

## CRÍTICA DE ARTE E ARQUITETURA

Marcos FACCIOLI GABRIEL\*

**Resumo:** Ao contrário do ceticismo que acompanha a simples menção da crítica de Arte como contribuinte viável para a arquitetura, nos anos de 1950 o crítico de arte Mário Pedrosa desempenhou um importante papel no apoio político à construção de Brasília, e, através de seus escritos, deu acabamento e alcance novo à idéia de arquitetura brasileira de Lúcio Costa. Este teria sido mais um capítulo da bem conhecida cooperação da crítica com a arte moderna no interior das vanguardas agora a mostrar o elo entre estas últimas e o nacionalismo, ou seja, a concepção distintamente moderna do tempo histórico dotado de um *télos* imanente a realizar. Fosse algum modelo de sociedade futura, fosse o florescer da nacionalidade e das potencialidades do povo mestiço, o que se questiona nos dias de hoje é a própria validade de um projeto histórico a realizar, como se a história fosse um artefato humano. Nessa medida o alcance da ação de Pedrosa pode ser questionado e novas perspectivas podem ser abertas, como se pretende mostrar na segunda parte deste artigo através de crítica de arte de obras da arquitetura contemporânea.

**Palavras-Chave:** Crítica de arte, Vanguardas artísticas, Arquitetura moderna brasileira, Estética arquitetônica.

## ART CRITICISM AND ARCHITECTURE

**Abstract:** Contrary to the prevailing skepticism that surrounds art criticism as a contributor of some relevance to architecture, during the 1950s the art-critic Mário Pedrosa not only stood out as the main voice to uphold the construction of Brasília in the field of high culture but also, through his writings, took the lead as architectural theoretician in what he widened the

---

\*Endereço eletrônico: [mubr@fct.unesp.br](mailto:mubr@fct.unesp.br) - Professor do Departamento de Planejamento, Urbanismo e Ambiente da Universidade Estadual Paulista, Campus de Presidente Prudente - SP.

scope and provided a deeper foundation to the idea of Modern Brazilian Architecture that Lúcio Costa had set forth two decades earlier. This episode of concerted action carried out by criticism and art vanguard together, whose lasting influence one can hardly overlook, underscores the ideological framework of Brazilian nationalism as the goal that history was supposed to hold and foster and that architecture should carry through to fulfillment. This mode of ideological operation, which is distinctly modern in itself, is what now awaits critical scrutiny no matter whether it was some model of future society or the blooming of all hidden potentialities of a mixed race nationality that stood as historical project. It is then in pursuing this guise of questioning that the political action and the range of the writings by Pedrosa can reveal something about the role one might expect art-criticism to play in the field of architecture and what the ideological hindrances are that still get in its way.

**Keywords:** Art criticism, Vanguard art and architecture, Modern Brazilian architecture, Architectural aesthetics.

## 1. O crítico de arte Mário Pedrosa e seus escritos sobre arquitetura.

Quando se fala de crítica de arte e de sua possível contribuição à arquitetura, depara-se, logo de saída com ceticismo, mesmo que se admita que a arquitetura tenha lá sua dimensão estética. Afinal, como poderia aquela modalidade de escrita ou literatura, sob medida para comentar as artes plásticas independentes, ter algo a dizer sobre realizações utilitárias e envolvidas com problemas da tecnologia como são as da arquitetura? A baixíssima frequência com que críticos de arte, pelo menos aqui no Brasil, se dedicam à arquitetura poderia levar a crer que ela pouco ou nada tem a dizer. Mas nem sempre foi assim. Na década de 1950, Mário Pedrosa através de seus escritos desempenhou um papel fundamental junta à auto-estima dos arquitetos brasileiros e em prol da construção de Brasília. Acreditamos que discutir as possibilidades e os papéis que a crítica de arte possa desempenhar diante da arquitetura requer, no Brasil, que se discuta esta sua mais eloqüente intervenção. É através do exame de seus escritos que pretendemos flagrar uma modalidade prospectiva de crítica de arte, modalidade que acompanhou as vanguardas e que carece de questionamento se pretendermos posicioná-la diante da arquitetura contemporânea e, quem sabe, abrir-lhe novas possibilidades.

Mário Pedrosa foi um de nossos grandes intelectuais no século XX e, como crítico de arte, talvez tenha ampliado e dado acabamento à idéia de uma arquitetura brasileira, imprimindo-lhe uma significação que a mesma não teria tido de outro modo. Sua contribuição deu-se principalmente através de opúsculos jornalísticos escritos na década de 1950, período de crise do nacional-desenvolvimentismo, o qual era o fundamento político e ideológico da AMB desde Lúcio Costa. Esta crise sobreveio como desarranjos da economia no início dos anos 50, após o rumo adotado pelo Governo Dutra, que deram ensejo à subsequente agitação golpista da UDN, processo que foi contido pelo suicídio de Vargas e pelas manifestações populares de repúdio ao golpismo que se lhe seguiram e que pavimentaram o caminho para a eleição de Juscelino Kubitschek, que tomou posse em 1955 com mandato expresso para a construção de Brasília; desse modo, portanto, o golpe foi, pelo menos, adiado por uma década. A eleição de Kubitschek foi, sem dúvida, uma vitória da democracia e um avanço na estruturação do estado e da economia brasileiros mas apoiava-se no populismo e não foi capaz de superar a crônica debilidade de nossas instituições políticas. Talvez tenha sido mesmo a culminação de uma forma do estado e de um modo de desenvolvimento cuja instabilidade política viria a abrir caminho para os militares que, estes sim, levariam o nacional-desenvolvimentismo, com colorido autoritário, a seu esgotamento em mais duas décadas.

Este breve painel permite aquilatar a gravidade da crise de 1954, que levaria Pedrosa a por de lado sua notória antipatia para com Kubitschek, afinal um político criado pela ditadura do Estado Novo, e prestar-lhe suporte indiretamente, pelo seu apoio à AMB e à promoção política e publicitária da construção de Brasília. Outro sinal dos profundos temores que afloraram em 1954 é que os grandes arquitetos brasileiros, significativamente influenciados pelo PCB, cooperaram com o trotskista Pedrosa sob a bandeira da AMB e de Brasília. Um aspecto do maior interesse, contudo, é que a crise política desenvolveu-se ao mesmo tempo em que uma séria crise abalou a AMB, crise de credibilidade e auto-estima. O sucesso que a AMB e a obra de Niemeyer haviam obtido desde *Brazil Builds*, em 1943, e com uma série de eventos e publicações internacionais que se deram nos anos seguintes, defrontava-se, a partir de 1953, com uma reversão de juízos críticos e de expectativas através das intervenções de grandes nomes do movimento moderno, Max Bill e Gropius principalmente, que abalaram o prestígio da AMB. A intervenção de Pedrosa deu-se no sentido de apoiar e aprofundar as formulações de Lúcio Costa, ressaltar-lhes a vocação progressista, entenda-se nacional-desenvolvimentista, e de renovar-lhes as expectativas escatológicas de redenção do atraso e do subdesenvolvimento.

Essa costura culminou em escritos em defesa de Brasília na forma de sua exegese para o imaginário político progressista e nacionalista. O alcance e o impacto dessa intervenção estão ainda longe de serem bem compreendidos, mas é possível e verossímil relacionar-lhe o aparecimento e o desenvolvimento da “Arquitetura Paulista”<sup>1</sup> de Vilanova Artigas.

### 1.1. A crítica de arte em resgate da Arquitetura Moderna Brasileira

Já em "A arquitetura moderna no Brasil", conferência pronunciada em Paris em 1953<sup>2</sup>, Pedrosa (1981) louvava a vocação democrática que identificava na AMB desde o início com Lúcio Costa, apresentado como um legítimo representante da revolução de 30. Tal vocação teria sustentado o dogmatismo doutrinário de Costa, que não cedera a quaisquer pressões, e que repousava "sobre um sentimento bem moderno: a fé (o que vos falta aqui [na Europa]) nas virtualidades democráticas da produção em massa"<sup>3</sup> (PEDROSA, 1981a). Apesar da vocação democrática e da firmeza doutrinária com que a AMB nascente soubera utilizar-se "do poder de ação dos ditadores para pôr em prática suas idéias"<sup>4</sup> (PEDROSA, 1981a) a ditadura do Estado Novo cobraria o seu preço, impondo-lhe um desvio suntuário e elitista.

Segundo o texto da mesma conferência, a crise econômica e os desastrosos políticos que culminaram na crise de 54 teriam, também, imposto à AMB uma adaptação à mediocridade da especulação imobiliária com que prosseguia no aguardo de oportunidades de participar do tão desejado desenvolvimento. A defasagem entre uma arquitetura de orientação realmente social, feita segundo o espírito de seus criadores para colocar ao serviço do homem os benefícios da produção em massa, aliás, como lembrava Pedrosa, tão bem reafirmado pelas resoluções do I Congresso Nacional de Arquitetura em 1945, e as condições sociais, econômicas e

---

<sup>1</sup> Veja-se a esse respeito “As posições dos anos 50: Entrevista de Vilanova Artigas a Aracy Amaral. **Projeto**. n. 109. São Paulo: Editora Projeto, abril de 1988. p. 95-102” e nossa dissertação de mestrado “Vilanova Artigas, uma poética traduzida.

<sup>2</sup> PEDROSA, M. A Arquitetura Moderna no Brasil. In: **Dos murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 255, 264

<sup>3</sup> Idem, *Ibidem*, p. 256.

<sup>4</sup> Idem, *Ibidem*, p. 258.

políticas sob as quais ela havia nascido, marcara com seu selo todos os primeiros anos de realização (PEDROSA, 1981, p. 259a).

