



UnB

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE**

LUCAS SILVA DE LIRA

O debate crítico entre Mário Pedrosa e Sylvio de Vasconcellos

BRASÍLIA

2022



UnB

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE**

LUCAS SILVA DE LIRA

O debate crítico entre Mário Pedrosa e Sylvio de Vasconcellos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte, da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Arte. Linha de Pesquisa: Teoria e História da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Mari

BRASÍLIA

2022

*Aos meus pais,
por tudo,
sempre.*

AGRADECIMENTOS

A meus pais, José Nilton e Sônia Maria, e minhas irmãs, Larissa e Letícia, que tanto admiro.

Ao professor Dr. Marcelo Mari, meu orientador, por ter acolhido minha pesquisa e pela confiança em meu trabalho.

Aos professores Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira e Dr. Eduardo Pierrotti Rossetti, pelas leituras e considerações que contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa.

Agradeço também à CAPES pelo apoio financeiro que possibilitou a realização de parte deste mestrado.

RESUMO

Durante a construção de Brasília, um debate particular sobre a problemática entre crítica de arte e arquitetura pleiteado por dois intelectuais brasileiros em 1957, na mídia impressa, tocava diretamente na questão pendente de uma crítica arquitetônica no Brasil e colocava na ordem do dia o dilema entre forma e função da arquitetura moderna brasileira. Mário Pedrosa, crítico de arte e militante político, anunciava então, numa série de artigos, a chegada da fase da “arquitetura-obra de arte”, e ao mesmo tempo propunha uma nova crítica para a arquitetura brasileira. Por sua vez, o arquiteto e historiador da arquitetura Sylvio de Vasconcellos, divergindo do ponto de vista de Pedrosa, expunha de maneira direta, em sua significativa refutação, que era momento de ampliar a perspectiva crítica sobre o fenômeno arquitetônico, reiterando certo viés corporativista. O objetivo central é resgatar o debate crítico entre Mário Pedrosa e Sylvio de Vasconcellos, de modo a evidenciar sua relevância para a historiografia da crítica do modernismo arquitetônico brasileiro. Para tanto, será realizado um cotejamento entre as perspectivas de ambos os autores, sob a luz do contexto sociocultural dos anos 1950, no que se refere às suas críticas da arquitetura moderna brasileira. Por conseguinte, o exame detido deste debate revelou-se capaz de amarrar pontas soltas que existiam na crítica arquitetônica local naquela etapa febril da modernização nacional. Sobretudo a partir dos questionamentos que levantou acerca da autonomia artística da arquitetura e de nossa realidade social, tendo como pano de fundo a ideia de uma nova capital moderna e democrática.

PALAVRAS-CHAVE: Mário Pedrosa; Sylvio de Vasconcellos; Crítica de arte; Arquitetura; Crítica de arquitetura; Arquitetura moderna brasileira.

ABSTRACT

During the construction of Brasilia, a particular debate about the problem between art criticism and architecture pleaded by two Brazilian intellectuals in 1957, in the printed media, touched directly on the pending issue of an architectural criticism in Brazil and placed on the order of the day the dilemma between form and function of Brazilian modern architecture. Mário Pedrosa, an art critic and political activist, then announced, in a series of articles, the arrival of the "architecture-work of art" phase, and at the same time proposed a new critique for Brazilian architecture. In turn, the architect and historian of architecture Sylvio de Vasconcellos, diverging from Pedrosa's point of view, exposed in a direct way, in his significant refutation, that it was time to broaden the critical perspective on the architectural phenomenon, reiterating a certain corporate bias. The main objective is to rescue the critical debate between Mário Pedrosa and Sylvio de Vasconcellos, in order to highlight its relevance to the historiography of the criticism of Brazilian architectural modernism. Therefore, a comparison between the perspectives of both authors will be carried out, in the light of the socio-cultural context of the 1950s, with regard to their critiques of Brazilian modern architecture. The scrutiny of this debate proved capable of tying loose ends that existed in local architectural criticism in that feverish stage of national modernization. Especially from the questions he raised about the artistic autonomy of architecture and our social reality, against the background of the idea of a new modern and democratic capital.

KEYWORDS: Mário Pedrosa; Sylvio de Vasconcellos; Art criticism; Architecture; Architecture criticism; Brazilian modern architecture.

LISTA DE IMAGENS

- Imagem 1:** Vista da instalação da exposição "Alexander Calder" no MoMA (Nova York), 29 de setembro de 1943 – 16 de janeiro de 1944. **p. 47**
- Imagem 2:** CALDER, Alexander. *Gibraltar*. 1936. Lignum vitae, noqueira, hastes de aço e madeira pintada. 131.7 x 61.3 x 28.7 cm. The Museum of Modern Art, Nova York. **p. 50**
- Imagem 3:** Vista parcial da Sala Brasil da "IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo" (1957). À esquerda, obra de Hermelindo Fiaminghi, 'Alternado 1'. Ao centro, a escultura de Franz Weissmann "Coluna Concreta Vazada" (1952), e ao fundo obras de Lygia Clark. Autor não identificado. **p. 83**
- Imagem 4:** Página 8 do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, em 22.02.1957 **p. 99**
- Imagem 5:** Página 6 do Suplemento Literário do jornal O Estado de São Paulo, São Paulo, em 29.06.1957 **p. 100**
- Imagem 6:** Página 6 do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, em 03.08.1957 **p. 101**

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

Muita opinião, alguma crítica e um debate	10
---	----

CAPÍTULO 1: MODERNOS POR ACASO?

Uma breve introdução ao debate crítico nacional sobre arquitetura moderna brasileira na década de 1950	18
1.1. Um precedente singular	19
1.2. O contexto cultural da década de 1950	23
1.3. A contribuição das revistas e jornais	30
1.4. A centralidade de Lucio Costa	34

CAPÍTULO 2: MÁRIO PEDROSA

O ponto de vista do crítico	40
2.1. Mário Pedrosa, Alexander Calder e arquitetura moderna	46
2.2. Arquitetura como arte autônoma?	55
2.3. Brasil, país condenado ao moderno	60
2.4. Mário Pedrosa e a arquitetura de Oscar Niemeyer	64

CAPÍTULO 3: SYLVIO DE VASCONCELLOS

Modernidade e mineiridade	69
3.1. O barroco mineiro e Lucio Costa	72
3.2. Sylvio de Vasconcellos, o Aleijadinho e o conceito de “brasilidade”	76
3.3. Uma perspectiva peculiar sobre a modernidade artística	81
3.4. Sylvio de Vasconcellos e o conceito de “mineiridade”	90

CAPÍTULO 4: O DEBATE CRÍTICO ENTRE MÁRIO PEDROSA E SYLVIO DE VASCONCELLOS

Crítica de arte e arquitetura ou vice-versa.....	94
4.1. Mário Pedrosa: arquitetura e crítica de arte	102
4.2. Sylvio de Vasconcellos: crítica de arte e arquitetura.....	108
4.3. Mário Pedrosa: a crítica de arte na arquitetura.....	116
4.4. Mário Pedrosa e Sylvio de Vasconcellos: crítica de arquitetura e ideologia	120
4.5. Desdobramentos críticos.....	125
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	132
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	136

INTRODUÇÃO

Muita opinião, alguma crítica e um debate

Talvez possa parecer estranho, no contexto contemporâneo, resgatar uma disputa intelectual bastante pontual dos anos 1950 para compreender a especificidade de um gênero tão dúbio quanto a crítica arquitetônica brasileira. Porém, é um fato inconteste que, desde meados do século passado, a ausência de uma crítica de arquitetura no país tornou-se um lugar-comum entre arquitetos e estudiosos, uma espécie de banalidade justificada pela sua própria incipiência, bem como pela instabilidade do debate intelectual acerca de um campo em construção. Desde então, a crítica arquitetônica nacional passou para a historiografia como um assunto de pouco interesse. Por outro lado, as notáveis realizações da arquitetura moderna brasileira, a partir da década de 1930 até a construção da nova capital Brasília, encontravam amplo reconhecimento, inclusive internacional, como poucas produções da vanguarda nacional. Sem muita dificuldade, podemos encontrar diversas opiniões e discursos, no contexto da década de 1950, que revelam a dificuldade e acentuada parcialidade da disciplina crítica entre intelectuais públicos e profissionais da arquitetura. Existe, portanto, um descompasso entre a pertinência da moderna arquitetura brasileira e o alcance da crítica local que se dispôs a interpretá-la.

Antes de mais nada, uma breve distinção faz-se necessária entre o que é crítica, teoria e história da arquitetura. São estas modalidades de pensamento do campo arquitetônico, que abordam o mesmo objeto sob diferentes perspectivas, mas que estão muito longe de configurar blocos estanques de conhecimento. Pelo contrário, apesar de suas razões intrínsecas, uma intensa dinâmica de câmbios e deslocamentos parece estruturar de modo importante a densa trama de saberes arquitetônicos. São estas disciplinas, portanto, indissociáveis, posto que bebem da mesma fonte. Muito embora a impressão geral seja diferente: a teoria da arquitetura, resguardada por sua elevada natureza abstrata e especulativa, e a história da arquitetura, imposta pela própria imprescindibilidade de uma narrativa cronológica, parecem sobrepular muitíssimo o modesto lugar da crítica. Josep Maria Montaner, arquiteto e historiador espanhol, em *Arquitetura e Crítica* oferece-nos algumas considerações sucintas que pretendem introduzir a problemática da crítica de arquitetura. Vejamos a definição de Montaner:

_(...) a crítica implica um julgamento estético. Tal julgamento consiste em uma valoração individual da obra arquitetônica empreendida pelo crítico a partir da complexidade da bagagem de conhecimentos de que

dispõe, da metodologia que utiliza, de sua capacidade analítica e sintética, bem como de sua sensibilidade, intuição e gosto.¹

A partir dessa premissa, o arquiteto elabora um breve panorama histórico, que vai dos teóricos pioneiros do século XIX até as interpretações do contexto pós-estruturalista, dentro do qual procura ajustar a crítica de arquitetura como uma esfera elástica capaz de desdobrar-se em múltiplos diálogos e análises da complexidade contemporânea. Todavia, este interessante sobrevoo de Montaner não é capaz de responder propriamente indagações que tocam o âmago da crítica arquitetônica (como seu sentido específico e objetivos fundamentais), uma vez que o propósito maior do autor seja apenas apresentar a questão principal ao grande público. Em todo o caso, é sabido que os arquitetos, de maneira geral, não conservam uma preocupação de diálogo com a sociedade, salvo raras e notáveis exceções, ainda mais no cenário nacional – absolutamente desigual e contraditório – em que a classe se espreme em nichos muito bem demarcados. Absorvidos pelas próprias complicações habituais do ofício ou até mesmo apáticos com o assunto, poucos são os que, de forma deliberada, se dedicam à proposição de um discurso mais amplo e acurado da prática arquitetônica. Por conseguinte, surgem algumas interrogações: por qual motivo um indivíduo brasileiro, arquiteto ou intelectual, dispor-se-ia a comentar e discutir as questões da arquitetura, quando, na verdade, entre as manifestações culturais e artísticas contemporâneas, sua posição é quase sempre ofuscada pelas artes plásticas, música, literatura, cinema, teatro e etc.? Seria razoável, nesse sentido, pensar em um discurso crítico acerca da arquitetura que, não estando submetida ao âmbito profissional e suas especificidades, tenha algo a dizer sobre a cultura e a sociedade do Brasil?

