente, em 1967, Hélio Oiticica estivera na nova capital participando do Salão de Brasília, organizado pelo crítico de arte Frederico de Moraes, e onde foi discutida a idéia de que Brasília era uma espécie de síntese, de híbrido da cultura brasileira.<sup>22</sup> Nessa época, as cidades satélites e o processo distópico da Novacap já eram preocupantes.

<sup>21</sup> OITICICA, Hélio – Catálogo para Nova Objetividade Brasileira no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1967.

<sup>22</sup> MORAES, Frederico de – in Entrevista concedida em julho de 2000 – « Quer dizer, esse Salão discute Brasília, a idéia de que Brasília tem uma posição radial no Brasil e de que Brasília não só escuta as vozes do Brasil mas também as vozes de Brasília repercutem em todo o continente. A idéia de que Brasília era uma espécie de síntese, de híbrido, digamos assim, da cultura brasileira. O Salão fez uma reflexão nesse sentido ; o texto do Mário Pedrosa é um pouco isso[ « A Perspectiva de Brasília »] ; o que eu fiz é um pouco isso. E, um pouco mais tarde, o Aluísio Magalhães faz um texto, quando ele assume o Pró-Memória, onde ele também especula sobre esse caráter. »



Desde então, os parangolés de Hélio Oiticica, as trouxas ensanguentadas de Arthur Barrio e os circuitos não comerciais de Cildo Meirelles tornaram-se “intervenções efêmeras” emblemáticas para as novas gerações que ocuparam as cidades após o fim da ditadura, em 1989. É o que ressaltam tanto Adriana Nascimento, organizadora do Seminário Internacional “Intervenções Efêmeras em Contextos Urbanos” (Rio, 2006) quanto Ericson Pires, autor de “Cidade Ocupada”, livro que relata a experiência dos Coletivos de artistas cariocas.<sup>23</sup>

Interferências no espaço público como as da “Dupla Especializada” Ricardo Basbawn e Alexandre Costa nos remeteram com ironia à centenária discussão sobre o paradoxo da hierarquização entre artes maiores e menores no ideal da “síntese das artes” e a divisão social do trabalho. Nos anos 90, a instantaneidade do Artivismo de coletivos como Atrocidades Maravilhosas (Guga Ferraz, Alexandre Vogler, Roosevelt Pinheiro, Ducha, Rosana Ricalde, Felipe Barbosa, entre outros), do Imaginário Periférico e do HAPAX, por exemplo, nos fizeram refletir sobre a “tensão entre o exercício público da vida e a privatização da arte”. Isto é, sobre a aceleração do intervalo “entre a captura e a fuga” do circuito comercial artístico, como no dizer de Ericson Pires.

O fator surpresa e o corpo como suporte artístico já haviam sido estratégias micropolíticas nos jogos lúdicos e experiências psicogeográficas do situacionismo e do neoconcretismo. Certamente os coletivos não substituíram as utopias coletivas do passado. E provavelmente já se esgotaram, tendo sido institucionalizados ou espetacularizados em estratégias de marketing como os Flash Mobs são usados em anúncios de celulares. Mas, como disse o crítico de arte Fernando Cocchiari; “*mais fundamental do que a consequência de suas propostas é o microespaço de sociabilidade interno às conexões que configuram (...) entre subjetividades convergentes*”.<sup>24</sup> Enfim, os coletivos tiveram e têm sua contribuição na demolição criativa do passado, sem a qual não se infunde vida nova, parafraseando Giulio Carlo Argan em sua palestra sobre a atitude do arquiteto e do artista moderno em face do passado, há 50 anos atrás.

Por último, uma indagação: agora que a utopia moderna acabou e que grafites, instalações *site-specific*, intervenções e interferências efêmeras precedem, como vanguardas (agora literalmente), a espetacularização e a gentrificação de áreas

---

<sup>23</sup> PIRES, Ericson – “Cidade Ocupada”, Coleção Tramas Urbanas, Editora Aeroplano, Rio de Janeiro, 2007.