Dentre as propostas da AMB e do Congresso de Arquitetos, Pedrosa destacava as questões da habitação popular, por que louvava a premiação de Afonso Reidy na Bienal de São Paulo de 1953, pelo Conjunto Residencial de Pedregulho, no qual identificava um verdadeiro sinal de que a AMB retomava sua vocação. E não deixava de lembrar o

[...] problema do urbanismo que, por sua vez, apresenta de modo não menos radical a da organização racional de toda a sociedade. Os melhores de nossos arquitetos de hoje são cada vez mais conscientes de todos estes problemas. Lúcio Costa, o veterano do "modernismo" arquitetônico entre nós, expressa bem todas essas preocupações quando, num ensaio bastante recente, faz votos de que se conciliem de novo a arte e a técnica para o bem de toda a população. Infelizmente, estamos ainda muito longe disso [...] <sup>5</sup> (PEDROSA, 1981a, p. 260, grifo nosso).

A saudação com que Pedrosa recebeu a "autocrítica" de Oscar Niemeyer foi escrita num tom de reaproximação com o arquiteto colaborador de Juscelino Kubitschek, e como que dramatizava o percurso da AMB e o momento de possível superação de sua crise. O "playboy" da arquitetura moderna, espírito dado a entregar-se ao belo e aos prazeres, precisava de uma empresa de gravidade moral para restaurar o que a arquitetura havia perdido para ele. No pós-guerra pensara ter encontrado esse contraponto à sua tendência pessoal ao jogo, aos prazeres e à busca de originalidade pela originalidade nas esperanças que os PCs haviam capitalizado e entregou-se a uma militância frenética. Mas o PCB não estava à altura de seus sentimentos, "como se o comunismo de Stalin fosse o comunismo de Lênin e Trotsky"<sup>6</sup> (PEDROSA, 1981b). Disso resultara uma depreciação da própria atividade profissional que se manifestava como desencanto diante das promessas da arquitetura moderna, ou seja, as "virtualidades democráticas

<sup>5</sup> PEDROSA, M. A Arquitetura Moderna no Brasil. In: **Dos murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 260. (Grifo nosso).

<sup>6</sup> Idem, O Depoimento de Oscar Niemeyer – I. In: **Dos murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 290.

da produção em massa” e sua falta de lastro social, que constrangia o arquiteto “apenas a atender os caprichos das classes abastadas”<sup>7</sup> (PEDROSA, 1981a).

Niemeyer, o homem sensual, através da autocrítica, demonstrava ter encontrado o contrapeso moral e a disciplina formal e profissional, algo como o reencontro com a “fé nas virtualidades democráticas da produção em massa”:

Como vimos, ontem, o despertar da consciência social estremeceu no arquiteto Niemeyer os fundamentos do orgulho profissional, tão necessário e legítimo. Mas, depois, em contrachoque, o arquiteto recobra ânimo, quando a experiência do social é absorvida. O homem generoso reagiu, primeiro, dentro de Niemeyer, àquela consciência, e a arquitetura sofre; depois, no entanto, a consciência profissional reage, e impõe ao homem os direitos imprescritíveis do trabalho criador. O equilíbrio entre o social e o profissional se restabelece quando, enfim, uma formidável e nobre missão se oferece ao arquiteto – a construção da utopia Brasília, a Cidade Nova, síntese do político e do social com o estético-profissional<sup>8</sup> (PEDROSA, 1981b, p. 293).

O senso de um papel social que Brasília vinha despertar mais uma vez em Niemeyer era o antídoto de que necessitava contra a tendência excessiva à originalidade. Esse elemento de contato tenso com a realidade, presente nas doutrinas estéticas da dificuldade de realizar, era assim comentado por Pedrosa:

Oscar toca aqui no que o grande historiador e esteta que foi Burckhardt chamou de “a peste de nossa época” – a originalidade pela originalidade, e que ainda há pouco outro crítico eminente, Camon Aznar, da Espanha,

---

<sup>7</sup> Idem, A Arquitetura Moderna no Brasil. In: **Dos murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 256.

<sup>8</sup> PEDROSA, M. O Depoimento de Oscar Niemeyer – II. In: **Dos murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 293.

batendo na mesma tecla, acimou de "originalidade estigma", causa da pobreza espiritual de grande parte da arte de nossos dias. Assim, iria caber a Niemeyer, o mais fecundo inventor de formas de nossa arquitetura, o inesgotável improvisador de soluções, o *playboy* endiabrado, reagir, primeiro que todos, contra o demônio da originalidade e a faceirice da improvisação.

Ora, a "peste da originalidade" e a presunçosa confiança no seu poder de improvisação foram, na verdade, os corolários, no plano do trabalho profissional, daquele decair de estima pela dignidade da própria função do arquiteto. Agora, porém, fazendo a revisão da obra passada, Oscar Niemeyer afirma, pesando as palavras, "só considerar suas aquelas obras a que se dedicou regularmente, e como tais apresenta em publicações e revistas técnicas". Há algo de uma nota comovente de arrependimento quando, nesse verdadeiro desabafo, escreve: "muito melhor não projetasse trabalhos destinados a especulações imobiliárias"<sup>9</sup> (PEDROSA, 1981b, p. 294).

Os males do "desbragado experimentalismo estético", para usar a expressão de Mário de Andrade, eram, então, combatidos por conversão espontânea de Oscar, com a adoção de uma disciplina técnica rígida, ancorada no programa utilitário e na tecnologia construtiva:

A revisão de sua obra começou, nos informa ele, há dois anos, quando concebeu o projeto do Museu de Caracas. Reapontou-lhe o entusiasmo arquitetônico. E, desde então, ele se impõe duas severas medidas disciplinadoras: 1º. Redução dos trabalhos nos escritórios, recusa sistemática daqueles que visem apenas a interesses comerciais, a fim de melhor se dedicar aos restantes, dando-lhes assistência constante; 2º. Estabelecer para os novos projetos uma série de normas "que buscam a simplificação da forma plástica e o seu equilíbrio com os problemas funcionais e construtivos". E, a partir daí, passavam a interessá-lo apenas "as soluções compactas, simples e geométricas;

---

<sup>9</sup> Idem, Ibidem, p. 294.

os problemas de hierarquia e de caráter arquitetônico; as conveniências de unidade e harmonia entre os edifícios e, ainda, que estes não mais expressem por seus elementos, mas pela própria estrutura, devidamente integrada na concepção plástica original”<sup>10</sup> (PEDROSA, 1981 b, p. 294-295).

## 1.2. Uma posição problemática da crítica de arte em face da arquitetura

Em “Niemeyer e a crítica da arte”<sup>11</sup>, Pedrosa (1981b) saudava as observações e os desenhos com que Oscar vinha a público, em “A imaginação na arquitetura”<sup>12</sup>, expor o seu processo de pesquisa de qualidades sensíveis de seus projetos para Brasília. Pedrosa, através do percurso de Niemeyer, representava a superação da crise por que passava a AMB e, por efeito retórico, apresentava Brasília como a nobre missão que recolocava a AMB no rumo de sua vocação; Brasília, uma utopia a realizar. Que Niemeyer encontrasse um fator de equilíbrio à sua tendência a experimentações formais por puro apreço à originalidade numa disciplina formal rígida, o programa e a expressão pela estrutura vinham de encontro ao argumento análogo de que a rigidez e simplicidade formal de uma cidade moderna construída toda ex novo, como que forçaria Brasília a romper com os vícios e improvisações tão lamentavelmente presentes em nossas instituições. Assim Pedrosa dava novo significado à identidade entre Niemeyer e o “povo” brasileiro, mito criado por Costa.

A militância de Pedrosa pró-Brasília, além de vários opúsculos publicados na imprensa, teve como objetivo estratégico a organização do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, da AICA/Unesco, que reunir-se-ia no ano de 1959, entre 17 e 23 de setembro, itinerante entre Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro. Esse congresso organizado por Pedrosa sob o tema “A cidade nova, síntese das artes” tinha Brasília como

---

<sup>10</sup> PEDROSA, M. O Depoimento de Oscar Niemeyer – II. In: **Dos murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 294-295.

<sup>11</sup> Idem, Niemeyer e a Crítica de Arte. In: **Dos murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 383.

<sup>12</sup> NIEMEYER, O. A imaginação na Arquitetura. In: **Módulo**. n. 15. Rio de Janeiro. 1959. p. 5-10.



foco e tocou, sob vários aspectos, na natureza artística da arquitetura e na sua relevância como objeto da crítica de arte. Seus escritos sobre Brasília investem-na de um sentido ou uma promessa de reversão do atraso e do subdesenvolvimento. Mas a concepção do tempo histórico que sustentava e impunha que o sentido ético e político tivesse correspondência exata nas formas e na qualidade artística da arquitetura do Plano Piloto, era a de que a história contém em potência virtualidades democráticas emancipadoras, as quais não são apenas desejáveis mas necessárias. Esse modo de conceber o tempo histórico, aliás, presente no ideário da arquitetura moderna desde Ruskin e Morris até as vanguardas históricas, contudo, é o que torna seus escritos de sentido tão evidentes para o ideário corrente entre arquitetos e críticos quanto opaco quando se pretende questioná-lo radicalmente. E era, também, o sentido com que dramatizava a encruzilhada em que se encontrava a arquitetura brasileira através da trajetória de Niemeyer :

Aqui tocamos o cerne da pungente revolução interior por que passa o arquiteto. Encontrando o ponto de convergência do ético e do estético, que é o traço mais profundo e distinto dos artistas verdadeiramente grandes, Niemeyer já não quer distinguir entre concepção plástica e estrutura (uma sendo dada pela outra, necessariamente), para alcançar uma alta simbiose que dispensa o acessório, o secundário, o mero adorno. O elemento "artístico" não será mais produto de uma escolha arbitrária ou feliz do arquiteto, entre duas ou mais pequenas soluções secundárias. O que é artístico é a própria unidade global concebida. Fora daí realmente o que é arte provém ainda de uma concepção estética rococó<sup>13</sup> (PEDROSA, 1981b, p. 295, grifo nosso).