A “ignorância da arquitetura”, tal como formulada por Bruno Zevi em seu clássico *Saper vedere l'architettura* [Saber ver a arquitetura] de 1948, já apontava, de modo preciso, para a frequente queixa dos arquitetos e historiadores com o desinteresse geral pela arquitetura, em especial se comparada às demais artes, como também reclamava a urgência de uma “nova atitude crítica” que fosse metodologicamente capaz de tornar evidente o *segredo* da arquitetura.² Sem dúvida, a contribuição de Zevi para o debate arquitetônico moderno é substancial. Apenas o fato de ter lançado

¹ MONTANER, Josep Maria. *Arquitetura e crítica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007, p. 9-10.

² ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. 6ª Edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009, p. 8.

luz sobre o que é a arquitetura em si, por meio de sua crônica engajada, foi o suficiente para abrir caminhos mais exatos para a crítica de arquitetura. E, decerto, ao propor uma “nova atitude crítica”, admitia-se então a pertinência de uma crítica, no mínimo, firmada e atuante. Pois bem, o que o historiador e crítico italiano sustentava, em sua cerrada argumentação era a necessidade imperiosa de métodos claros para uma interpretação que pudesse suprimir tal ignorância ou desinteresse por parte do público. Finalmente, trazendo essas indicações básicas para o nosso contexto, qual seria o diagnóstico brasileiro naquela década de 1950? Poderíamos falar de uma crítica de arquitetura relevante ao ponto de requerer uma reformulação metodológica, como era o caso da crítica europeia?

Como se pode notar, a crítica de arquitetura é, em larga medida, uma construção discursiva. Não obstante ser retroalimentada pela historiografia e as teorias da arquitetura e da arte, a definição dos conceitos e ideias utilizados e as escolhas temáticas, via de regra, dizem respeito à certa tomada de posição por parte dos comentadores, sejam arquitetos, historiadores, críticos ou público. Como bem elucida Roland Barthes, “a crítica não é a ciência. Esta trata dos sentidos, aquela os produz.”³ Portanto, ao expor a natureza metalinguística dessa linguagem que se ocupa de outra linguagem, o escritor francês também adverte que o crítico é um tipo de intelectual que não pode enunciar “qualquer coisa”, dada à função significativa concedida por este à própria palavra.⁴ Sendo indispensável ainda, nesse sentido, evidenciar o peso que a origem social e a formação do crítico exerce sobre sua atuação dentro de um campo, especialmente quando sua autonomia intelectual é significativa. Em linhas gerais, cabe aqui enfatizar que o discurso elaborado pela crítica está, por definição, associado ao contexto em que é produzido.

Isto considerado, o primeiro capítulo do trabalho tratará em específico do cenário cultural e dos pontos mais elucidativos do debate nacional sobre a arquitetura moderna brasileira ocorrido na década de 1950. Para além da necessária consideração da visão singular e premonitória de Mário de Andrade acerca da produção modernista de uma nova geração de arquitetos brasileiros, as coordenadas decisivas que a década de 1950 daria às metrópoles brasileiras, como São Paulo e

³ BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 222.

⁴ Id. Op. cit., pp. 222-3.

Rio de Janeiro, serão perseguidas de modo a esclarecer o processo frenético de modernização que mudou a fisionomia e o funcionamento dessas cidades, sobretudo ao privilegiar a arquitetura e a arte modernas em grandes empreendimentos culturais. Por outro lado, a relevante contribuição das revistas especializadas na difusão da crítica arquitetônica local será referenciada em seus exemplares mais destacados, bem como a participação dos jornais impressos na discussão mais ampla sobre a arquitetura moderna no país. Contudo, o ponto alto dessa primeira parte é, seguramente, a ponderação da hegemonia do esquema teórico dos escritos do grande arquiteto e urbanista Lucio Costa no quadro geral das avaliações e críticas nacionais que tinham por objeto a moderna arquitetura brasileira.

Os movimentos seguintes do trabalho abordam, respectivamente, as perspectivas dos dois autores examinados, o crítico de arte Mário Pedrosa e o arquiteto e historiador Sylvio de Vasconcellos. O intuito é explicitar os fatos e ideias que, até o final da década de 1950, moldaram seus pensamentos sobre a arquitetura brasileira e definiram suas posições no debate nacional. São momentos imprescindíveis na investigação do objeto central, que é o debate crítico entre Pedrosa e Vasconcellos, uma vez que nos oferecem os subsídios necessários para o aprofundamento teórico e histórico dos problemas mais relevantes que nos guiam até a controvérsia entre o crítico e o arquiteto, ocorrida em 1957. Por conseguinte, dando continuidade à perscrutação de nossas inquietações, iniciaremos com a exposição do ponto de vista de Pedrosa, intelectual de vasta erudição e militante socialista, com o objetivo de compreender devidamente seu vínculo com a arquitetura moderna brasileira – pois trata-se de um de seus maiores críticos nacionais, bem como enquadrar sua formulação da arquitetura na qualidade de arte autônoma dentro de seu projeto revolucionário para o país *condenado ao moderno*. Como não poderia deixar de ser, Oscar Niemeyer, esse hieróglifo para a crítica de arquitetura, será posto em questão a partir do olhar de Pedrosa, pois sua significância na produção modernista local é inequívoca. Em suma, nesse mesmo terreno, seus grandes temas, quase sempre, confluem para a constituição de uma utopia estético-política distinta que, a um só tempo, apostava na ideia de uma síntese das artes e possuía uma clara finalidade de transformação social da civilização brasileira. Algo que, a despeito de seu teor eminentemente histórico, ainda coloca questões do maior interesse não só sobre o problema de uma crítica de arquitetura no Brasil, mas sobre o destino de nossa modernidade artística.

No que diz respeito à Sylvio de Vasconcellos – arquiteto modernista, crítico e historiador da arquitetura e chefe do Iphan em Minas Gerais por três décadas, interessa especialmente compreender sua ligação simultânea com a arquitetura colonial mineira e a arquitetura moderna, bem como elucidar como ele articulava essas produções divergentes em sua prática e discurso arquitetônicos. Temos então, a partir daí, um paradoxo instigante em Vasconcellos. Pois assim como Lucio Costa se apropriou de certa produção arquitetônica do período colonial para fundamentar e legitimar seu programa moderno para arquitetura brasileira, chegando a estabelecer um vínculo entre Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, e Oscar Niemeyer, o arquiteto mineiro também seguiu as mesmas coordenadas para ressaltar a importância das Minas Gerais no processo evolutivo da arquitetura nacional. Sendo assim, será necessário analisar e problematizar essa estratégia do discurso modernista, bem como sondar a postura lírica e ufanista de Vasconcellos quando o assunto era o patrimônio arquitetônico mineiro.

A obra teórica de Sylvio de Vasconcellos, notavelmente marcada pelo interesse no barroco mineiro, revela uma maneira particular de se interpretar essas construções do passado colonial. No entanto, em matéria de arquitetura moderna, os critérios utilizados em suas análises recusavam a abordagem formalista que, de certo modo, se fazia presente em seus escritos acerca da arquitetura mineira setecentista. Mas para além dessa curiosa contradição, para Sylvio de Vasconcellos a arquitetura era uma questão política, como nos faz perceber Vanessa Brasileiro em sua tese referencial sobre o arquiteto mineiro.⁵ Muito embora não tenha explicitado sua posição política em seus escritos, é fato que, para Vasconcellos, a coletividade e os princípios da democracia são elementos que, direta ou indiretamente, marcam sua crítica sobre a função do arquiteto-urbanista. Na verdade, o papel social do arquiteto brasileiro, naquela década de 1950, ainda mais no que se refere ao seu discurso profissional e público, constituía um tema importantíssimo para Vasconcellos, que também foi professor universitário e membro de importantes entidades profissionais ligadas à arquitetura e à crítica de arte.

⁵ BRASILEIRO, Vanessa Borges. Sylvio de Vasconcellos: um arquiteto para além da forma. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. 2008, p. 299.

Apresenta-se, afinal, o objeto central da pesquisa, que é o debate entre Mário Pedrosa e Sylvio de Vasconcellos sobre a problemática entre crítica de arte e arquitetura, ocorrido em periódicos do Rio de Janeiro e São Paulo na primeira metade de 1957, isto é, durante o início da construção de Brasília. Além de tocar diretamente na questão pendente de uma crítica arquitetônica nacional, tal debate ainda evidenciava, de modo bastante distinto, o dilema entre forma e função da arquitetura moderna brasileira. O objetivo principal é resgatar o debate crítico entre Pedrosa e Vasconcellos, de modo a evidenciar sua relevância para a historiografia da crítica. Para tanto, será realizado um cotejamento entre as perspectivas de ambos os autores, sob a luz do contexto sociocultural dos anos 1950, no que se refere às suas críticas e interpretações da moderna arquitetura brasileira. No artigo “Arquitetura e crítica de arte”, publicado em fevereiro de 1957 no *Jornal do Brasil*, poucas semanas antes do resultado do concurso para o plano piloto da nova capital, Mário Pedrosa, um dos principais críticos de arte do país, anunciava a chegada da “fase da arquitetura-obra de arte”, e diante disso o crítico de arte não poderia escapar de sua tarefa específica que é a “apreciação estética”.⁶ Na verdade, Pedrosa iniciou, em fevereiro de 1957 no *Jornal do Brasil*, uma série de artigos sobre arquitetura e urbanismo que objetivava difundir publicamente uma proposição crítica que buscava tratar obras arquitetônicas como obras de arte. O que endossava sobremodo a utopia arquitetura-obra de arte, e chamava as atenções para o ostensivo aspecto plástico das produções modernistas locais.

O arquiteto Sylvio de Vasconcellos foi o primeiro a se manifestar, respondendo aos ousados opúsculos de Pedrosa com um artigo intitulado “Crítica de arte e arquitetura”,⁷ publicado em junho de 1957 no jornal *O Estado de S. Paulo*. Ele então se posicionava a respeito dessa militância da crítica nacional que reivindicava o direito de tratar arquitetura como se versasse sobre escultura, pintura, música. Vasconcellos expunha, de maneira direta, que tal movimento, apesar de corresponder à nítida ausência de apreciação crítica da arquitetura brasileira que naquela época era amplamente divulgada, dentro do contexto de uma “crítica de arte não especializada” realizada por autodidatas representaria um empecilho descabido, pois era momento de ampliar a

⁶ PEDROSA, Mário. “Arquitetura e crítica de arte”. *O Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 fev. 1957.

⁷ VASCONCELLOS, Sylvio de. “Crítica de arte e arquitetura”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 jun. 1957.

perspectiva crítica sobre o fenômeno arquitetônico e não restringi-la a um único aspecto. Uma breve confrontação para esclarecer essa polêmica que conclui o trabalho: Mário Pedrosa nunca escondeu o seu posicionamento frente à arquitetura moderna brasileira, que é o avesso de uma crítica acanhada e complexada, posto que sua tarefa essencial era a apreciação estética. Por outro lado, Sylvio de Vasconcellos, arquiteto e historiador da arquitetura, acreditava que a abordagem fundamentalmente estética da arquitetura moderna era bastante limitante, podendo inclusive transformá-la em uma arte gratuita e alienada da realidade social, e a época exigia uma visão mais ampla, que pudesse de fato contemplar toda a complexidade da nova construção. Por conseguinte, o exame detido deste debate revela-se capaz de amarrar pontas soltas que existiam na crítica arquitetônica local naquela etapa febril da modernização nacional. Sobretudo a partir dos questionamentos que levantou acerca da autonomia artística da arquitetura e de nossa realidade social, tendo como pano de fundo a ideia de uma nova capital moderna e democrática.

CAPÍTULO 1

MODERNOS POR ACASO?

Uma breve introdução ao debate crítico nacional sobre arquitetura moderna brasileira na década de 1950

Tornaram-se modernos sem querer, preocupados apenas em conciliar de novo a arte com a técnica e dar à generalidade dos homens a vida sã, confortável digna e bela que, em princípio, a Idade da Máquina tecnicamente faculta.