<sup>24</sup> COCCHIARALE, Fernando – A Explosão do A( r) tivismo, entrevista ao caderno mais ! Folha de São Paulo, 06/04/2003

urbanas centrais, ainda é possível uma colaboração entre arte, arquitetura e urbanismo, que não seja uma mascarada ? Ou estamos condenados à desconstrução da ilusão comunitária - do “em comum”, do “ser com” e do “ser junto” – posto que fomos uma nação “condenada ao moderno”, como sintetizou Mário Pedrosa? <sup>25</sup>



Rendido – Guga Ferraz

---

<sup>25</sup> Sobre a ilusão comunitária, ver CÉSAR, Marisa Flório – *Como se existisse a humanidade*, IN Arte & Ensaios, Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais EBA – UFRJ, ano XIV, número 15, 2007, págs. 16 a 25.

## BIBLIOGRAFIA:

ARGAN, Giulio Carlo – História da Arte como História da Cidade, Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1992, pg. 73.

ATAS DO CONGRESSO EXTRAORDINÁRIO DE CRÍTICOS DE ARTE, 1959, Brasília, Rio e São Paulo

BANHAM, Reyner – Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1979.

BLASETTI, Alessandro – El cine, arte compuesto o arte específico IN El Artista en La Sociedad Contemporánea, Conferência Internacional de Artistas, Venecia, 22-28 de septiembre de 1952, UNESCO.

BRITO, Ronaldo – « Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro » (1985), Cosac & Naify Edições, 1999

CAMPOFIORITO, Ítalo - Entrevista concedida a autora em 18/04/2000 –

CÉSAR, Marisa Flório – *Como se existisse a humanidade*, IN Arte & Ensaios, Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais EBA – UFRJ, ano XIV, número 15, 2007, págs. 16 a 25 ?

COCCHIARALE, F. e GEIGER, A. B. “Abstracionismo Geométrico e Informal: a vanguarda brasileira nos anos 50”, Funarte, 1987, p. 78.

\_\_\_\_\_ COCCHIARALE, Fernando – A Explosão do A(r)tivismo, entrevista ao caderno mais! Folha de São Paulo, 06/04/2003

COSTA, Lúcio - “O Arquiteto na Sociedade Contemporânea”, IN El Artista en La Sociedad Contemporánea, Conferência Internacional de Artistas, Venecia, 22-28 de septiembre de 1952, UNESCO.

FAUCHEREAU, Serge (présentation), La Querelle du Réalisme, Éditions Cercles d’Art, Paris, 1987, pg. 110 a 123.

FRIEDMAN, Mildred, [ et al.] - De Stijl : 1917 – 1931 Visiones de Utopía , Alianza Editorial, 1986, Madrid. - pgs. 17 a 43

LE CORBUSIER - Oeuvre Complete 1946-1952, Zurich: Girsberger, C. 1953. Pgs 83 A 87

LOBO, Maria da Silveira – “Ensaio para uma história da arte construtiva no Brasil como história de Brasília” in Espaço & Debates, Revista de Estudos Regionais e Urbanos, Cidade, Cultura, (In) Civilidade, v. 23 n. 43-44 jan/dez 2003.

\_\_\_\_\_ - Brasília, da utopia à distopia, tese de doutorado, FAU-USP, 2002.

MOORE, Henry - "O Escultor na Sociedade Contemporânea" IN El Artista en La Sociedad Contemporânea, Conferência Internacional de Artistas, Venecia, 22-28 de septiembre de 1952, UNESCO.

MORAES, Frederico de – in Entrevista concedida a autora em julho de 2000.

OITICICA, Hélio – Catálogo para Nova Objetividade Brasileira no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1967.

PIRES, Ericson – "Cidade Ocupada" , Coleção Tramas Urbanas, Editora Aeroplano, Rio de Janeiro, 2007.

RAGON, Michel et SEUPHOR, Michel - *L'Art Abstrait (1945-1970)*, Maeght Éditeurs, 1974, volume 4 – Amérique, Afrique, Asie, Océanie.

RIVKIN, Arnaldo - *Synthèse des Arts – Un double paradoxe* IN LE CORBUSIER, Un Encyclopédie, Paris, Centre George Pompidou, pgs. 386 a 391.

The Solomon Guggenheim Foundation - The Great Utopia, the Russian and the Soviet Avant-Garde 1915-1932 – SGF, 1992. *ibid.* pgs. 386 a 391

VILLON, Jacques – O Pintor na Sociedade Contemporânea IN El Artista en La Sociedad Contemporânea, Conferência Internacional de Artistas, Venecia, 22-28 de septiembre de 1952, UNESCO.