Mas qual o ganho ou o avanço obtido pela crítica de arte da arquitetura à base de pressupor a "alta simbiose" entre o ético e o estético, a arte e a técnica, ou entre as esferas de valor que o juízo sobre a obra arquitetônica envolve? Pode-se investigar e reconstituir a repercussão da

---

<sup>13</sup> PEDROSA, M. O Depoimento de Oscar Niemeyer – II. In: **Dos murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981. p.295. (Grifo nosso)

posição de Pedrosa na discurso e na prática dos arquitetos brasileiros desde então, como no lema de Artigas da “unidade entre a arte e a técnica”, mas parece-nos mais produtivo checar-lhe os pressupostos. Quem percorrer os escritos que vimos comentando e suas intervenções no Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte ficará desapontado por não encontrar comentários e percepções precisas das obras que demonstrassem a pertinência da crítica de arte da arquitetura. Em vez disso, encontramos uma passagem evasiva:

Em virtude de minhas absorventes preocupações com o andamento mesmo do Congresso e meu extremo cansaço, não pude, ou melhor, não tive coragem de tomar parte na discussão para colocar, talvez de modo mais direto, essa delicada questão. Queria defender ali o ponto de vista de toda uma corrente jovem da crítica arquitetural contemporânea, que resolveu, tão deliberadamente quanto os teóricos e defensores do ponto de vista funcional radical no início do século, abordar a arquitetura como um crítico aborda uma obra de arte qualquer, por exemplo, uma escultura. Esse ponto de vista, como se sabe, foi pela primeira vez tocado, nos idos de 1910, por Geoffrey Scott, numa obra que ficou desde então famosa, apesar dos anos. Ele talhou nesse sentido uma fórmula lapidar: Arquitetura, simples e imediatamente percebida. A fórmula foi recentemente retomada por jovem teórico da terra de Scott, David Winfield, e desenvolvida por cerrada argumentação muito mais à point e tendo em vista todo o desenvolvimento experimental e teórico, desde aquela longínqua época até hoje, da arquitetura moderna. Infelizmente, apesar dos mais variados esforços feitos para alcançá-lo, a fim de lhe fazer um convite para vir ao nosso Congresso, isso não foi possível<sup>14</sup> PEDROSA, 1981b, p. 384).

Que fazer, então, diante do que parece ter sido evasiva e abstenção? A mencionada obra de Geoffrey Scott, *The Architecture of*

---

<sup>14</sup> PEDROSA, M. Niemeyer e a Crítica de Arte. In: **Dos murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 384.

*Humanism*<sup>15</sup>, publicada originalmente em 1914, é bastante desigual mas apresenta importantes insights lado a lado com a formulação “Arquitetura, simples e imediatamente percebida”, de tonalidade fenomenológica e com lá seus tantos problemas. Mais importantes, ou pelo menos mais oportunas, nos parecem que sejam suas observações sobre o caráter da experiência e do juízo que as obras arquitetônicas solicitam. A partir de sua compreensão peculiar da célebre máxima de Vitrúvio de que “uma boa construção requer três condições: comodidade, solidez e gosto” (SCOTT, 1970, p.15), apontava que as três condições ou ordens de valor “se distinguem entre si por uma profunda e constante disparidade (...) (havendo) em consonância com elas, três modos de crítica e três esferas do pensamento” (idem, p.15-18). Scott era uma voz discordante na modernidade arquitetônica, pois as disputadas antinomias a que chegara a teoria da arquitetura no séc. XIX, ou as “falácias da crítica” como preferia, ele as compreendia como tentativas de “impor à arquitetura uma unidade de objetivos irreal”, marcadas por uma “flutuação entre comodidade, solidez e gosto (...) vacilante entre esses três valores, sem jamais distingui-los com clareza e sem tentar qualquer formulação sobre a relação que mantêm entre si; sem aceitar jamais as conclusões a que cada condição conduz, (a crítica) precipitou-se ora por uma via, ora por outra, e usou de uma balança arbitrária para atribuir graus distintos (e tomados a priori, acrescentemos) àqueles valores incomensuráveis” (ibidem, p.15). Portanto, se há, pois, algo que Scott legou à crítica de arte da arquitetura é que a exigência ou expectativa de “simbiose” ou de igual satisfação de todas as esferas de valor que a obra arquitetônica envolve é uma formulação, no mínimo, duvidosa. Como, então, havíamos chegado na modernidade, como Pedrosa, a acreditá-la uma condição de boa arquitetura e de realização de esperanças de radical reconstrução da sociedade e do homem?

Esta questão, que nada tem de simples, pede que se pergunte se é razoável ou, pelo menos, que se questione por que motivo, afinal de contas, chegou a modernidade, a despeito de todas as diferenças entre visões de mundo e programas de ação, a colocar a exigência e a expectativa daquela radical reconstrução? Estamos tão acostumados com esse passo da modernidade e desejaríamos tanto ainda compartilhar da convicção das vanguardas que a custo nos damos conta de sua estranheza. Mas cabe

---

<sup>15</sup> Trabalhamos com a edição espanhola “Arquitectura del Humanismo – um estúdio sobre la historia Del gusto”, 1970, Barcelona, Barral Editores S.<sup>a</sup>

ainda outra questão, por que compartilhávamos daquela crença e vem se tornando cada vez mais difícil fazê-lo?

A crítica filosófica de diferentes matrizes e a crítica da cultura desde já meados do séc. XX vêm produzindo reflexões fundamentais que têm caracterizado o conceito de modernidade por uma concepção do tempo histórico em que a totalidade da atividade humana comparece como dotada de um *télos* imanente e de uma orientação unilateral para o futuro. Toda a arte moderna, inclusive a arquitetura, sob concepções várias e diferentes, e não raro conflitantes, e sobretudo a noção de vanguarda, vêm marcadas por essa orientação. Entretanto, os estudos sobre o curso que a arte moderna adquiriu desde os anos 1960 através de várias correntes e ismos vieram finalmente a confluir com aquela crítica do conceito de modernidade nas obras de pelo menos dois autores, o historiador da arte alemão Hans Belting e o filósofo e crítico de arte norte-americano Arthur Danto. Estes últimos propõem uma compreensão da modernidade nas artes que desloca e situa novamente o conflito entre a tradição e o novo.

Hans Belting adota as expressões “hiper-modernidade” e “pós-história”, tomadas de empréstimo ao antropólogo francês Marc Augé<sup>16</sup>, para caracterizar nossa época e a compreensão peculiar que a distingue. Trata-se, portanto, de caracterizar a continuidade da condição moderna sob o signo profundamente alterado do esgotamento da concepção do tempo que surgiu com ela. Nas palavras do próprio autor, “identificamo-nos com a cultura do modernismo tanto quanto nossos antepassados identificavam-se com a religião ou com o povo ou nação, mas ressentimo-nos não mais poder lutar por utopias”<sup>17</sup> (AUGÉ, 2010). Se o sentido da cultura moderna era não a sua perpetuação, mas a sua superação no cumprimento de esperanças escatológicas, temos de nos haver agora mais com a impossibilidade de por fim ao moderno, ou seja, de superá-lo, do que com o seu fim mesmo, o que o moderno mesmo sempre antecipara.

A arte moderna clássica, com seus gêneros preferidos e bem delimitados, já está declarada cerimoniosa e definitivamente superada mas, contra todas as expectativas, aqueles gêneros continuam sendo praticados criativamente, do que derivam novo poder e liberdade. O que esta continuidade para além do suposto fim não pode ocultar é o fim, este sim de

---

<sup>16</sup> AUGÉ, Marc. Não Lugares – introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas : Papirus Editora, 2010. Esta obra contém as caracterizações teóricas referidas.

<sup>17</sup> Epílogos

fato, dos desafios e oportunidades do modernismo clássico. Expandimos o conceito de modernismo do mesmo modo que expandimos o conceito de arte e assim continuaremos a fazer enquanto estivermos dispostos a usar estes conceitos. Quanto aos novos gêneros e as novas tecnologias que adotam, a questão não é se são capazes de ser arte, mas se os artistas estão dispostos a usá-los para criar arte.

Modernidade sem utopias ou esperanças escatológicas; será que este lema vai bem com a arquitetura contemporânea, após a vanguarda retroversa que foi o pós-modernismo dos anos 80? Será que descreve a tonalidade de humor prevalente entre os arquitetos hoje? Seja lá como for, nossa questão, aqui, é tomar distância e constituir um ponto de vista crítico sobre a modernidade e sobre sua noção de tempo histórico tal como se manifestavam na ação de Mário Pedrosa.