Lucio Costa

Muita construção, alguma arquitetura e um milagre,

1951

1.1. Um precedente singular

Um dos mais importantes nomes do modernismo brasileiro e da Semana de Arte Moderna de 1922, Mário de Andrade, figura de liderança da intelectualidade paulistana na primeira metade do século passado, foi também um crítico prenunciador da relevância nacional da arquitetura moderna, dentro do conjunto das produções artísticas de vanguarda. Apenas seis anos após a Semana de 22, em fevereiro de 1928, Mário de Andrade se dispõe a escrever uma série de crônicas, publicadas em três partes sob o título “Arquitetura Moderna”,⁸ no *Diário Nacional*, jornal paulista vinculado ao Partido Democrático, onde era crítico de arte e cronista. Vale lembrar que, antes mesmo de travar contato com as ideias vanguardistas do arquiteto emigrado Gregori Warchavchik, revistas e periódicos estrangeiros, dentre eles a francesa *L’Esprit Nouveau* e a alemã *Deutsch Kunst und Dekoration*,⁹ informavam o jovem Mário de Andrade sobre um tipo inovador de arquitetura ligado aos novos tempos. Então, em 1928, mesmo ano em que publicaria *Macunaíma*, o escritor se revestia da liberdade de crítico pensante para elaborar algumas reflexões desprendidas que, no entanto, não escondiam sua aspiração intelectual em desvendar o lugar daquela nova arquitetura no quadro geral da arte brasileira.

Naquele mesmo ano, o escritor se colocaria contra a arquitetura chamada neocolonial numa série de quatro artigos publicados em agosto de 1928, intitulados “Arquitetura Colonial”, também no *Diário Nacional*, em defesa de uma arquitetura moderna nacional desenvolvida a partir dos elementos próprios da “constância arquitetônica brasileira”.¹⁰ É importante destacar essa iniciativa de Andrade naquele contexto de combate pela nova arquitetura no país, em que a atualidade brasileira se altercava entre o tradicional e o moderno. Sobretudo porque, dessa maneira, Mário de Andrade inaugurava um ponto de vista local capaz de indicar o enredamento das relações entre regionalismo e universalismo na questão maior da arte brasileira, como bem expõe o professor José Tavares Correia de Lira.¹¹ Assim sendo, no que diz respeito à arena

⁸ ANDRADE, Mário de. “Arquitetura Moderna”. In: *Diário Nacional*, São Paulo, 2-4/2/1928.

⁹ CAMPOS, Eudes. “Mário de Andrade (1893-1945), ‘o pior crítico do mundo’, e os primeiros tempos da Arquitetura Moderna no Brasil”. Artigo publicado no site: <https://arqipaulistana.com/>

¹⁰ ANDRADE, Mário de. “Arquitetura Colonial”. In: *Diário Nacional*, São Paulo, 23-26/8/1928. Esta série de artigos foi motivada pela polêmica que se desdobrou a partir da inauguração da casa modernista de Gregori Warchavchik no bairro da Vila Mariana (SP) em 1928.

¹¹ LIRA, José Tavares de. “Localismo Crítico e Cosmopolitismo Arquitetônico Mário de Andrade e a Informação Moderna de Arquitetura (1925-1929)”. Artigo publicado na ocasião do 3º Seminário Docomomo Brasil – São Paulo (1999).

de embates e alinhamentos entre as mais diversas perspectivas ideológicas e de programas políticos e estéticos, como também sobre a relevância de Mário de Andrade no debate arquitetônico nacional, nos esclarece mais uma vez Lira:

No Brasil, textos famosos - e outros nem tanto assim – de profissionais como Gregori Warchavchik, Rino Levi, Lucio Costa, Flávio de Carvalho, Aluizio Bezerra Coutinho, Gerson Pompeu Pinheiro, Cipriano Lemos, Marcelo Roberto, Rui da Rosa Borges, Jayme da Silva Telles e outros, jamais poderiam ser compreendidos senão inteiramente atravessados por esse verdadeiro sistema de ideias que o Movimento Moderno foi elaborando para si na referência à história e à técnica, à época industrial e à arte moderna. Não é senão desta popularização que Mário de Andrade nos dá conta em seus artigos quando se propõe a refletir. Sua militância e engajamento nos debates de sua geração e das seguintes, sua enorme atividade epistolar e jornalística, é sem dúvida um dos espaços privilegiados para se ter acesso às hesitações do período.¹²

Pois bem, o interesse nesse testemunho particular sobre a moderna arquitetura brasileira, e raro em se tratando de Mário de Andrade, vem de uma curiosa tendência observada em diversos textos críticos elaborados por críticos de arte, especialmente a partir do segundo pós-guerra, que buscavam inserir tais produções arquitetônicas no debate mais amplo da arte nacional. Por conseguinte, o poeta e crítico de arte, ainda na década de 1920, dava o pontapé inicial do que parece ser uma tendência crítica aberta às especulações estéticas e culturais acerca do fato arquitetônico. Ou, podemos dizer, de uma crítica artística da arquitetura brasileira. Desnecessário dizer que sua atuação importante como intelectual de vanguarda neste âmbito não buscava rivalizar ou atender uma demanda específica dos profissionais da arquitetura. Sua ambição buscava antes amplificar esse tipo de pensamento para o plano da cultura, pois confiava, num sentido até profético, numa contribuição do Brasil para o modernismo arquitetônico. As positivas considerações que fez da primeira casa modernista (1927-1928) do arquiteto russo naturalizado brasileiro Gregori Warchavchik, no artigo “Exposição numa casa modernista (considerações)”¹³ publicado no *Diário Nacional* em 5 de abril de 1930, nos dão um indicativo da postura

¹² LIRA, José Tavares de. Op. cit., p. 181.

¹³ ANDRADE, Mário de. “Exposição numa Casa Modernista (considerações)”. In: *Diário Nacional*, São Paulo, 5 abr. 1930. Apud: *Arte em Revista*, ano 2, n.4, agosto de 1980, pp. 7-8. O artigo em questão provocou ainda uma reação polêmica de Oswald de Andrade, já um grande desafeto de Mário. No artigo “A casa modernista, o pior crítico do mundo e outras considerações” (1930), em que exalta o arquiteto russo, faz também uma série de críticas, algumas deploráveis, à Mário de Andrade.

assertiva de Andrade quanto ao papel revolucionário da nova construção naquele ambiente ainda provinciano.

Já na década de 1940, no conhecido artigo “Brazil Builds” de 1944, ano anterior à sua morte, publicado no jornal paulista *Folha da Manhã*, Mário de Andrade tecia elogios à célebre exposição de mesmo título e o livro de Philip L. Goodwin, organizados pelo The Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York em 1943. Logo na abertura do texto, Andrade se manifestava contra o exame formal em arquitetura – “a arquitetura não é uma forma”,¹⁴ segundo o escritor, esta seria uma espécie de fatalidade construtiva, um resultado da imbricação de leis da natureza e leis humanas. Cumpre destacar também que Andrade não deixou de tocar em nosso “complexo de inferioridade de mestiços”, obstáculo interno que, invariavelmente, reclamava por legitimações estrangeiras, para fosse possível a existência de uma “consciência de nossa normalidade humana”.¹⁵ Além de ter identificado Lucio Costa e um grupo de jovens arquitetos cariocas como a primeira escola brasileira de arquitetura moderna, Andrade, reconhecendo o peso da opinião internacional sobre nós brasileiros, no caso, opinião estadunidense, indicava ser este um passo significativo que nos punha em igualdade artística com as grandes potências ocidentais. Contudo, arrematava que, de modo geral, o sentido social aqui era escasso.

A nossa arquitetura moderna é tão boa como a arquitetura moderna dos Estados Unidos ou da França. A nossa pintura, a nossa literatura, a nossa música tem expoentes tão bons como os de qualquer outro país. Agora falta apenas que nos igualemos à Inglaterra, na consciência de reagir, à Rússia, na consciência do que são as classes proletárias, aos Estados Unidos, no exercício da democracia. Não é capacidade racial que nos falta, isso é tolice. O que nos falta então?¹⁶

O que se convencionou chamar em nosso país de arquitetura moderna brasileira, no período entre 1930 até a construção de Brasília, recebeu diversos rótulos por historiadores e críticos da Europa e dos Estados Unidos. “Brazilian School, Cariocan School, First National Style in Modern Architecture, Neobarroco” são alguns termos destacados pelo professor Hugo Segawa que exemplificam o interesse estrangeiro na

¹⁴ ANDRADE, Mário de. “Brazil Builds”. In: *Folha da Manhã*, São Paulo, 23 mar. 1944. Apud: *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 177.

¹⁵ Id. Op. cit., p. 180.

¹⁶ Id. Op. cit., p. 181.

produção arquitetônica brasileira.¹⁷ Sem dúvida, esse novo tipo de arquitetura desenvolvido por alguns arquitetos brasileiros, desde a casa modernista de Warchavchik (1927-1928), em São Paulo, passando pelo fundamental Ministério da Educação e Saúde de Lucio Costa e equipe (1936-1945) no Rio de Janeiro, conheceu uma repercussão internacional notável, feito histórico que colocou o Brasil em destaque no que diz respeito ao modernismo arquitetônico. No entanto, em face de tal fascínio em torno dessas realizações vanguardistas, nosso país não conheceu uma crítica arquitetônica à altura de sua difusão nacional e internacional. Grosso modo, as avaliações locais sobre a arquitetura brasileira, realizada por um pequeno círculo num espaço de difusão menor ainda, frequentemente polarizavam-se em elogios ou censuras.

Mas, afinal, o que se poderia esperar dos intelectuais brasileiros engajados na causa moderna no segundo quartel do século XX? Em um enorme país periférico localizado entre os trópicos, colonizado por séculos, desigual em etnias e culturas, dominado por oligarquias rurais, fustigado e afligido por inúmeros problemas sociais gravíssimos como o analfabetismo, a higiene, a habitação popular, o saneamento básico, o urbanismo, entre outros, é evidente que a opinião pública invariavelmente fosse redirecionada à discussão desses assuntos prementes. No entanto, uma lição preciosa foi aprendida por Mário de Andrade e toda uma geração de modernistas a partir da célebre e controvertida Semana de Arte Moderna de 1922. O legado desse evento episódico patrocinado pela aristocracia que abalou as estruturas do conservadorismo paulista foi, sobretudo, de acordo o próprio Mário, a imposição à realidade brasileira da “fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional”.¹⁸ Mas para além dessas importantes conquistas do modernismo paulista elencadas pelo poeta, acreditamos ser a criação de um “estado de espírito revolucionário” no plano sociocultural, também destacada por ele, e guardadas as devidas proporções sociais e políticas, uma contribuição de relevo para a abertura lenta e gradativa do país à modernidade, à afirmação de uma nação, em suma, ao progresso. É claro, importa também incluir neste clima alvoroçado,

¹⁷ SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, p. 103.

¹⁸ ANDRADE, Mário. “O movimento modernista”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 5ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1974, p. 242.

eventos cruciais que ocorreram também em 1922, como a fundação do Partido Comunista Brasileiro e a Revolta do Forte de Copacabana, ambos no Rio de Janeiro.

Ora, era sob o signo do progresso (ou de uma ideia generalizada de progresso), que toda uma geração de brasileiros avançava para uma etapa eufórica do desenvolvimento nacional – a década de 1950. Mário de Andrade não pertenceu a essa geração, mas sua atuação como intelectual de vanguarda, bem como suas crônicas críticas sobre arquitetura, balizadas por um conhecimento excelente da cultura brasileira, abriram caminho para uma série de outras posturas ideológicas e variadas agendas estéticas, políticas e culturais da nova construção, quase nunca de modo desinteressado. De todo modo, este mosaico multifacetado formado a partir das várias perspectivas que atravessam o campo da crítica arquitetônica brasileira, apesar do grande interesse suscitado, certamente foge muitíssimo ao alcance deste trabalho. Mas uma inquietação permanece. Num meio adverso e resistente às mais avançadas formas de arte e arquitetura, como se poderia explicar o florescimento e a pertinência deste notável fenômeno?

1.2. O contexto cultural da década de 1950

A consciência de que São Paulo era o carro-chefe da federação, com uma mentalidade progressista e distinta do resto do país, é claramente expressa num artigo de Oswald de Andrade publicado em maio de 1921, onde diz: “O Brasil [...] tem uma missão a cumprir: a de alcançar o estágio atual da civilização paulista”.¹⁹

A década de 1950 daria coordenadas inéditas ao Brasil. Sabe-se que, desde o início do século XX, transformações radicais e profundas se processaram em terras brasileiras. No entanto, a oportuna observação acima, do arquiteto e crítico de arte Flávio de Aquino nos dá uma indicação geográfica da concentração desse fenômeno. Assim, segundo Aquino, a partir do final da década de 1920, o Brasil passaria por um notável momento de abertura aos influxos cosmopolitas, em especial a região sudeste, encabeçada por São Paulo e seguida pela então capital Rio de Janeiro. O desenvolvimento da técnica e da indústria, além de ter propiciado a formação de uma

¹⁹ AQUINO, Flávio de. “Os primórdios do modernismo no Brasil”. In: *Módulo*, Rio de Janeiro, n. 22, pp. 32-34, abr. 1961. Apud: *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 29.

burguesia afluyente na região e multiplicado a enorme massa de operários, também instaurou entre nós, em última análise, um processo de racionalização da vida, nos moldes europeus e estadunidenses, implementado em larga escala sobretudo na extensa faixa litorânea brasileira. Porém, a difícil tarefa de redenção do país foi, naquele momento histórico, confiada à metrópole São Paulo.

O ainda estudante Rino Levi, que viria a ser um dos mais destacados arquitetos de São Paulo, já prenunciava atentamente em “A arquitetura e a estética das cidades”, carta-artigo enviada de Roma e publicada no jornal *O Estado de S. Paulo* em 1925, que a arquitetura, na qualidade de “arte-mãe” das outras demais, “é a que mais se ressentente dos influxos modernos devido aos novos materiais à disposição do artista, aos grandes progressos conseguidos [...] na técnica de construção e, sobretudo, ao novo espírito que reina [...]”.²⁰ O nacionalismo estridente e a convulsão social da década de 1920, que resultaram na Revolução de 1930, deixaram marcas indeléveis na modernização capitalista brasileira, levada a diante a partir de então por uma classe burguesa cautelosa, conforme nos esclarece Nelson Werneck Sodré.²¹ Desde então, a paisagem social do país, mas em especial de São Paulo, transformava-se segundo os padrões estéticos de uma pequena burguesia que ainda revelava apego às velhas formas e aos velhos sistemas que fizeram escola no século XIX. Contudo, a favor da praticidade e economia exigidas pela nova era que estava surgindo, bem como de uma arquitetura mais racional e eficiente, Rino Levi juntamente a outras manifestações sonoras como as de Gregori Warchavchik²², Lucio Costa²³ e Flávio de Carvalho²⁴ reclamavam expressamente, em periódicos do Rio de Janeiro e de São Paulo, o lugar de uma nova arquitetura para o país.

No plano internacional, a chamada Guerra Fria conferia novos contornos políticos e culturais ao Ocidente com a expansão da área de influencia dos Estados Unidos nos países do chamado Terceiro Mundo, entre eles o Brasil. Além disso, tal disputa entre

²⁰ LEVI, Rino. “A arquitetura e a estética das cidades”. In: *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 out. 1925.

²¹ SODRÉ, Nelson Werneck. “A verdade sobre o modernismo”. In: *Módulo*, Rio de Janeiro, n. 55, pp. 46-47, set. 1979.

²² WARCHAVCHIK, Gregori. “Acerca da arquitetura moderna”. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1º nov. 1925.

²³ COSTA, Lucio. “Razões da nova arquitetura”. In: *Revista da Diretoria de Engenharia da PDF*, Rio de Janeiro, n. 1, pp. 3-9, jan. 1936.

²⁴ CARVALHO, Flávio de. “A casa do homem do século XX”. In: *Diário de São Paulo*, São Paulo, 27 fev. 1938.

os norte-americanos e os soviéticos transformava, em diversos casos, o debate cultural em mero debate ideológico. Enquanto isso, a Europa desorientava-se entre diversas crises quanto à validade de seu projeto civilizatório com as trágicas consequências da guerra. A partir do segundo pós-guerra, o centro de confluência da arte internacional, que era Paris, atravessa o Atlântico e se estabelece na febril Nova York, conforme o crítico italiano Giulio Carlo Argan.²⁵ Neste contexto de conflitos, a arte e arquitetura modernas foram apropriadas por instituições políticas e culturais e utilizadas como instrumentos ideológicos. A propósito, “Brazil Builds”, conhecida exposição e catálogo, organizada em 1943 pelo MoMA já era, em parte, reflexo dessa política estadunidense de expansão imperialista. Em meados dos anos 1950, o conceituado museu norte-americano, promoveria mais uma vez a arquitetura produzida no Brasil e na América Latina por meio da exposição e catálogo “Latin American Architecture since 1945” organizados em 1955 pelo historiador da arquitetura Henry-Russell Hitchcock.

Por outro lado, aqui no Brasil, as importantes exposições internacionais de arquitetura realizadas nas primeiras Bienais de São Paulo, durante a década de 1950, tornaram o país um ambiente propício para divulgação e ampliação da atividade arquitetônica, fazendo convergir aqui renomados profissionais e estudiosos da arquitetura moderna do mundo inteiro como Sigfried Giedion, Walter Gropius, Alvar Aalto, Junzo Sakakura, Ernesto Nathan Rogers, Josep Lluís Sert, Max Bill, Mario Pani, entre outros.²⁶ Indispensável lembrar que consta nesse mesmo período o surgimento das primeiras críticas judicativas acerca da arquitetura brasileira, realizadas por vários especialistas estrangeiros que, em geral, censuravam o formalismo das produções locais, por destoar evidentemente do racionalismo arquitetônico, bem como revelavam o contraste radical entre o subdesenvolvimento do país e a beleza plástica da nova construção. Exemplos significativos são algumas críticas de personalidades importantes presentes no dossiê *Report on Brazil*²⁷ publicado pela revista britânica *Architectural Review* em outubro de 1954.

²⁵ ARGAN, Giulio Carlo. “A crise da arte como ‘ciência europeia’”. In: *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 507.

²⁶ SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, p. 106.

²⁷ *Architectural Review*, v.116, nº 694, out. 1954, pp. 234-250. O dossiê “Report on Brazil” se tratou de um compilado de opiniões sobre a produção arquitetônica brasileira de cinco figuras importantes que estiveram presentes na Segunda Bienal de São Paulo (jan./fev. de 1954), a saber, o alemão Walter

De qualquer modo, durante o período entre guerras, como bem salientou Mário de Andrade no referido artigo “Brazil Builds”, o maestro e compositor Heitor Villa-Lobos e o artista plástico Cândido Portinari eram os dois grandes artistas brasileiros que, por meio de apreciações internacionais, se tornaram expoentes no mundo das artes.²⁸ Nos idos dos anos 1950, o momento cultural era outro, não obstante a validação estrangeira ainda ser imprescindível. Pois as figuras nacionais em ascensão pertenciam agora ao campo da arquitetura. A súbita urbanização, o rápido desenvolvimento econômico e a industrialização crescente nas grandes capitais propiciaram, além dos conhecidos benefícios da técnica e civilização, um ambiente favorável aos grandes empreendimentos culturais e artísticos, em vários casos liderados pela arquitetura, como a criação dos primeiros museus de arte moderna no Brasil, o advento da Bienal de São Paulo e as exposições internacionais e outros eventos que divulgavam aqui a vanguarda da arte abstrata.

Assistia-se à transformação de um ambiente provinciano e retrógrado em um campo de experimentação para a arquitetura e arte modernas. A estruturação de um novo cenário cultural, a partir da iniciativa de Assis Chateaubriand e do historiador e crítico italiano Pietro Maria Bardi, com a criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 1947, projeto icônico da arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi, acompanhada pelas fundações do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) em 1948, foram responsáveis por um salto quantitativo e qualitativo no que diz respeito à circulação e produção de um novo tipo de arte no país. Os intercâmbios culturais se intensificaram e as fronteiras entre o Brasil e os países vizinhos tornaram-se menores. Exposições de grande destaque como a organizada pelo arquiteto Henrique Mindlin para o artista estadunidense Alexander Calder em 1948 no Ministério da Educação, no Rio de Janeiro, e a grande retrospectiva do suíço Max Bill organizada por Pietro Maria Bardi no Museu de Arte de São Paulo em 1950 são exemplos importantes de exposições que lograram um impacto significativo numa nova geração de artistas brasileiros que iria formular o concretismo e o neoconcretismo.

Gropius, o suíço Max Bill, o italiano Ernesto Nathan Rogers, o japonês Hiroshi Ohye e o britânico Peter Craymer.

²⁸ ANDRADE, Mário de. “Brazil Builds”. In: *Folha da Manhã*, São Paulo, 23 mar. 1944. Apud: *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 180.

Entretanto, o lance mais decisivo viria em 1951, quando Francisco Matarazzo Sobrinho, grande industrial e mecenas, e sua esposa Yolanda Penteado decidem criar a Bienal Internacional de São Paulo. Pela primeira vez uma grande exposição de arte moderna seria realizada fora dos eixos tradicionais do Ocidente, o que abriria amplamente as portas nacionais para novidades e inovações das artes plásticas e da arquitetura. A intenção era lançar a cidade de São Paulo como grande centro artístico, não só da América Latina, mas do mundo. É lógico que tal empreendimento se articulava com as outras realizações artísticas e culturais citadas, formando um conjunto vivo e afluyente de eventos que colocaram São Paulo na rota dos grandes acontecimentos no plano internacional. Durante as primeiras Bienais, segundo Segawa, “para o Brasil acorreram críticos, historiadores da arte e arquitetos internacionais, ampliando o circuito de divulgação da atividade artística e arquitetônica em curso no país”.²⁹ A Segunda Bienal, conhecida como a “Bienal da Guernica”, realizada no Parque Ibirapuera, nos pavilhões arrojados projetados por Oscar Niemeyer, às vésperas do IV Centenário da cidade de São Paulo, acabou por atrair ainda mais atenção sobre o grande evento e lançar as bases dos futuros contatos e intercâmbios artísticos entre o Brasil e outras nações. O crítico de arte Mário Pedrosa, que foi diretor artístico do evento em três ocasiões (1961, 1963 e 1965), esclareceu o seguinte a respeito em um balanço de fôlego sobre a Bienal:

Antes de tudo a Bienal de São Paulo veio ampliar os horizontes da arte brasileira. Criada literalmente nos moldes da Bienal de Veneza, seu primeiro resultado foi o de romper o círculo fechado em que se desenrolavam as atividades artísticas do Brasil, tirando-as de um isolacionismo provinciano. Ela proporcionou um encontro internacional em nossa terra, ao facultar aos artistas e público brasileiros um contato direto com o que se fazia de mais “novo” e de mais audacioso no mundo.³⁰

Indo agora em outra direção, mas ainda segundo Pedrosa, a maior metrópole do país estava sedenta por mão de obra, com novas fábricas brotando vertiginosamente por toda a cidade, fazendo uma enorme massa de trabalhadores se deslocar do campo para tentar uma vida melhor na capital.³¹ Sem falar nos inúmeros imigrantes europeus

²⁹ SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, p. 106.