O impulso da arquitetura moderna à invenção continuada e ao novo provinha, segundo uma de suas possíveis linhas de desenvolvimento, do ultraje diante do que o filisteu da cultura imprimira à cultura e à tradição através do historicismo e do ecletismo oitocentistas; assim manifestaram-se Ruskin e Morris entre outros. Adotar como lema e objeto da ação o desenvolvimento técnico-industrial atendia a esse impulso tanto quanto aos desafios trazidos pela revolução industrial ao ambiente urbano. Desde Morris, contudo, esse passo continha esperanças escatológicas diante da tecnologia, da indústria e do que nos habituamos a chamar de sociedade do trabalho, ou seja, de que o desenvolvimento da indústria continha a promessa de ampliar o poder humano de agir sobre a natureza até que o trabalho, este escravo da necessidade natural, pudesse ser abolido num futuro não muito distante. No sistema de idéias e valores articulado por Ruskin e desenvolvido por Morris, a arte arquitetônica já era considerada morta, desligada e afastada do mundo da produção e do trabalho, ao contrário de outras épocas da história, como se supunha que houvesse sido com a cooperação no trabalho propiciada pelas guildas medievais. Cabia, então, por de lado veleidades e pedantismos e engajar-se na indústria, até que a futura abolição do trabalho tornasse possível uma arquitetura orgânica à sociedade, que abrigasse e harmonizasse todas as artes entre si. Esta não seria a plena formulação do que as “virtualidades democráticas da produção em massa” de Pedrosa já constituíam, talvez, uma versão um tanto apenada e tardia?

Com Gropius e o Concretismo de Van Doesburg, por exemplo, as formulações utópicas de Morris viriam acomodar-se a um horizonte já muito mais estreito, mas ainda voltado para um universalismo do tempo que se

mostrava voltado para a atividade econômica moderna e capitalista, animado pelo espírito positivo da ciência e pelo entusiasmo com a indústria, que entendiam ser a forma necessária moderna da cooperação. Assim, fazia-se convergir o legado do movimento Arts & Crafts com o espírito do tempo voltado para a ciência e para a técnica, que já não dava lugar a qualquer sobrevivência da teologia e da metafísica que por tanto tempo haviam sustentado o impulso às artes ornamentais e figurativas. Assim, a arquitetura podia voltar-se a seus meios técnicos e problemas específicos a exclusão de tudo o mais sem que se perdesse qualquer coisa que já não estivesse perdida ou, antes, superada. Repare-se que tais expectativas diante da indústria e da tecnologia superavam o horizonte das sociedades de consumidores, que se consolidaram, pelo menos nos países desenvolvidos, após a segunda guerra mundial, ou seja, todo o rol de benefícios sociais como moradia, saúde, educação e poder de consumo.

Sem pretender por fim ao bem estar social e ao consumo, a arte contemporânea instalou-se no desvão entre as utopias da sociedade do trabalho e a realidade de nossos dias. Belting, comentando a arte contemporânea<sup>18</sup> (BELTING, 2003, p. 2, 6) observa que em nossa época a mídia global suspende tudo o que seja regional, peculiar e pessoal e mostra adaptabilidade ilimitada e alcance ubíquo; ela tende para o consumo de informação e entretenimento no nível mais alto de tecnologia e no mais baixo das idéias. As novas “artes midiáticas” nada fazem senão reagir contra o mundo midiático e tecnológico que nem mesmo existia na época do modernismo clássico. A arte, mesmo fazendo uso da tecnologia, é o seu oponente secreto; a arte está ligada ao artista que a usa para expressão pessoal e ao público que se mantém sob seu encanto. A tecnologia, por seu turno, tem sua razão de ser na funcionalidade e sua informação se dirige ao usuário e não ao público expectador, por isso ela é indiferente às visões de mundo que encontravam expressão na arte. A tecnologia não interpreta o mundo, mas cria um mundo tecnológico em que a realidade física e espacial está suspensa. Estas observações de Belting nos fazem pensar que se toda a realidade ou familiaridade com o mundo encontrável ao redor está dado na totalidade da impressão sensorial, então o problema cognitivo dos sentidos talvez só pudesse ganhar relevo quando a realidade física e espacial já se encontrasse suspensa. Este mundo tecnológico, talvez, alimente, por

---

<sup>18</sup> BELTING, Hans. Epilogues for Art or for Art History? In: **Art History after Modernism**. Chicago: The University of Chicago Press, 2003. p. 2, 6.

contraste, o drama da crise da individualidade que emergiu com o modernismo e com a exaustão da cultura burguesa. Portanto, quando Adolf Loos e as vanguardas declaravam guerra ao individualismo estavam à procura de algo que pudesse substituí-lo como valor e que provesse um fundamento ao conjunto da atividade humana que não cessava de fragmentar-se. É claro que nada encontraram, motivo pelo qual, talvez, o conflito perdesse indefinidamente.

O conflito entre a tradição e o novo provera uma resistência ou um inimigo a opor-se à orientação modernista exclusiva ao futuro e às esperanças escatológicas. Assim, a prática cultural não tardou a politizar-se ou a distinguir de modo generalizado amigos e inimigos. As disputas e as batalhas a vencer infligiram profundas feridas no século XX e, em retrospecto, as vitórias mostraram-se tão duvidosas quanto as derrotas justificadas. Assim, a “perda da aura” compreendida como oportunidade histórica por uma nova arte terminou por convergir com diagnósticos negativos como a “perda do centro” de Hans Sedlmayr<sup>19</sup>. Tendo o modernismo se tornado, por fim, tradição, seus guardiões o invocam como epílogo, com aquela frase tão usual na crítica de arte, o “... já não é mais possível ...”. Seus oponentes, fiéis aos modelos provados, estiveram sempre prontos a anunciar seu fim, fim do modernismo que eles, afinal, nunca desejaram.

A institucionalização e a mercantilização da arte moderna, por outro lado, contribuiu lá seu outro tanto para a dissolução daquela resistência, o que terminou por deixar a arte moderna sem inimigo. O velho inimigo, a burguesia educada ou o “filisteu da cultura” dissolveu-se, os “burgueses” oitocentistas deixaram de existir, foram substituídos por profissionais da gestão do capital tanto quanto as instituições do setor das artes passaram a ser dirigidas por profissionais bem preparados e educados no próprio modernismo e na formatação histórica da cultura. Ninguém mais, fora os profissionais, se arrisca a emitir opiniões em assuntos tão especializados quanto a cultura.

---

<sup>19</sup> Historiador da chamada “segunda escola de Viena em história da arte”, de perfil católico-conservador, gozou de desfavor fora dos países de língua alemã até recentemente quando sua tese da “perda do centro” como caracterização da arte moderna e da modernidade vem sendo reavaliada. Veja-se : SEDLMAYR, Hans. *Art In Crisis : The Lost Center*. New York : Transaction Pub. 2010

Aquele conflito foi substituído, por fim, no campo das artes plásticas, pelo conflito com a “moldura referencial” que antepunha a concepção histórica a toda apreciação das obras. Se movimentos nos anos 1960 pareciam retomar slogans das vanguardas, como romper com o isolamento e a reificação da arte em direção a ações coletivas, o que se viu não foi uma onda reiterada do populismo nem o irromper do velho sonho revolucionário, mas a dissolução da primazia dos velhos gêneros, os quais estavam bem aclimatados à orientação histórica; estes últimos mostravam também esgotamento de possibilidades de invenção estética continuada, a qual possibilitava que o jogo de perseguir o *télos* imanente, o novo, continuasse. A história da arte, enquanto disciplina que construía a moldura referencial do mundo da arte, tendo esta última sido ultrapassada e deslocada, deu ensejo a um discurso incerto que se transferiu, por fim, à própria produção artística. A passividade do público diante dos gêneros tradicionais, tão ressentida a partir dos anos 1960, dependia, no fim das contas, da moldura referencial histórica e era solidária a uma atribuição de papéis afeita à divisão de trabalho na sociedade industrial, a qual passava por profundas transformações. A mesma moldura de referência histórica prescrevia caminhos aos artistas, mas conduzia a um beco sem saída à medida que as possibilidades dos gêneros se esgotavam. Que toda cultura fosse histórica e orientada a um futuro que se supunha dormir em potência ou anunciar-se no vir a ser da história universal, provia a moldura protetora e isolante contra o entretenimento, o qual superava, como ameaça à cultura, o que outrora representara o filisteu cultural. Para o bem ou para o mal, o discurso incerto já teve que pôr de lado uma clara e rígida separação entre cultura e entretenimento.

A legitimidade do mundo da cultura em separado encontrava seu espelho na obra autônoma que a nada respondia senão às leis de desenvolvimento imanentes a seus materiais operativos, ou seja, ao gênero de sua produção. Para a arquitetura, o espírito do tempo fazia-se acompanhar pela realidade de fato da organização industrial moderna, tida como forma histórica necessária da cooperação ou sentido do espírito do tempo. Portanto, a orientação da arquitetura moderna para ater-se a seus próprios materiais e métodos operativos convergiu para com a atuação na indústria. Já estamos posicionados de modo a ver que esta última não realiza qualquer ideal de cooperação, não mais do que nos é possível distinguir entre consumo e emancipação.

Mas as estratégias de instrumentalização pelo poder político tanto quanto pelo filisteu já haviam se distanciado em meados do séc. XX e a



autonomia da obra viria a ser questionada, então, pelo novo déficit de legitimidade que sobreveio com a dissolução da história como padrão de autoridade e modelo. Entre a cultura histórica, o entretenimento, as novas tecnologias, as performances coletivas e as expressões que partem de peculiaridades em vez do universalismo, Hans Belting nos põe diante de fronteiras relaxadas que pedem repensar o estatuto da cultura. Mas como pensá-la daqui por diante? Haverá arte e cultura enquanto quisermos que existam e nada mais há que as legitime, nem a “razão suficiente” nem o que surgiu pelo ocaso desta, ou seja, as esperanças escatológicas que a modernidade depositou nalgum futuro a ser cumprido. Enfim, a contingência está completamente desnuda.