³⁰ PEDROSA, Mário. “A Bienal de cá pra lá”. In: MAMMÌ, Lorenzo (org.). *Arte, Ensaio*: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 444.

³¹ Id. Op. cit., p. 443.

que aportavam no país com a finalidade de estabelecer aqui seus negócios. São Paulo em poucos anos tornou-se um enorme canteiro de obras e um centro efervescente de vida urbana. Somado ao rápido crescimento demográfico das regiões urbanas, causado pelo surto de industrialização (que visava a substituição de importações), o país transformava-se de ponta a ponta com o aceleração da modernização de sua infraestrutura e aumento massivo da produção nacional. Tal processo conferiu um dinamismo impar à capacidade econômica do Brasil, que décadas antes era um país majoritariamente rural, mas naqueles anos, de modo surpreendente, buscava equiparar-se a passos largos às nações desenvolvidas. A classe trabalhadora crescia em volume e importância. Sem dúvida, esse grande mosaico repleto de contradições propiciou um imaginário progressista forte entre a população, levando em conta também a crescente difusão dos meios de comunicação em massa como os jornais, as revistas, o rádio e a televisão, criando uma imagem do Brasil como um “país do futuro”.³² Contudo, simultaneamente, vários e graves problemas sociais começavam a despontar em meio ao frenético desenvolvimento das metrópoles.

Estávamos vivendo um momento de construção e reorganização capitalista do país sob os governos de Getúlio Vargas e Juscelino Kubistchek. Portanto, cabia àquela geração de brasileiros a importante missão de elaborar os projetos políticos, sociais, econômicos e culturais para o Brasil. O analfabetismo na década de 1950 ainda era uma realidade ordinária para a maior parte da população. Nesse ínterim, as metrópoles se inchavam, favelizando-se, escancarando a precariedade de um ambiente cada vez mais sobrecarregado. A classe operária se via cada vez mais submetida aos desígnios do capital na maior e mais rica cidade do Brasil. Logo temos aí esboçado um brevíssimo panorama do contexto em que alçávamos altos voos no mundo artístico, por conta dessa abertura internacional das metrópoles da região sudeste, mas que sentíamos as primeiras dores sociais de um crescimento completamente desequilibrado. A partir de meados do século passado, os problemas brasileiros se aprofundariam até culminarem no Golpe Militar de 1964.

Muito provavelmente, toda essa situação aqui inédita, de forte impulso desenvolvimentista, industrialização febril e rápida fermentação sociocultural que caracterizou a segunda fase do modernismo brasileiro, após a Semana de 22,

³² O escritor austríaco Stefan Zweig na obra *Brasil, país do futuro*, de 1941, já fazia uma aposta positiva no potencial brasileiro no processo de desenvolvimento mundial.

compeliu parte importante da intelectualidade local a desempenhar um papel distinto de reflexão crítica acerca do arcabouço ideológico encarregado de sustentar toda a trama problemática que surgiu com a corrida nacional rumo ao progresso. Sendo assim, podemos afirmar que no quadro daqueles novos projetos para a sociedade brasileira, a parte que cabia aos arquitetos era bastante significativa. Experimentava-se uma era com forte orientação construtiva, ou seja, um profissional como o arquiteto e o engenheiro eram figuras fundamentais desse processo de estruturação de todo um campo prático e teórico. Ao mesmo tempo, um grupo da importância do SPHAN, dirigido inicialmente por Rodrigo Mello Franco de Andrade, instituto no qual Sylvio de Vasconcellos ocupou cargo de destaque por décadas em Minas Gerais, surgia com o intuito de conservar e promover, de modo sistemático, o patrimônio histórico e artístico do país. Assim, em linhas gerais, a partir da década de 1920, inicia-se um pequeno debate a respeito de uma arquitetura adequada ao contexto nacional. E nas duas décadas seguintes a discussão se amplia, tomando corpo, e torna-se interesse de um pequeno público e alguns veículos.

Tendo isto considerado, o pano de fundo do debate brasileiro sobre a produção arquitetônica moderna local era, com efeito, dominado pelo desejo coletivo de superação da herança colonial, da evidente dependência econômica e cultural que subjogou o país por séculos. Dessa maneira, a passagem da condição de mera colônia para nação tornou-se uma espécie de questão-chave entre os círculos esclarecidos naquele período da década de 1950,³³ em que se vivia no Brasil uma surpreendente etapa de um recente ciclo desenvolvimentista. De súbito, o sistema cultural brasileiro viu-se liderado, naquela ocasião, pela arquitetura. Não obstante a modernização artística ter se desdobrado entre diversos segmentos da cultura, espantava os críticos e historiadores os ousados saltos e manobras empreendidos pela nova construção em solo nacional. Em suma, a mensagem que a modernidade desenhava no horizonte brasileiro era de esperança e de um futuro melhor.

Pelo caráter incipiente e pouca autonomia de pensamento, seria natural pressupor que a reflexão sobre arquitetura aqui produzida naqueles anos dirigia-se, ao menos, em duas direções básicas: de um lado, tínhamos a linha que refletia e analisava o

³³ Talvez o trabalho crítico de maior destaque nesse sentido, publicado na década de 1950, seja o livro *Formação da literatura brasileira* (1957), do crítico e professor Antonio Candido, que sintetiza exemplarmente a dialética da formação cultural brasileira por meio da literatura.

patrimônio arquitetônico, inclusive em seu significado social. De outro, existia o esforço de renovação do pensamento sobre a prática e a teoria arquitetônicas. Pode ser que tal pressuposição não esteja equivocada, porém não é de todo exata, sobretudo na medida em que o quadro que se apresentava era também de confusão e contradição dadas as diferenças entre os grupos que se dispunham a realizar esse trabalho intelectual. Democracia e autoritarismo, tradição e modernidade, nacional e universal são elementos que se embaralhavam naquele movimento célere e produzia um interessante paradoxo no interior da vida nacional. É claro, não cabe fazer aqui deduções de saída, a favor ou contra. Pelo contrário, busca-se antes a reconstituição de um arranjo objetivo do contexto. Por isso mesmo, talvez a chave da questão repouse no deciframento da lógica dinâmica de certos discursos exemplares. Pois ao captar o âmago discursivo desses ideários modernistas, especialmente os incompatíveis, seja possível realizar um delineamento mais preciso da natureza ambivalente daquela modernização em curso.

1.3. A contribuição das revistas e jornais

Mais ou menos comerciais, vinculadas ou não a entidades representativas ou de ensino, interessadas nas artes plásticas, mais próximas da decoração ou da construção civil, esta grande gama de periódicos indica a agitação e ampliação da atividade editorial brasileira voltada às revistas de arquitetura nos anos 1950 e sua concentração no eixo Rio de Janeiro - São Paulo. O alargamento do número de profissionais redefinia e ampliava os campos de interesse e atuação do arquiteto, multiplicando simultaneamente o público para tal diversidade de publicações que, por sua vez, atraíam pelo frescor e intensidade rápida de suas informações, em um meio ainda parco de ofertas editoriais em assuntos de arquitetura e urbanismo.³⁴

O papel dos periódicos especializados na circulação das ideias sobre a modernidade cultural, teorias e críticas de arte, arquitetura e design, bem como projetos de arquitetura moderna na década de 1950 é inquestionável, ainda que restrito. A professora Paula Dedecca, em sua dissertação sobre a sociabilidade no meio arquitetônico paulista, destaca que “até junho de 1963, tinham sido publicadas no

³⁴ DEDDECA, Paula Gorenstein. Sociabilidade, crítica e posição: O meio arquitetônico, as revistas especializadas e o debate do moderno em São Paulo (1945-1965). Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - FAUUSP. 2012, p. 80.

Brasil trinta revistas de arquitetura, sendo dezoito cariocas, nove paulistas, duas de Belo Horizonte e uma de Porto Alegre”, segundo dados da revista *Acrópole*.³⁵ Isto é, essas dezenas de iniciativas culturais que buscavam inserir a arquitetura no debate mais aberto sobre a modernização do país, até o fatídico Golpe Militar de 1964, representavam uma parcela notável do pensamento local que enunciava uma possível crítica arquitetônica brasileira. Naquela década de 1950, como vimos, ocorria um avanço qualitativo do sistema cultural do país, muito em função de maciços investimentos realizados por agentes da arte e da cultura que se acumulavam nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Porém, é importante frisar que não eram periódicos de vida longa e atividade estável, sobretudo por causa de obstáculos financeiros e falta de anunciantes. Ainda existiam dúvidas quanto à pertinência da arte e arquitetura modernas no Brasil, e por extensão, de uma crítica a respeito, mas essas publicações buscavam, de diferentes modos, construir um espaço distinto para difundir essas novas ideias. Dentre as mais relevantes podemos destacar revistas como *Habitat*, *Brasil: Arquitetura Contemporânea*, *Acrópole*, *Módulo* e *AD: Arquitetura e Decoração*.

A dominação ideológica do nacionalismo arrefece ligeiramente naquela década, dada à intensidade de estímulos estrangeiros que penetram a região sudeste. O que ocasionaria em alguma autonomia à essas publicações no que se refere à abertura crítica ao abstracionismo e tendências cosmopolitas. Em suma, era um campo em formação, constituído por um corpo de profissionais voluntários, intermitentes, de formações variadas, o que certamente produziria veículos de diretrizes e discursos mutáveis. Mas cumpre ainda sublinhar a importância de algumas publicações prestigiadas no meio arquitetônico nacional. A mais estável e de maior circulação foi a revista *Acrópole*, fundada em 1938 pelo empresário Roberto Correa de Brito na cidade de São Paulo, cujo foco era mais comercial e informativo. Foi ela um importante veículo de difusão de conteúdos mais pragmáticos que visavam expandir o repertório dos profissionais da arquitetura. Por outro lado, a conceituada *Habitat*, criada em 1950 também em São Paulo e dirigida inicialmente pelo casal italiano Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi, era uma publicação mais voltada à arte e cultura moderna do que à arquitetura. Este periódico de vanguarda pode ser entendido como um braço

³⁵ DEDDECA, Paula Gorenstein. Op.cit., p. 79.

importante do projeto cultural do casal Bardi para o país iniciado com a fundação do MASP em 1947. Escrevia Lina Bo Bardi no primeiro editorial da revista:

A história das artes no Brasil continua ainda em grande parte inédita: por enquanto não passa de uma crônica contemporânea que progride com surpreendente celeridade. Assim é que o passado tão rico em temas para a reevocação e efervescente atividade do presente não encontram ainda uma documentação e uma informação adequada à realidade e a sua importância, embora dia a dia aumente o desejo de se conhecer o que se faz no país e fora dele em matéria de arte. Basta para tanto refletir sobre o extraordinário incremento da arquitetura moderna, o impulso dado à cultura pelos novos museus, as afirmações da pintura, o surto das artes industriais, para não falar da difusão da música e da sua divulgação para além das fronteiras, e do entusiasmo com que está sendo encarado o problema do teatro e do cinema.³⁶

À propósito, ambos já eram envolvidos com o debate artístico e cultural europeu e possuíam larga experiência em atividades editoriais, acumuladas no período em que viveram na Itália. Sendo assim, para o casal Bardi, o Brasil seria naquela ocasião um vasto campo para empreendimentos no setor artístico-cultural. Mais tarde, na segunda metade da década de 1950, a revista seria assumida por Geraldo Ferraz, reputado crítico de arte de São Paulo que transformaria a *Habitat* em uma publicação de fato especializada em arquitetura e urbanismo, contribuindo diretamente para o adensamento crítico e teórico do debate. Mas é no ano de 1955 que o já consagrado arquiteto carioca Oscar Niemeyer fundaria uma das mais célebres revistas de arquitetura do país, a revista *Módulo*. Com o intuito de defender-se das várias críticas e restrições estrangeiras que vinham sendo dirigidas às suas obras, bem como para divulgar seus projetos arquitetônicos e ideias sobre a arquitetura moderna, a arte e a sociedade, Niemeyer criou um veículo próprio em que poderia cumprir, acima de tudo, sua responsabilidade social e intelectual como arquiteto.

Naturalmente, os jornais não tiveram uma participação menor no processo de difusão de textos que constituem parte significativa da crítica arquitetônica brasileira. Sem dúvida, a inexistência de uma historiografia relevante em língua portuguesa³⁷ dessa produção na década de 1950 dava ensejo à especulações e comentários de diversas ordens e matizes, indo de meros textos opinativos ou relatos profissionais de

³⁶ Editorial. *Habitat*, São Paulo, n. 1, out./dez., 1950.

³⁷ *Modern Architecture in Brazil* (1956), obra referencial do arquiteto brasileiro Henrique Mindlin foi publicada primeiramente em inglês e alemão, sendo traduzida para o francês em 1957 e para o português em 2000.

arquitetos e urbanistas até formulações sofisticadas que inseriam essa arquitetura num plano mais amplo, histórico e teórico. De todo modo, durante a primeira metade do século XX, os veículos nacionais ainda eram tributários do estilo jornalístico europeu, em que se destaca um tipo de texto muito próximo ao do gênero literário. Num período em que a objetividade da imprensa era uma verdadeira quimera, os discursos políticos e ideológicos representavam o grosso dos periódicos. Profissionais de formações as mais variadas, inclusive muitos autodidatas, costumavam formar o corpo crítico de diversos veículos jornalísticos. Logo, as seções e suplementos dedicados à arte e à cultura, que foram se iniciando a partir de rodapés, tornaram-se espaços privilegiados para exposição e defesa de pontos de vista diferentes sobre a arte e a cultura brasileiras. Exemplos destacados são o *Jornal do Brasil* (RJ) e o *O Estado de S. Paulo* (SP), dois dos maiores veículos da mídia impressa da década de 1950, que se reformularam na forma e no conteúdo e passaram a destinar suplementos relevantes aos assuntos culturais.

Contudo, convém sempre salientar no que se refere ao contexto brasileiro, que o alcance geral da mídia impressa era restrito, alcançando principalmente uma fatia das classes médias e altas, uma vez que o país naquele momento apresentava elevadíssimas taxas de analfabetismo entre toda a população.³⁸ Em contrapartida, no final da década de 1940, surgiam as primeiras faculdades de arquitetura e urbanismo em São Paulo, como a Universidade Presbiteriana Mackenzie (1947) e a FAUUSP (1948), para fazer frente às outras faculdades de arquitetura que já existiam na região sudeste, como a Faculdade Nacional de Arquitetura (antiga ENBA) no Rio de Janeiro e Escola de Arquitetura de Belo Horizonte. Por conseguinte, a partir desse cenário, o número de arquitetos profissionais em exercício, que não era alto, passou a crescer gradativamente, bem como o interesse por informações e opiniões na mídia impressa relativas à arquitetura.

³⁸ Pode-se notar que, em meados do século passado, as desigualdades eram enormes entre a população brasileira segundo dados oficiais utilizados no estudo realizado pelo IBGE em 2002: “Alfabetização por Raça e Sexo no Brasil: Evolução no Período 1940-2000” de Kaizô Iwakami Beltrão e Maria Salet Novellino.

1.4. A centralidade de Lucio Costa

É sabido que a atividade do arquiteto, em geral, é definida basicamente pela elaboração de projetos e a construção de edificações. No entanto, alguns desses profissionais são capazes de extravasar esses limites convencionais para tomar parte no debate crítico e teórico da arquitetura, podendo até contribuir de modo mais decisivo com seus pensamentos e escritos do que com suas obras edificadas. Lucio Costa foi, durante muitas décadas, para um país em construção (e reconstrução) a exceção notável em ambos os casos. Futuro autor do Plano Piloto de Brasília, sua atuação prática como arquiteto e urbanista e suas ideias particulares sobre a arquitetura nacional serviram como que um farol para toda uma geração, sendo exemplo ilustre na orientação e organização de todo um novo campo profissional. Desde o curto e emblemático episódio de sua passagem pela diretoria da Escola Nacional de Belas Artes, entre 1930 e 1931, passando pelo polêmico concurso para o Ministério da Educação e Saúde entre 1935 e 1936, Lucio Costa foi se consolidando entre uma geração de arquitetos brasileiros, conforme argumenta o historiador francês Yves Bruand, “por uma série de razões, seguramente relacionadas às atitudes corajosas e decididas que assumiu [...], mas vinculadas também à sua atividade de pensador e escritor”³⁹. Bruand também caracteriza a contribuição teórica de Costa do seguinte modo: “situou-se em dois planos distintos, de um lado, a divulgação do pensamento europeu e do sistema que o originou e, do outro, a reflexão pessoal”⁴⁰. Cabe ainda ressaltar que Lucio Costa, além de ter dado aqui os passos iniciais do que seria uma arquitetura moderna de caráter nativo, também se dedicou à reflexão estética sobre a história da arte, como é patente no livro “Considerações sobre arte contemporânea” (1952), em que expõe, entre outras coisas, a relevância do aspecto plástico em sua definição conceitual de arquitetura.⁴¹

Primeiramente, é necessário esclarecer que não se busca aqui realizar o exame da intrincada obra teórica de Costa, seria inviável. Procura-se antes evidenciar sua liderança intelectual no processo de implantação da nova construção no país, bem como situar seus escritos entre as avaliações históricas do modernismo arquitetônico

³⁹ BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. Tradução: Ana M. Goldberger. São Paulo: Perspectiva, 2018, p. 119.

⁴⁰ Id. Op. cit., p. 120.

⁴¹ COSTA, Lucio. *Considerações sobre arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde - Serviço de Documentação, 1952, pp. 5-6.

local mais significativas do século passado. Não à toa, Lucio Costa legou para a historiografia da arquitetura brasileira um modelo de análise que parece resistir ao tempo. Por outro lado, seu engajamento na causa do movimento moderno, ao mesmo tempo ideológico e pragmático, torna alguns de seus escritos em verdadeiros manifestos. “Tornaram-se modernos sem querer, preocupados apenas em conciliar de novo a arte com a técnica e dar à generalidade dos homens a vida sã, confortável, digna e bela que, em princípio, a Idade da Máquina *tecnicamente* faculta.”⁴² Nesses termos o arquiteto e urbanista elaborava, no início da década de 1950, a partir de sua vasta erudição e conhecimento de causa, o que parece ser um modelo historiográfico para a arquitetura brasileira, como pode-se perceber na seguinte passagem:

O desenvolvimento da arquitetura brasileira ou, de modo mais preciso, os fatos relacionados com a arquitetura no Brasil nestes últimos cinquenta anos não se apresentam concatenados num processo lógico de sentido evolutivo; assinalam apenas uma sucessão desconexa de episódios contraditórios, justapostos ou simultâneos, mas sempre destituídos de maior significação e, como tal, não constituindo, de modo algum, estágios preparatórios para o que haveria de ocorrer.⁴³

Em “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre”⁴⁴, artigo encomendado em 1951 pelo *Correio da Manhã* por ocasião do cinquentenário do jornal carioca, Lucio Costa realizou um percurso histórico pela arquitetura produzida no Rio de Janeiro durante a primeira metade do século passado, enfatizando o papel revolucionário da arquitetura moderna na cidade em relação ao ecletismo dominante. Tal interpretação fundamental do arquiteto seria apropriada depois por Mário Pedrosa no ensaio crítico que realizou em 1953 sobre a arquitetura moderna no Brasil, publicado na revista francesa *L’Architecture d’Aujourd’hui*⁴⁵. A famigerada postura aistórica⁴⁶ dos

⁴² COSTA, Lucio. “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre”. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 jun. 1951. Apud: *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, pp. 92-3.

⁴³ Id. Op. cit., p. 81.

⁴⁴ Primeiramente, este artigo de Lucio Costa recebe o título “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre” em 1951, quando publicado no *Correio da Manhã* (RJ). Em 1952, foi republicado como “Arquitetura Brasileira” levando o subtítulo “Depoimento de um arquiteto carioca” na coleção *Os Cadernos de Cultura* do Ministério da Educação e Saúde. Por último, no livro *Lúcio Costa: Sobre Arquitetura* utiliza-se apenas “Depoimento de um arquiteto carioca”, sendo o título mais conhecido de tal artigo.

⁴⁵ PEDROSA, Mário. “L’architecture moderne au Brésil”. *L’Architecture d’Aujourd’hui*, nº 50-51, dezembro de 1953.

⁴⁶ O conceito do termo “aistórico” aqui utilizado pode ser entendido como um pensamento e uma atuação que buscam desvincular-se do passado histórico local, tal como exposto nas obras dos mestres modernos, em especial Le Corbusier.

arquitetos modernistas se faz entrever neste exercício histórico-crítico de Lucio Costa, mas de modo paradoxal – pois procurava inserir a arquitetura moderna numa linhagem histórica (de matriz francesa) que teve origem com o arquiteto neoclássico Grandjean de Montigny. Ademais, embora Costa reivindicasse uma arquitetura moderna brasileira como produção coletiva, chama a atenção o grande destaque concedido ao arquiteto carioca Oscar Niemeyer no final do texto,⁴⁷ inclusive comparando-o ao lendário Aleijadinho:

Assim como Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, em circunstâncias muito semelhantes, nas Minas Gerais do século XVIII, ele [Niemeyer] é a chave do enigma que intriga a quantos se detêm na admiração dessa obra esplêndida e numerosa devida a tantos arquitetos diferentes.⁴⁸

No final da década de 1930, Lucio Costa, formado arquiteto pela Escola Nacional de Belas Artes em 1924, já demonstrava interesse na arquitetura colonial como manifestação de uma legítima arte nacional.⁴⁹ Muito embora ainda tivesse, naquele período, um juízo negativo sobre o mestre Aleijadinho, pois na sua visão “tinha espírito de decorador, não de arquiteto”,⁵⁰ o que posteriormente seria reconsiderado, como vimos. De todo modo, após sua repentina conversão ao modernismo, na virada da década de 1920 para 1930, e o conseqüente abandono da experiência neocolonial,⁵¹ o arquiteto franco-brasileiro iniciaria uma profissão de fé em defesa de uma arquitetura moderna de caráter nativo. Logo, naquele período de afirmação da nova construção, os escritos do que podemos chamar de protagonista da historiografia da arquitetura brasileira, seguindo as coordenadas de Marcelo Puppi, tinham “uma função claramente operativa, visando sempre e sobretudo, de um lado, divulgar os princípios do movimento moderno no país e, de outro, fundar uma vertente local do movimento, bem como justificar e valorizar sua existência”.⁵² Em contrapartida, seu mergulho

⁴⁷ Na verdade, esta seria uma formalização de sua resposta à polêmica criada pelo crítico Geraldo Ferraz num artigo publicado no *Diário de São Paulo* em 1948, em que atribuía a gênese da arquitetura moderna brasileira à Gregori Warchavchik e Flávio de Carvalho.

⁴⁸ COSTA, Lucio. “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre”. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 jun. 1951. Apud: *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 95.

⁴⁹ COSTA, Lucio. “A arquitetura dos jesuítas no Brasil”. Texto originalmente publicado na *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 105-169, 1941.

⁵⁰ COSTA, Lucio. “O Aleijadinho e a arquitetura tradicional”. In: Xavier, Alberto (org.). *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: Centro dos Estudantes de Arquitetura e Urbanismo, 1962, p. 14.

⁵¹ BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. Tradução: Ana M. Goldberger. São Paulo: Perspectiva, 2018, p. 71-2.