Esse balanço de época elaborado pelos historiadores da arte e que recorta com precisão a mudança operada requer, obviamente algumas mediações para que dialogue com o que tem acontecido no campo da arquitetura. A arquitetura contemporânea, que se pratica em todo mundo desde a década de 1990, tem recusado, sintomaticamente, toda rotulação ou, pelo menos, toda rotulação geral e carregada da velha concepção da história. Nenhum programa de ação seguiu-se ao pós-moderno pretendendo captar o que pudesse fazer em potência na época e que se devesse conduzir à efetividade. Os poucos ismos, portam-se lado a lado entre si sem reivindicações ao futuro. As discussões sobre o tema geral do pós-moderno prosseguem ainda que o lema, para a arquitetura, tenha caído em descrédito. Em retrospecto, o programa do “ecletismo radical” de Jencks, já nos parece meramente reativo e negativo e, se expressava algo de positivo, era o repúdio às interdições que o moderno terminara por erguer. Os lemas com que pretendia criticar o moderno, a “estética da máquina” e a redução dos códigos semióticos arquitetônicos ao profissional e tecnocrático, recaíam no populismo que sempre acompanhara reativamente a vanguarda, como uma sombra. O “ecletismo radical” retornava a velhas práticas acadêmicas e, assim, permanecia no interior do conflito entre a tradição e o novo em vez de questioná-lo a fundo. Sobretudo, representava um projeto de sociabilidade posicionado diante da fragmentação das sociedades modernas em vários “grupos semióticos”, grupos culturais e de interesses; tratava-se de satisfazer os códigos dos diversos grupos, desde os profissionais até as minorias dotadas de identidades próprias. Ao universalismo modernista, acusado de indiferença elitista, substituíam-se os particularismos ossificados nas diversas “identidades”; quanto ao diálogo e ao dinamismo social, estes ficavam de fora. O que importava era que todos pudessem participar do “cada um na sua” por detrás de demarcações protetoras e isolantes. Se os embates transformadores imaginados pelo moderno nunca se deram muito

bem com o real, a sociabilidade pós-moderna tampouco atentava para o dinamismo e para a contingência. Dinamismo, plasticidade e imprevisibilidade do que se dá nas relações sociais continuavam extremamente difíceis de compreender.

A necessidade de um denominador comum antropológico, que pudesse supostamente satisfazer a todos, conduziu as várias expressões que surgiram nos anos 60 e 70 ao abrigo do “classicismo pós-moderno”. Este último postulava a identificação do antropomorfismo da arquitetura clássica à *Einfuehlung* de Theodor Lipps, ou seja, o que Geoffrey Scott já em 1914 apontava como o conteúdo universal, intrínseco e atemporal da arquitetura. Após longas décadas de formação e de vigilância em nome da arquitetura moderna institucionalizada, as fórmulas reativas do pós-moderno soavam como suspensão de interdições. A percepção de Adolf Loos de que nas condições da modernidade qualquer estilo, compreendido como aparência uniformizada de todos os produtos da indústria que nos circundam na vida cotidiana, tornar-se-ia impalatável em pouco tempo, terminou por cobrar os débitos do pós-moderno. A concepção moderno do tempo histórico que permeava todas as teorias oitocentistas do estilo é que permanecia não adequadamente criticada nos discursos da arquitetura.

Resta esperar que o afrouxamento das fronteiras entre os gêneros e da rigidez militante que a concepção do tempo histórico comandava acabe por abrir perspectivas não tão complicadas para as relações entre a crítica de arte e a arquitetura. Mas as feridas deixadas pela tipo de politização amplamente praticada no séc. XX, não a tomemos por toda a política, demoram a cicatrizar, o que, nos parece, só torna mais oportuno o esforço de caracterização crítica da atuação de Pedrosa.

### **1.3. O viés prospectivo da crítica de arte em Mário Pedrosa**

A reconstrução da história da AMB por Mário Pedrosa, arrumadinha, por assim dizer, em vista de Brasília, se apresentava como em continuidade com o modernismo de 22 e com a Revolução de 30, caracterizada como democrática e progressista a despeito de seu destino subsequente. Esse fio de continuidade viria a assumir o ponto de vista da antropofagia de Oswald de Andrade como sua confirmação e como caráter, prospectivamente, da arquitetura moderna brasileira. Essa ação prospectiva da crítica, uma inversão de posições, talvez, em relação à produção arquitetônica, era mais

uma modalidade da tão conhecida cooperação entre crítica e artistas em estruturar visões de mundo e em exercer poder institucional em favor dela. Assim, Pedrosa apresentava o lugar da arquitetura moderna no Brasil por comparação e contraposição à pintura mural mexicana:

Para melhor captar o caráter particular de nossa revolução da arquitetura no plano social e artístico, seria útil fazer um ligeiro paralelo entre a revolução brasileira e a revolução mexicana. Esta última teve lugar antes que a nossa; possuía, em certos aspectos, um caráter racial. Foi, nesse sentido, um protesto das raças autóctones oprimidas.

A revolução mexicana teve sobretudo um caráter de restauração, de revanche do peão índio, contra o ocupante branco, contra o conquistador espanhol, destruidor de antigas culturas, de antigas civilizações representadas em nossos dias pela velha raiz popular do país. Entre nós, nada disso; nada de velhas culturas, mas uma população dispersa de índios nômades. Mesmo o negro é trazido de fora; apesar da escravidão a que foi submetido, trabalhou no mesmo sentido que o português, isto é, para conquistar a terra selvagem, para domesticar a natureza virgem.

O caráter reivindicativo ou antes vindicativo das raças oprimidas oferece aos artistas mexicanos seus temas no plano social e político. Eis por que, na arte, é a pintura que conhece sua mais bela realização, mas a pintura social representada pelo mural afresco. O muro foi conquistado pela pintura, não a pintura para o muro, isto é, para a arquitetura. Esta não conheceu, como no Brasil, uma renovação total, permaneceu o que era antes da revolução. Entre nós, ao contrário, é a arquitetura que precedeu o mural. Os jovens arquitetos foram os verdadeiros revolucionários; e a revolução que eles empreenderam foi a sua, em nome de ideais sociais e estéticos muito afirmados, bem mais profundos que os dos políticos, e de sua revolução, além do mais muito superficial. No Brasil a primazia no plano artístico coube à arquitetura, o importante era criar algo novo, ali onde o solo era ainda virgem<sup>20</sup> (PEDROSA, 1981a, p. 257-258).

---

<sup>20</sup> PEDROSA, M. A Arquitetura Moderna no Brasil. In: **Dos murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 257-258.

A diferença específica entre as possibilidades da pintura e as da arquitetura era elaborada em vista de uma caracterização civilizatória possível do Brasil e de Brasília:

[...] Aqui temos uma situação que Arnheim definiu bem ao mostrar como as figuras humanas que se formam fundadas a régua numa perspectiva central resultam numa obra falha e morta. Mas a arquitetura, diz ele, pode-se dar ao luxo de uma ordem simples, porque, em lugar de retratar uma realidade, tem uma tarefa mais limitada de representar a legalidade, a lei, a institucionalização de uma ordem em um cenário natural. Mas nenhum retrato da realidade, seja representação nacional, regional ou abstrata, pode ser apresentado pela própria lei, que, em lugar da sua incorporação às coisas, de viver da natureza, de uma existência concreta, se manifesta, em sua generalidade, em cada processo legal, sem que outros processos semelhantes interfiram no geral<sup>21</sup> (PEDROSA, 1961, p. 106).

Desse modo a primazia artística da arquitetura no Brasil correspondia, pela representação da legalidade ou forma da ação que se sobrepõe à natureza, ao processo de colonização e de ocupação do território nacional. Em “Reflexões em torno da nova capital”<sup>22</sup> de 1957, Pedrosa já apresentava as caracterizações civilizatórias por meio das quais compreender as peculiaridades desse processo, das possibilidades, e das fraquezas, brasileiras. Pedrosa monta um quadro, cujas fontes conceituais podemos acompanhar até certo ponto, em que evoca as civilizações oásis e as civilizações “naturais”. Citando a obra “Arte Egípcia” (1928) de Wilhelm Worringer, e lembrando o etnólogo Leo Victor Frobenius (1873 – 1938), as civilizações-oásis seriam aquelas para cujo conhecimento não se necessita saber de sua “história natural”, a qual poderia ser praticamente inexistente, pois que fora transplantada de outro lugar onde se desenvolvera, por contraste com aquelas “que, ao contrário, tem no curso dessa história como

---

<sup>21</sup> Idem, Intervenção oral na 6ª Seção Plenária, “A Arquitetura Moderna no Brasil e seus Traços Autóctones”, do II Congresso Nacional de Críticos de Arte, São Paulo, dez. 1961. p. 106.

<sup>22</sup> Idem, Reflexões em torno da nova capital. In: **Acadêmicos e Modernos**: Mário Pedrosa. Org. Oflívia Arantes. São Paulo: Edusp, 1998.

que o paradigma de sua própria história política e cultural”<sup>23</sup> (PEDROSA, 1998, p. 389).

Apesar de não podermos investigar a origem desses conceitos e não podermos, conseqüentemente, avaliar o uso e o tratamento que Pedrosa fez deles, tentemos reconstituir o papel que desempenharam no discurso de Pedrosa. “História natural de uma civilização” indicaria o surgimento de uma civilização num sítio natural pela fixação de um povo e o desenvolvimento continuado pelo qual constituiria um conjunto de técnicas adequadas àquele meio natural e que proviriam, ao mesmo tempo, um suporte ao sistema de representações, desde o mito às imagens da arte, e destas ao pensamento, ou seja, o que chamamos cultura. No pólo oposto estariam as civilizações transplantadas já prontas para um território, motivo pelo qual apresentar-se-iam como uma ordem imposta por sobre o território, sem marcas de ter crescido junto dele. O Egito seria o paradigma desse segundo tipo, a mostrar a simplicidade da lei formal imposta, já pronta, sobre o território, em contraste com os povos de civilização “orgânica” dotada de uma significação existencial mais complexa, concreta e não abstrata, cheia de nuances históricas, que perfazem uma cultura propriamente, o que estaria ausente entre os povos e civilizações do tipo oásis.