⁵² PUPPI, Marcelo. *Por uma história não moderna da arquitetura brasileira: questões de historiografia*. Campinas: Pontes: Associação dos Amigos da História da Arte: CPHA: IFCH: Unicamp, 1998, p. 12.

significativo nas tradições luso-brasileiras por meio de suas viagens para Diamantina (MG) em 1924, assim como para “o povoado das Missões (1937) e para as províncias portuguesas (1948-52)” despertaram no arquiteto moderno o interesse pela valorização da “tradição popular colonial” como patrimônio histórico nacional, conforme expõe o professor e crítico Guilherme Wisnik.⁵³

Ainda na década de 1930, para pontuar algumas realizações práticas, importa lembrar que Lucio Costa liderou o projeto do Ministério de Educação e Saúde (1936-1945) ao lado de uma equipe de jovens arquitetos composta por Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão e Ernani Vasconcellos, tendo inclusive convidado o grande arquiteto franco-suíço Le Corbusier para realização de conferências no Rio de Janeiro e São Paulo, assim como para assessorar o projeto. Ainda a esse respeito, é indispensável citar o elegante edifício fruto da parceria entre Costa e Niemeyer para o Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de 1939, em Nova York. Em 1937, Lucio Costa aceita o convite de Rodrigo Mello Franco de Andrade, chefe do recém-criado SPHAN - Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1937), para ser diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos, cargo que assumiria até 1972. Com efeito, seria este um passo decisivo de Lucio Costa na construção de uma identidade nacional por meio do tombamento de um patrimônio arquitetônico específico. Nesse sentido, o artigo “Documentação Necessária”, publicado em 1937 na primeira edição da revista do SPHAN, revelava o apreço de Costa por uma certa arquitetura luso-brasileira de lógica simples e “saúde plástica perfeita”.⁵⁴ Lembremos que, apenas três anos antes, Costa alegava enfaticamente as “Razões da nova arquitetura”, espécie de ensaio-manifesto publicado somente em 1936 na *Revista da Diretoria de Engenharia da PDF*, no Rio de Janeiro.

Em resumo, o que se verifica é que a notável construção conceitual realizada por Lucio Costa em torno de um projeto de uma moderna arquitetura brasileira que conjugasse elementos da tradição popular da arquitetura luso-brasileira aos princípios racionais do movimento moderno produziu desdobramentos indiscutíveis na sedimentação de sua versão particular na base da historiografia nacional do século

⁵³ WISNIK, Guilherme. "A arquitetura lendo a cultura". In: *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*. NOBRE, Ana Luiza ... [et. al.] (orgs.). São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 33.

⁵⁴ COSTA, Lucio. "Documentação Necessária". *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde; Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 1, 1937, pp. 31-2.

XX. Entretanto, numa perspectiva crítica, é forçoso sublinhar que a tentativa de “abrasileiramento” do movimento moderno operada por Lucio Costa a partir do arranjo entre modernismo e tradição, conforme argumenta a filósofa Otília Arantes, é o mesmo que reiterar no campo da arquitetura a “matriz prática que impulsiona a dinâmica heterodoxa da nossa formação social, econômica e cultural, se confrontada com a norma europeia de transição do feudalismo para o capitalismo”.⁵⁵ Noutras palavras, a filósofa procura expor, em sua avaliação do legado do arquiteto, que essa fórmula clássica de Lucio Costa recoloca o problema intrínseco da formação do país, de modo genérico, em que a modernização se dá sem desenvolvimento, reproduzindo o arcaísmo do período colonial, redundando portanto, na visão de Arantes, em uma “modernização conservadora”.⁵⁶ Diz-nos a filósofa, ao tentar desvendar o *esquema* de Lucio Costa:

Para entender o propósito de Lucio Costa ao se pôr a contar essa história de uma arquitetura que “deu certo”, é preciso ter em mente que apenas retomava um velho problema da nossa crítica, ou seja, o da oscilação entre local e mundial e as ideias gerais em torno de um ponto de equilíbrio buscado por integração progressiva da dupla fidelidade que aflige todo cidadão de um país ainda em transe de passagem.⁵⁷

Trata-se, é evidente, de uma das muitas interpretações mais críticas acerca dos enunciados teóricos de Lucio Costa. Mas ao realizar o cotejamento entre as ideias deste sobre a arquitetura brasileira e o essencial do debate intelectual local na primeira metade do século XX, a filósofa é assertiva em declarar que a questão central para aquela geração de pensadores era a “passagem, moderna por excelência, da colônia à nação”.⁵⁸ Isto considerado, passemos para outra perspectiva crítica aqui também digna de nota. Guilherme Wisnik, realiza um profícuo vínculo entre as construções teóricas de Costa e os produtivos conceitos de Mário de Andrade no ensaio “A arquitetura lendo a cultura”⁵⁹. Para Wisnik, ambos os autores apresentam trajetórias intelectuais e artísticas bastante semelhantes, seja no seminal papel de ideólogos para modernismos locais, como também na liderança que exerceram na política e

⁵⁵ ARANTES, Otília Beatriz. “Esquema de Lucio Costa”. In: *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*. NOBRE, Ana Luiza ... [et. al.] (orgs.). São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 88.

⁵⁶ Id. Op. cit., p. 89.

⁵⁷ Id. Op. cit., p. 95.

⁵⁸ Id. Op. cit., p. 96.

⁵⁹ WISNIK, Guilherme. “A arquitetura lendo a cultura In: *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*. NOBRE, Ana Luiza ... [et. al.] (orgs.). São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

conservação do patrimônio histórico e artístico do país. Repara ele, no conjunto da obra dos dois ilustres modernistas, um claro apego de ambos à um tipo de tradicionalismo que, no entanto, era encoberto pela cintilante capa da modernidade. Nas palavras do crítico e arquiteto, “embora partindo de caminhos díspares, ambos vieram a eleger fundamentalmente a manifestação cultural popular, coletiva, rural e anônima como base para a criação de uma cultura moderna erudita no país”.⁶⁰

⁶⁰ WISNIK, Guilherme. Op. cit., p. 32.

CAPÍTULO 2

MÁRIO PEDROSA

O ponto de vista do crítico

Não somos cétricos. Há aí uma noção a criar, porque o ceticismo não é a finalidade. O instinto do conhecimento, tendo chegado ao seu limite, volta-se contra si mesmo para fazer a crítica do saber. O conhecimento a serviço da vida melhor. Precisamos querer nós mesmos a ilusão – eis o que é trágico. A ciência não pode mais ser disciplinada a não ser pela arte. Trata-se de julgamentos de valor relativos ao saber e à multiplicidade dos conhecimentos. Tarefa imensa e digna da arte que a tem de realizar! Ela terá de renovar tudo e por si só recriar a vida. O que pode a arte, os gregos no-lo disseram. Sem eles, nossa crença seria quimérica.

*Friedrich Nietzsche,
A filosofia na época trágica dos gregos, 1873*

A maior parte dos escritos de Mário Pedrosa sobre arquitetura se concentra na agitada década de 1950, período que, não por acaso, coincide com os últimos anos de uma fase excepcional da moderna arquitetura brasileira. Constituem, estes escritos, um corpus crítico específico e ligeiramente esparso no tempo, que alcançou seu ápice no momento de construção de Brasília. Quando retorna ao Brasil em 1945, após um período de exílio nos Estados Unidos durante os últimos anos da Era Vargas, Pedrosa, já arrebatado com a revelação da arte de Alexander Calder – de quem se tornou amigo, inicia na imprensa local aquilo que Arantes denominou “batalha da abstração”⁶¹ num contexto bastante conservador em matéria de artes plásticas. Entretanto, ao mesmo tempo, esse cenário provinciano, pelas próprias injunções da modernização, já apresentava sinais de abertura aos influxos cosmopolitas, sobretudo graças aos grandes empreendimentos culturais introduzidos no eixo Rio-São Paulo. Assim, o encaminhamento de Mário Pedrosa para questões espaciais da arquitetura moderna passa por sua inequívoca opção pela abstração construtiva naquele contexto de grande atualização, ao lado de sua fundamental crítica de arte engajada num projeto vanguardista brasileiro. Importa ainda pontuar, seguindo a argumentação de Marcelo Mari sobre centralidade da articulação entre a estética e política em Pedrosa,⁶² que tal defesa da tendência construtiva da arte estava assentada rigorosamente num programa social e político específico – democrático e socialista.⁶³

Mário Pedrosa nasceu em 25 de abril de 1900 em Timbaúba, estado de Pernambuco. Filho de Antônia Xavier de Andrade Pedrosa e Pedro da Cunha Pedrosa, importante político paraibano, aos treze anos de idade vai estudar no Institut Quinche, em Lausanne, Suíça. De volta ao Brasil, em 1916, muda-se com o pai, reeleito senador, para a capital Rio de Janeiro e inicia seus estudos na Faculdade de Direito da Universidade do Rio de Janeiro, formando-se em 1923. Assim, passando a residir em São Paulo por motivos profissionais, a atividade de Mário Pedrosa como crítico e intelectual público em jornais impressos, sua plataforma eleita, começa em 1924 no *Diário da Noite*, jornal paulista chefiado por Oswaldo Chateaubriand, onde escrevia sobre literatura e política internacional. Nessa mesma época, passa a frequentar os

⁶¹ ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Mário Pedrosa: itinerário crítico. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 60.

⁶² MARI, Marcelo. Estética e Política em Mário Pedrosa. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2006, p. 270.

⁶³ A fundação do jornal *Vanguarda Socialista* com a ajuda do colega Geraldo Ferraz, em 1945, já assinalava de modo enfático sua posição aguerrida por uma esquerda brasileira renovada.

círculos de literatura da cidade de São Paulo, estabelecendo amizades com escritores e intelectuais, como Mário de Andrade, Geraldo Ferraz e Lívio Xavier. Por outro lado, um fato determinante na vida de Pedrosa ocorre dois anos depois, em 1926, quando se torna membro do Partido Comunista Brasileiro.⁶⁴

A partir de então, em linhas gerais, entre os anos 1930 e 1940, Mário Pedrosa se dedicaria a uma intensa atividade política, primeiramente ligada ao comunismo e depois às doutrinas de Trotsky, ao lado do desenvolvimento de sua crítica de arte, estreada com sua conferência “As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz”, ocorrida no Clube dos Artistas Modernos de São Paulo em 1933. De todo modo, procura-se marcar aqui o início de sua trajetória como pensador público em jornais do Rio de Janeiro e São Paulo, algo que, de fato, apenas se consolida após seu exílio nos Estados Unidos entre 1938 e 1945, quando era secretário da Quarta Internacional, organização trotskista. Com o fim da Segunda Guerra, Mário Pedrosa retorna ao país em 1945, fundando o jornal semanal *Vanguarda Socialista* e, posteriormente, em 1946, ingressando como crítico de arte no *Correio da Manhã*, importante jornal carioca fundado por Edmundo Bittencourt. Portanto, entre 1940 e 1950, publicando também em outros periódicos como *O Estado de S. Paulo* e o *Tribuna da Imprensa*, Mário Pedrosa foi construindo, passo a passo, um programa crítico voltado à difusão de sua militância política e suas ideias avançadas sobre arte moderna. Entretanto, com a aproximação de Brasília em 1957, o crítico passa também a versar, com diligência, sobre arquitetura e urbanismo.