Sempre se referindo a Worringer e a Frobenius, Pedrosa (1998) mantinha que a “cultura se explica, em sua essência, ou é condicionada por sua relação com a terra: ‘a cultura é a terra que o homem torna orgânica’”<sup>24</sup>. Assim, em civilizações-oásis, como o Egito, carente da passagem e da relação lenta e decantada entre o homem e a terra, não haveria de fato uma cultura, mas apenas uma civilização, ou seja, prevaleceria a legalidade formal identificada à técnica imposta à terra. Nestas, até mesmo o que costumamos chamar de cultura, o que é digno de memória e preservação, adquiriria um aspecto utensiliar e como que seria empregado no estabelecimento da ordem contra a natureza.

Pedrosa (1998) percebia a tonalidade “antropofágica” na comparação de Worringer entre o Egito e a América moderna, de que ressaltava a força de transformação que possui toda cultura não autóctone, por lhe faltarem as resistências, os obstáculos naturais e, em vista do que o

---

<sup>23</sup> PEDROSA, M. Reflexões em torno da nova capital. In: **Acadêmicos e Modernos**: Mário Pedrosa. Org. Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 1998. p. 389.

<sup>24</sup> PEDROSA, M. Reflexões em torno da nova capital. In: **Acadêmicos e Modernos**: Mário Pedrosa. Org. Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 1998.

próprio Pedrosa escrevera<sup>25</sup>, entenda-se a ausência de obstáculos culturais, pois não há afeto nem história vinculante ao sítio natural bravo e indiferente. Esta ilação sustenta-se:

[...] Começa-se sem nada ou apenas no cenário natural e se cria, assim, simples, ingenuamente, o lugar de onde vão se traçar as novas perspectivas, e tudo parece então não natural. E por isso é que há uma simplicidade ingênua, satisfeita de si mesma, feita de graça e de audácia. Não é, porém, a simplicidade complexa, nascida da consciência da complexidade das experiências acumuladas, da fatalidade de consciências inibidas que é a origem da modernidade na Europa<sup>26</sup> (ROSA, 1961, p. 106).

As civilizações-oásis ou a América moderna - enfim, as civilizações transplantadas - requeriam uma alta disciplina civilizadora e a simplicidade e a evidência da lei, em virtude da exposição direta à necessidade natural; daí a “extremamente natural facilidade com que recebe as formas culturais mais extremas e mais altas e a naturalidade extrema com que nega a própria natureza”<sup>27</sup> (PEDROSA, 1998). Acrescentemos, a guisa de ilação, que essa receptividade às formas culturais estranhas deve ser atribuída à premência em instrumentalizar-se para sobrepor-se ao cenário bravo. Esses últimos aspectos explicariam por que nós americanos (brasileiros, etc.) estaríamos condenados ao moderno: “é aí que está por que há algo no americano, no canadense, no argentino, no paulista, que é intrinsecamente antinatural (...)”<sup>28</sup> (1998, p.390).

A diferença específica da modernidade para com as civilizações-oásis do passado, estaria em que a terra toda, a totalidade do território até mesmo à escala planetária, seria objeto de ocupação. Daí que o moderno

---

<sup>25</sup> Idem, *Ibidem*.

<sup>26</sup> ROSA, M. Intervenção oral na 6ª Seção Plenária, “A Arquitetura Moderna no Brasil e seus Traços Autóctones”, do II Congresso Nacional dos Críticos de Arte, São Paulo, dez. 1961. p. 106.

<sup>27</sup> PEDROSA, M. Reflexões em torno da nova capital. In: **Acadêmicos e Modernos**: Mário Pedrosa. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1998.

<sup>28</sup> Idem, *Ibidem*, p. 390.

iria sendo cada vez mais o “habitat natural”, sem restringir-se aos oásis isolados: o habitat torna-se o “novo”, o lugar onde tudo poderia “começar do começo”.

Estas formulações de Pedrosa apresentam, a despeito do modesto invólucro de opúsculos a comentar momentos ou fatos que suscitavam a intervenção de sua militância crítica, um diagnóstico prospectivo da modernidade, de que a dualidade entre civilização e cultura está por dissipar-se, se é que já não teria perdido toda razão de ser. A modernidade, que a seu juízo começara como reação contra o excesso da cultura, excesso de auto-consciência, a inibir as consciências européias, teria já produzido, do outro lado do Atlântico, um modelo de civilização onde as “virtualidades democráticas da produção em massa”<sup>29</sup> Pedrosa (1981a, p. 256), estariam por mudar toda a face da terra num sentido positivo; estaria por surgir uma civilização em que a necessidade, somente, impulsionaria os homens para além do que a angústia jamais fora capaz.

Brasília surgia, então, como a encruzilhada em que o Brasil se encontra: “O Egípcio não se entrega à natureza [não constrói uma cultura orgânica, por assim dizer], domina-a pela técnica’. No Brasil, nem nos entregamos à natureza, nem a dominamos. Estabeleceu-se um *modus vivendi* medíocre<sup>30</sup> (PEDROSA, 1998, p. 390). Não nos entregamos à natureza, nem temos uma “história natural” na qual nos alojar; apesar de condenados ao moderno, a dominar a natureza, nos restringiríamos a uma acomodação medíocre. Não havíamos tido as redes de estradas pavimentadas como os incas e os romanos, nem tínhamos ainda uma rede ferroviária moderna que rasgasse o território e rompesse o isolamento dos núcleos semeados pela colonização. Brasília nascia como mais um núcleo isolado, numa região árida, com poucas perspectivas de desenvolvimento autóctone : “não é a toa que algo de contraditório se esconde no invólucro moderníssimo de sua concepção” (PEDROSA, 1998, p. 391).

[...] vencida a fase da colônia ocupante com suas características de produto artificial sintético, as quais de algum modo se assemelham às ruínas de praça sitiada,

---

<sup>29</sup> PEDROSA, M. A Arquitetura Moderna no Brasil. In: **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 256.

<sup>30</sup> PEDROSA, M. Reflexões em torno da nova capital. In: **Acadêmicos e Modernos**: Mário Pedrosa. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1998. p. 390.

será possível construir-se a nova Capital fora das áreas de civilização naturalizada, onde desabrocharam os primeiros rebentos de uma cultura enfim orgânica e autóctone? Não significará tal empreendimento recomeçar a fase de oásis? Não é paradoxal destinar-se tal “colônia” de fabricação ultramoderna a ser a cabeça dirigente do país, a sede de seu governo? Instalar-se-ia assim o centro político-administrativo do Brasil de novo num oásis, isto é, numa colônia de ocupação afastada das áreas onde se desenvolve o processo vital de crescente identificação entre sua história “natural” e sua história cultural e política<sup>31</sup> (PEDROSA, 1998, p. 391).

Com essas caracterizações pode-se compreender a reprimenda de Pedrosa à incompreensão de europeus com a AMB e que se mostrava novamente no Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte de 1959, reunido para o exame de Brasília. Os "europeus sofisticados não fundamentais" não perceberiam a instituição da ordem sobre o cenário natural, "pois querem antes de tudo a representação existencial, uma experiência tradicional, histórica, que não pode ainda haver, como também a interação dos vários fatores entre a ordem arquitetônica e a natureza consubstanciada em unidades representativas arquitetônicas existenciais"<sup>32</sup>, o que entre nós estaria ainda se formando. Sugeriu, mesmo, um paralelo entre a AMB e a arte indígena, ou seja, o estilo geométrico de ornamentação de cerâmica e utensílios em geral, pois neste predominava a legalidade<sup>33</sup>. Artigas parece ter feito eco a essa sugestão e, enquanto André Malraux chamava a coluna do Palácio da Alvorada de cariátide, ele a comparava a uma boneca dos índios carajá<sup>34</sup>.

A criação de um espaço no deserto, como Brasília, é uma situação onde sobressai a lei formal desobstruída de qualquer inibição ou resistência

---

<sup>31</sup> PEDROSA, M. Reflexões em torno da nova capital. In: **Acadêmicos e Modernos**: Mário Pedrosa. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1998. p. 391.

<sup>32</sup> PEDROSA, M. Intervenção oral na 6ª Seção Plenária, “A Arquitetura Moderna no Brasil e seus Traços Autóctones”, do II Congresso Nacional dos Críticos de Arte, São Paulo, dez. 1961. p. 106.

<sup>33</sup> Idem, *Ibidem*, loc. cit.

<sup>34</sup> ARTIGAS, J.B.V. Arquitetura e Realidade Brasileira. **Depoimento a um auditório da FAUUSP**, 11/10/1968. Transcrição datilografada.



interna, e a lei é o princípio racional. Os esboços virtuosísticos de Niemeyer, que Ernesto N. Rogers via com desconfiança, ou traçar os dois eixos, norte-sul e leste-oeste, sobre a terra, como no Plano Piloto de Costa, eram desígnios fundadores sobre um espaço natural: "quanto mais a forma nasce num contexto apenas natural, mais a ordem, o sentido de proporções aparece dominante, e a criatura aparece apenas construída. E o que os europeus querem é que a criatividade seja produto real no sentido existencial"<sup>35</sup>. No Brasil, o elemento existencial, o mundo humano que cresce da terra, seria posterior à instituição da ordem, por isso

[...] o elemento estético espacial é, pois, no Brasil, da maior importância para compreendermos fenômenos sociais tão profundos, culturais tão vastos, artísticos tão transcendentais (como a arquitetura, pois naquele elemento se inclui o primeiro ingrediente vivencial cultural, embora ainda individual, isto é, no arquiteto)<sup>36</sup> (PEDROSA, 1961, p. 6).

Note-se que daí emerge uma construção que encontrava correspondência na figura do arquiteto como o "principal artífice da nação", nas palavras de Flávio Motta (1960, p. 61-67)<sup>37</sup>. A ausência de uma experiência socialmente compartilhada, um mundo de inibições contra o qual lutar, é bastante consistente com a fraqueza com que a "moral construtiva" se apresentava para Oscar Niemeyer. Até mesmo o clima, como observara a Sra. Gropius<sup>38</sup>, conspirava nessa direção, fazendo menores exigências ao detalhamento e ao desempenho das construções do que nos climas temperados. E, por acaso, não era a "utopia Brasília" que infundira ao arquiteto uma disciplina, algumas restrições auto-impostas? O arquiteto se ergueria, então, como intérprete do povo à medida que desse forma, como elemento socialmente passível de ser compartilhado, a algo prospectivo, a

---

<sup>35</sup> PEDROSA, M. Intervenção oral na 6ª Seção Plenária, "A Arquitetura Moderna no Brasil e seus Traços Autóctones", do II Congresso Nacional dos Críticos de Arte, São Paulo, dez. 1961. p. 106.

<sup>36</sup> Idem, *Ibidem*, p. 107.

<sup>37</sup> MOTTA, F. Introdução al Brasile. In: **Zodiac**. n. 6. Itália, 1960. p. 61-67.

<sup>38</sup> GROPIUS e GROPIUS. Report on Brazil. In: **The Architectural Review**. vol. 116. Nova Iorque, out./nov. de 1954. p. 236-237.

uma utopia a lançar raízes a partir daquele ato inicial, que proporcionasse “começar do começo”. Estas idéias são uma versão sofisticada e, talvez originária, do espírito ao mesmo tempo ingênuo e utópico que tomou conta da intelectualidade e do populismo cultural no Brasil de fins dos anos 1950 até o revés brutal do Golpe de 1964.

Essa atitude prospectiva e necessariamente construtiva seria o contrapeso exato à subjetividade autonomizada, ao “desbragado experimentalismo estético”. Era precisamente nesse sentido que Pedrosa elogiava a tendência concreta na arte brasileira:

[...] a integração das artes que a nova arquitetura pede excluir as vedetes, as estrelas da pintura de cavalete, desvestida de qualquer pensamento espacial. As novas gerações de pintores e escultores estão mais próximos desta síntese. Querem fazer da arte uma atividade prática e eficaz de nossa civilização. Eis porque penetram na escola dos construtivos, a fim de chegar a uma verdadeira síntese, condição indispensável à criação do estilo que o mundo e o futuro esperam de nós<sup>39</sup> (PEDROSA, 1981a, p. 264).

O que apontamos nos textos de Pedrosa equivale a elevar o teor utópico da AMB de Lúcio Costa, pois, como vimos, este já havia construído um passado renunciador e um futuro prospectivo para a AMB. Os argumentos de Pedrosa acerca de Brasília como ponto de inflexão a partir do qual poderia desencadear-se uma mutação civilizatória, constituíam uma operação cujo alcance talvez ainda não tenhamos compreendido até hoje. Suas motivações na crise do nacional-populismo de 1954, crise que ameaçava a pobre e pouca democracia que tínhamos, são apenas um componente. Há o horror de nossa intelectualidade ao subdesenvolvimento, um sentimento, afinal, muito próprio à “Belíndia”. Mas há coisas ainda mais profundas, como a concepção moderna do tempo histórico e suas esperanças escatológicas, e a concepção, para cuja elaboração ulterior há um lugar em nosso Capítulo 2, de que a modernidade na arte fosse reação ao excesso de uma cultura demasiado elaborada a exercer inibição sobre as consciências européias. Há que lembrar que o filisteu cultural era um alvo de

---

<sup>39</sup> PEDROSA, M. A Arquitetura Moderna no Brasil. In: **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 264.

Lúcio Costa (1997) em “Razões da nova arquitetura”<sup>40</sup>, figura das veleidades de nossas elites que sintetizava a esterilidade para a cultura e o obstáculo à modernidade técnica e industrial, ou seja, ao tão desejado desenvolvimento.

Acreditamos que a mutação civilizatória que Pedrosa apostava estar já em germe pronta para brotar, corresponde à idéia da antropofagia de Oswald de Andrade, a que voltaremos adiante. Nessa “poética” da história brasileira, Pedrosa encontrava uma significação muito peculiar ao ato de fundação de cidades, ato de tomada de posse e de estabelecimento de uma ordem sobre o cenário natural, que teria sido o modo típico de construção do Brasil, país que tinha data de fundação, a partir da qual passou a ser construído de baixo para cima; ato que se repetia a cada surto de expansão colonial sobre o território, do litoral para o interior. Mais que isso, esse ato a repetir-se transformava a cultura e a indústria precedentes em natureza, algo a ser dominado, ou melhor, negado e descartado sempre que parecesse esgotado, o que sempre se dá em face da última moda. Esse último aspecto seria mais saliente nos periódicos movimentos de importação, como em 1816, quando o Brasil importou o neoclássico com a missão francesa, que aqui chegou e se implantou direitinho, como a palmeira imperial que desbancou as plantas vagabundas nativas e tornou-se símbolo de poder. Ou em 1922, quando o Brasil importou o primitivismo e novas técnicas de versificação como em Pau-Brasil de Oswald de Andrade<sup>41</sup>.

Pedrosa endossava Lúcio Costa (1997)<sup>42</sup> ao atribuir, de modo demasiado unívoco mas consistente com a necessidade de construir tipos, ao processo da colonização a definição do perfil das três raças:

Entre nós, nada disso; nada de velhas culturas, mas uma população dispersa de índios nômades. Mesmo o negro é trazido de fora; apesar da escravidão a que foi submetido, trabalhou no mesmo sentido que o português, isto é, para conquistar a terra selvagem, para

---

<sup>40</sup> COSTA, L. Razões da nova arquitetura. In: **Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das artes, 1997. p. 116.

<sup>41</sup> PEDROSA, M. Intervenção oral na 6ª Seção Plenária, “A Arquitetura Moderna no Brasil e seus Traços Autóctones”, do II Congresso Nacional dos Críticos de Arte, São Paulo, dez. 1961. p. 106.

<sup>42</sup> COSTA, L. Op. cit.. p. 458.

domesticar a natureza virgem<sup>43</sup> (PEDROSA, 1981a, p. 258).

A ação sobre a natureza virgem era a razão instrumental colonizadora do português, que não tinha olhos para contemplar a natureza, somente o machado. A velha imagem dos platôs e das encostas<sup>44</sup>, nesta perspectiva, trai o aspecto predatório da colonização portuguesa, que fundou um sistema de exploração do território até a exaustão, para ser então, abandonado e passar-se a explorar com a mesma mediocridade terras ainda intactas e férteis. Esse havia sido o sistema de expansão territorial do litoral para o interior que, com Brasília, estava para dar um salto de escala, um salto de mil quilômetros. Mas não era uma reiteração o que Pedrosa projetava para Brasília em escritos de 1958, e sim uma reversão ou mesmo a redenção do processo predatório, aquele que Gropius (1954) tão bem notara com um simples passar de olhos sobre o Brasil<sup>45</sup>. Como isso seria possível?

Os portugueses o foram ocupando [o território], artificialmente, plantando por sua vasta extensão, aqui e acolá, pequenos núcleos urbanos nas selvas, verdadeiros oásis. Nesse sentido, Brasília se insere nessa tradição, que é a tradição colonial de ocupação do território através de vilas, termos, arraiais e cidades surgidas na selva bruta.

A diferença é que, sendo destinada a capital do país, não pode Brasília ficar presa àquela tradição, isto é, vivendo como um oásis, ou colônia fundada sobre base artificial. Ela deve, ao contrário, ser uma antecipação do futuro: uma utopia, pois<sup>46</sup> (PEDROSA, 1981c, p. 318).

---

<sup>43</sup> PEDROSA, M. A Arquitetura Moderna no Brasil. In: **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 258.

<sup>44</sup> COSTA, L. Razões da nova arquitetura. In: **Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das artes, 1997. p. 116.

<sup>45</sup> GROPIUS e GROPIUS. Report on Brazil. In: **The Architectural Review**. vol. 116. Nova Iorque, out./nov. de 1954. p. 236-237.

<sup>46</sup> PEDROSA, M. Utopia – Obra e Arte. In: **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 318.

Pedrosa via, ou queria ver, uma mutação da instrumentalidade na modernidade, que estaria adquirindo características de utopia, de antecipação criativa do que ainda não existe e que condicionasse o decurso da história pela antecipação, um curso que seria de outro modo aberto a qualquer outra direção, inclusive à mesmice e à reiteração. Um sinal da mutação da instrumentalidade seria a disciplina do planejamento territorial e urbano:

Outro eminente filósofo de nosso tempo, Bertrand Russell, já assinalou como traço distintivo de nossa época o de ser aquela em que as utopias passam do sonho à realidade, de hipótese ou pressuposição fantasistas à experiência, a instrumento de trabalho. Essa passagem se deve a algo inédito criado em nossa época: uma nova técnica social que permite a experiência de sociedades artificialmente fabricadas para fins deliberados.

Que significa [...] que essa técnica possibilita a passagem da utopia ao plano. As afinidades entre os dois conceitos, o de plano e de utopia, são inegáveis e estreitas. É que a utopia tem agora a seu serviço uma técnica social e de realização extremamente complexa e cheia de virtualidades. E, por isso mesmo, Russell foi capaz de descobrir no homem de hoje um prazer tipicamente moderno, o de construir segundo um plano, que é, segundo ele ainda, "Um dos móveis mais fortes para homens de ação que combinam a inteligência, a energia e a ambição".

Construir uma cidade é, hoje, portanto, uma utopia perfeitamente planejável, e um móvel ao alcance de homens capazes e movidos por uma ação finalista coletiva. Uma cidade, com seu programa, sua finalidade, sua planta, é, portanto, algo como uma autêntica obra de arte a realizar. Exige-se, portanto, de seus construtores, de seus urbanistas, arquitetos, etc., que ajam com a precisão do engenheiro e a imaginação do artista; do contrário, a obra de arte, Brasília, será uma realização cambaleante, um aleijão, algo que não chegará a viver,

admitindo-se mesmo que seja dada como "acabada"<sup>47</sup> (PEDROSA, 1981c, p. 318-319).

“Ação finalista coletiva”, pois bem, este nos parece ser o diferencial que fazia do planejamento territorial e urbano tanto sinal anunciador quanto fator de realização da mutação civilizacional que se avizinhava. O modo como os pioneiros da arquitetura moderna, Ruskin e Morris, compreendiam a modernidade, seus males e suas promessas, ou melhor, potencialidades, em termos dos conceitos de organismo e mecanismo, parecem retomados ou reinseridos aqui; “ação finalista coletiva”, será que a “coletividade” da ação estaria por tornar-se a finalidade da própria ação?

Uma cidade é uma obra de arte em função de sua qualidade de lugar de morar dos homens. Sua arte é o serviço e o estímulo que lhe dão vida.

Quando se fala em obra de arte não se quer referir apenas ao que dentro dela é gênio, emoção, poesia. É indispensável que com o conceito, se tenha em conta também o bom artesanato, qualidade, propriedade, justeza em todas as partes e em todas as coisas "feitas" ou realizadas pelo homem<sup>48</sup> (PEDROSA, 1958, p. 95).

No mesmo texto, Pedrosa punha-se a imaginar como Brasília quebraria a mera reprodução do padrão forjado na colonização, e as dificuldades em que se metia não eram pequenas. As

[...] instituições [de Brasília] não serão dadas como coisa natural, como coisas ali achadas, quais se fossem frutos da terra ou da ecologia, como costumes tribais indígenas, clima ou acidentes geográficos especiais.

---

<sup>47</sup> PEDROSA, M. Utopia – Obra e Arte. In: **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 318-319.

<sup>48</sup> Idem. Cidade, Obra de Arte. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22/05/1958. In: **Obras completas de Mário Pedrosa em 14 volumes**. Levantadas e organizadas pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Otilia Beatriz Fiori Arantes – FFLCH USP. 12º volume: Arquitetura e Cidades Novas, 2ª parte, p. 95,95.

Serão, ao contrário, criações coletivas de sua época, isto é, do Brasil de 1958<sup>49</sup> (PEDROSA, 1981c, p. 405-406)

O fato de que as instituições políticas não pudessem ser renovadas, pois dependiam da constituição nacional, não impedia Pedrosa de ir adiante, mesmo tendo que recorrer ao localismo da comunidade: "as instituições comunais, isto é, da própria cidade, estas serão fatalmente diferentes das que vigoram pelo resto das cidades brasileiras"<sup>50</sup> (PEDROSA, 1998).

Mas, seria pela tecnologia e pela forma integralmente modernas que Brasília seria capaz de repelir todas as mazelas e descabros da administração pública nacional. A estrutura racional de Brasília, conforme ao plano, não poderia, supunha Pedrosa, funcionar à base dos esquemas de "adaptação às mazelas e vícios da administração pública brasileira"<sup>51</sup> (PEDROSA, 1998).

Brasília, novinha em folha, no isolamento geográfico e social em que viverá pelo menos nos primeiros tempos, despida de qualquer experiência passada quanto à adaptação às famosas "realidades brasileiras" não terá jamais os mesmos recursos para substituir ao mau funcionamento público, mal endêmico das outras cidades brasileiras, em particular, de nosso caro Rio de Janeiro, a velha capital. [...] Também terão caráter inédito os seus serviços públicos, sendo, como vão ser, inteiramente novos, quanto ao ambiente em que vão funcionar, perfeitamente original, quanto ao pessoal que os vão manejar e quanto aos equipamentos de que vão se utilizar. É-se, então, obrigado a levar em conta toda a experiência do presente<sup>52</sup> (PEDROSA, 1998, p. 405-406, grifo nosso).

---

<sup>49</sup> PEDROSA, M. A Obra de Arte - Cidade. In: **Acadêmicos e Modernos**: Mário Pedrosa. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1998. p. 405-406.

<sup>50</sup> Idem, Ibidem, loc. cit.

<sup>51</sup> Idem, Ibidem, loc. cit.

<sup>52</sup> Idem, Ibidem, loc. cit. (grifo nosso)

Bem entendido, Pedrosa acreditava que a modernidade do plano consistia em por em ação os meios tecnológicos, os quais viriam a impor uma disciplina, uma rigidez de procedimentos que afastaria nossa tradicional “modus vivendi medíocre” com a natureza, num território em que a abundância de recursos e a ausência de extremos climáticos, como desertos ou invernos frios, tornava fácil a sobrevivência e o desperdício, mas, por sua imensidão e rudeza, tornava muito difícil, em vista do padrão que a colonização criou, a submissão transformadora da natureza. A mutação civilizatória que se anunciava com o planejamento em larga escala tinha a virtude, inadvertida talvez, de requerer uma disciplina coletiva obrigatoriamente.

Esta aurora de um “novo homem”, tantas vezes anunciada antes, tanto que, em retrospecto, suscita-nos boa dose de ceticismo, fazia da cidade, assim pensava Pedrosa, uma obra de arte coletiva:

O eminente filósofo social americano (Lewis Mumford) dá aqui um passo adiante na conceituação da cidade como obra de arte. Ela é, no seu todo, “obra de arte”, e por ser “consciente” equivale à obras de arte da construção civil, pontes, barragens, etc. Mas é mais que isso, pois abriga, “contém dentro de sua armação comunal” outras espécies de arte: “mais simples e mais pessoais”. Que são essas formas de arte “mais simples e mais pessoais”? Dentro da “armação comunal” só podem os monumentos públicos, arquitetônicos ou não, além de outras obras de individualização crescente, tais como jardins, estátuas, esculturas, decorações murais e formas ainda mais “pessoais: quadros de cavalete, etc”<sup>53</sup> (PEDROSA, 1998, p. 405-406).

A “obra de arte cidade”, a “utopia, obra de arte”<sup>54</sup> conjurava, a despeito da questão nacional e de elaborações do pensamento do século XX, as esperanças escatológicas análogas às acalentadas pelo movimento Arts & Crafts. Isto, aliás, se dava de modo explícito: “[...] Para Lethaby, lúcido espírito inglês, formado na escola de Morris e Ruskin, ‘uma cidade é uma

---

<sup>53</sup> PEDROSA, M. A Obra de Arte - Cidade. In: **Acadêmicos e Modernos**: Mário Pedrosa. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1998. p. 405-406.

<sup>54</sup> Idem, *Ibidem*, loc. cit.



obra de arte, em função da sua qualidade de lugar de morar dos homens' e sua 'arte' consiste 'no serviço e no estímulo que dão vida 'à cidade'"<sup>55</sup> (PEDROSA, 1998, p. 405-406).

## 2. Referências Bibliográficas

ARTIGAS, J.B.V. Arquitetura e Realidade Brasileira. **Depoimento a um auditório da FAUUSP**, 11/10/1968. Transcrição datilografada.

COSTA, L. Razões da nova arquitetura. In: **Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das artes, 1997. p. 116.

GROPIUS e GROPIUS. Report on Brazil. In: **The Architectural Review**. vol. 116. Nova Iorque, out./nov. de 1954. p. 236-237.

MOTTA, F. Introduzione al Brasile. In: **Zodiac**. n. 6. Itália, 1960. p. 61-67.

PEDROSA, M. Cidade, Obra de Arte. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 22/05/1958. In: **Obras completas de Mário Pedrosa em 14 volumes**. Levantadas e organizadas pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Otília Beatriz Fiori Arantes – FFLCH USP. 12º volume: Arquitetura e Cidades Novas, 2ª parte, p. 95,95.

---

<sup>55</sup> Idem, Ibidem, loc. cit.

\_\_\_\_\_. Intervenção oral na 6ª Seção Plenária, “**A Arquitetura Moderna no Brasil e seus Traços Autóctones**”, do II Congresso Nacional de Críticos de Arte, São Paulo, dez. 1961. p. 106.

\_\_\_\_\_. A Arquitetura Moderna no Brasil. In: **Dos murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 257-258.

\_\_\_\_\_. Utopia – Obra e Arte. In: **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 318-319.

\_\_\_\_\_. O Depoimento de Oscar Niemeyer – I. In: **Dos murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 290.

\_\_\_\_\_. A Obra de Arte - Cidade. In: **Acadêmicos e Modernos**: Mário Pedrosa. Org. Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 1998. p. 405-406.

\_\_\_\_\_. Reflexões em torno da nova capital. In: **Acadêmicos e Modernos**: Mário Pedrosa. Org. Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 1998. p. 389.

ROSA, M. Intervenção oral na 6ª Seção Plenária, “**A Arquitetura Moderna no Brasil e seus Traços Autóctones**”, do II Congresso Nacional dos Críticos de Arte, São Paulo, dez. 1961. p. 106.