Por conseguinte, o papel importante que Pedrosa desempenhou para a crítica arquitetônica brasileira, na década de 1950, se deu essencialmente em incursões pontuais que, no início, buscaram estabelecer o novo conceito espacial da arquitetura, para depois se dedicar a uma interpretação crítica da arquitetura moderna brasileira e suas questões centrais até chegar à elaboração de um exame e uma defesa notáveis do projeto da nova capital, Brasília. Tudo isso numa época brilhante, de um desenvolvimento nacional pujante, repleta de promessas e expectativas quanto ao futuro do Brasil. Pedrosa, como intelectual de vanguarda e conhecedor das particularidades de nossa história cultural, apostava suas fichas naquilo que em outro

⁶⁴ Informações disponíveis na cronologia dedicada à Mário Pedrosa na coletânea *Mário Pedrosa: Primary Documents* (2015), organizada por Glória Ferreira e Paulo Herkenhoff, e publicada por The Museum of Modern Art (MoMA).

momento Lucio Costa expressou com lucidez sobre a preocupação dos arquitetos cariocas do modernismo arquitetônico: a conciliação da arte com a técnica para tornar os benefícios da produção em massa disponíveis à maioria da população brasileira.⁶⁵

Por outro lado, o crítico, conhecido militante socialista, não poderia deixar de reconhecer a contradição evidente que havia entre a arquitetura moderna brasileira e as condições sociais e econômicas do país. Ainda mais ele que, naquele momento histórico, reforçava a urgência de uma consciência social dos artistas brasileiros, ainda mais se tratando de arquitetos. No entanto, apesar de tal fato inscrever Mário Pedrosa entre os críticos nacionais mais esclarecidos do grande enredamento da arquitetura moderna brasileira, ao mesmo tempo Pedrosa fazia saltar em suas posições o polêmico tema da dimensão estética da arquitetura, isto é, a arquitetura na qualidade de uma grande e autônoma arte abstrata.⁶⁶ Portanto, essas duas facetas aparentemente discordantes coexistiam na crítica arquitetônica de Pedrosa, produzindo convergências e tensões entre arte, arquitetura e política. O que em torno de Brasília, a nova capital “síntese das artes”, vai adquirir um poderoso tom utópico, numa clara tentativa de estabelecimento de seu projeto moderno de reordenamento construtivo que, acima de tudo, almejava a regeneração da totalidade da experiência humana no mundo contemporâneo – totalidade que, de acordo com o crítico, havia sido esgarçada pela ordem capitalista.⁶⁷

O *Jornal do Brasil*, tradicional veículo carioca, num momento de reformulação gráfica e editorial, contrata Mário Pedrosa em janeiro de 1957 para escrever regularmente sobre arte numa coluna exclusiva. No entanto, o crítico, em algumas ocasiões, publicava também comentários políticos na seção opinativa e ensaios no conhecido *Suplemento Dominical* do jornal,⁶⁸ comandado então pelo jornalista e poeta Reynaldo

⁶⁵ “Tornaram-se modernos sem querer, preocupados em conciliar de novo a arte com a técnica e dar à generalidade dos homens a vida sã, confortável, digna e bela que, em princípio, a Idade da Máquina tecnicamente facultava.” COSTA, Lucio. “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre: Depoimento de um arquiteto carioca” [1951], in *Lucio Costa: Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, pp. 168-69.

⁶⁶ Como assinala notavelmente Marcos Faccioli Gabriel em sua já referida tese de doutorado: GABRIEL, M. F. Mário Pedrosa e a arquitetura brasileira: autonomia e síntese das artes. Tese (Doutorado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. 2017.

⁶⁷ PEDROSA, Mário. “A espera da hora plástica. In: WISNIK, Guilherme (org.). *Arquitetura: Ensaio crítico*: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015, pp. 172-6.

⁶⁸ VILAS BOAS, Josnei Di Carlo. “A arte não é fundamental. A profissão do intelectual é ser revolucionário”: a atuação intelectual de Mário Pedrosa na imprensa entre 1945 e 1968”. Artigo publicado por ocasião do 39º Encontro Anual da Anpocs, 2015, p. 12.

Jardim. No primeiro artigo de sua coluna de artes visuais no *Jornal do Brasil* publicado em janeiro de 1957, intitulado “O ponto de vista do crítico”,⁶⁹ Pedrosa declarava abertamente a sua condição de crítico militante e explicava ao público do periódico os pressupostos e implicações de sua posição intelectual. No seu entender, a atividade crítica não poderia ser dissociada do temperamento e do repertório cultural do indivíduo, e para ser mais enfático evocava as valiosas lições de Charles Baudelaire. Conforme prevenia o ilustre poeta, ainda no século XIX, “a crítica deve ser parcial, apaixonada, política, isto é, feita a partir de um ponto de vista exclusivo, mas de um ponto de vista que abra o maior número de horizontes”.⁷⁰ Em linhas gerais, Mário Pedrosa, em especial com este artigo, iniciou uma série de reflexões importantes sobre a crítica de arte e o papel do crítico em face às novas imposições da contemporaneidade artística e, seguindo a deixa de Baudelaire, não poderia se esquecer de advertir-nos dos perigos do ecletismo e sua arrogada imparcialidade. Num país complexo como o Brasil, não adotar um ponto de vista e alguns critérios importantes, para Pedrosa, seria o mesmo que abraçar toda a impotência de uma posição eclética.

Tendo considerado este enunciado seminal do crítico, ponderemos acerca de sua avaliação da arquitetura brasileira. A famosa particularidade das produções locais, ressaltada por inúmeros críticos que, não obstante os elogios à exuberância dos nativos, notavam também os explícitos descompassos, dá o que pensar sobre esse impasse na crítica de arquitetura de Pedrosa, a saber, a aparente incompatibilidade das dimensões estética e social na nova construção. Seria tal problema, em alguma medida, o espelhamento crítico das contradições da própria arquitetura brasileira? Veja-se o caso emblemático de Oscar Niemeyer. Da condição subdesenvolvida característica do Brasil derivar-se-iam as vantagens de nosso atraso, como bem registrou Pedrosa, vantagens estas que foram substanciadas de modo ousado pelo virtuosismo e liberdades plásticas do arquiteto carioca. Em todo o caso, o triunfo internacional que a produção modernista brasileira experimentou em sua fase áurea, com especial destaque à obra do mestre Niemeyer, levanta questões do maior interesse sobre tal perspectiva formalista sustentada por Pedrosa num ambiente dependente como o brasileiro, sem qualquer estrutura social e base material que

⁶⁹ PEDROSA, Mário. “O ponto de vista do crítico”. *Jornal do Brasil*, 17 jan. 1957.

⁷⁰ BAUDELAIRE, Charles. “Para que serve a crítica”. In: *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro; Nova Aguilar, 1995, p. 673.

pudessem conferir um profundo sentido ao racionalismo arquitetônico. E, não menos importante, com seus artigos mais teóricos e propositivos, também ajuda a refletir sobre os limites e a legitimidade da apreciação estética da arquitetura.

Sintomática de sua compreensão geral do propósito transformador na origem da arquitetura moderna brasileira e o seu ulterior desvio foi sua conferência proferida em Paris no ano de 1953 e publicada na revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui*.⁷¹ Com o título “A arquitetura moderna no Brasil”, o crítico compartilhava com o público francês seu diagnóstico da situação local quanto aos brutos transplantes de ideias do movimento moderno aqui escrupulosamente operados por uma nova geração de arquitetos puristas. Importa lembrar que esta conferência é, em parte, baseada na proposta historiográfica de Lucio Costa para a arquitetura brasileira presente no já citado ensaio “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre”, de 1951.⁷² O caráter revolucionário da nova construção se ligava de modo estreito, na visão do crítico, ao próprio clima sociopolítico reformador da década de 1930. E resguardada pela já referida “fé nas virtualidades democráticas da produção em massa”,⁷³ algo então diminuto entre os europeus segundo Pedrosa, a arquitetura moderna poderia muito bem liderar e prevalecer no urgente processo de reorganização capitalista do Brasil. Mas para tanto, o crítico sublinhava, a ausência de efetividade social e modesta participação em processos de modernização mais amplos precisariam ser revistos – as contradições da ditadura de Vargas eram incontestáveis, sobretudo se comparados aos caprichos individuais de alguns arquitetos que, como o próprio Niemeyer declarou num artigo de 1955,⁷⁴ preferiam se esquivar de questões mais difíceis que fugiam de sua alçada profissional, dado o próprio desarranjo local.

Em suma, em 1957, a situação era outra, a ideia de Brasília entrava em cena, esplendidamente representada pelo plano piloto de Lucio Costa, como uma possibilidade de reversão do quadro geral da arquitetura brasileira e a necessária correção dos “desvios” anteriores. Portanto, a consciência da imposição de um exame

⁷¹ PEDROSA, Mário. “L’architecture moderne au Brésil”. *L’Architecture d’Aujourd’hui*, nº 50-51, dezembro de 1953.

⁷² COSTA, Lucio. “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre”. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 jun. 1951.

⁷³ PEDROSA, Mário. “A arquitetura moderna no Brasil”. In: WISNIK, Guilherme (org.). *Arquitetura: Ensaio crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 63.

⁷⁴ NIEMEYER, Oscar. *O problema social na arquitetura*. AD - *Arquitetura e Decoração*, São Paulo, n. 13, set.-out. 1955.

local dos postulados e implicações da arquitetura moderna conduziu o crítico a um percurso complicado, que evidenciaria não somente os impasses brasileiros, mas do próprio movimento moderno.⁷⁵ Nesse sentido, a proposição de uma nova crítica arquitetônica não foi nada menos do que uma etapa intrincada desse percurso, mas que sem a qual seria impossível chegar à proposição de uma síntese das artes, diretamente apoiada pela própria vocação totalizadora e universalista da arquitetura moderna. Afinal, estamos tratando do país *condenado ao moderno*, espécie de folha de papel em branco para a ideologia do plano, e a auspiciosa possibilidade de todo o esforço humano do país convergir na instauração uma nova ordem – um novo Brasil para um novo povo brasileiro.

2.1. Mário Pedrosa, Alexander Calder e arquitetura moderna

Desinteressada tal como é – tão longe de quaisquer fins de propaganda! – a arte de Calder, no entanto, vai exercendo uma silenciosa ação de catálise sobre a vulgaridade generalizada e agressiva de nossa época. Se há um artista, em verdade, que está próximo do ideal da arte do futuro, dessa sociedade ideal em que a arte seria confundida com as atividades da rotina diária e a prática quotidiana do viver, esse artista é Alexander Calder.⁷⁶

Como se sabe, um momento crucial na trajetória crítica de Mário Pedrosa foi o seu contato com a obra do artista estadunidense Alexander Calder em sua grande exposição retrospectiva realizada pelo MoMA em Nova York entre 1943 e 1944.⁷⁷ A partir de então, ocorre uma reorientação decisiva, o crítico se afastaria gradativamente de uma arte dita social, preconizada e defendida por ele nos anos 1930 desde sua importante conferência sobre a gravurista alemã Käthe Kollwitz,⁷⁸ e adotaria a abstração construtiva como causa moderna. Sobretudo porque a visão de um “mundo inédito” advindo desses objetos singulares de Calder, que convertiam escultura em

⁷⁵ ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Mário Pedrosa: itinerário crítico. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 109.

⁷⁶ PEDROSA, Mário. “Calder, escultor de cataventos”. In: ARANTES, Otília (org.). *Modernidade Cá e Lá: textos escolhidos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, pp. 65-6.

⁷⁷ ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Mário Pedrosa: itinerário crítico. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 53.

⁷⁸ O texto originado da conferência “As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz” foi então publicado no periódico *O Homem Livre*, em julho de 1933.

“música visual”,⁷⁹ representaram para ele um caminho aberto para uma reconciliação entre arte e técnica com vistas a uma transformação do cotidiano. É importante esclarecer que, apesar de tal reposicionamento crítico, Pedrosa, na essência, não abandonaria nem diminuiria o valor social da arte como elemento central em sua interpretação da modernidade, no entanto, após tal “descoberta” ele não poderia mais ignorar o poder de síntese contido na utopia estética da arte abstrata. Além disso, a natureza social desse novo tipo de arte estaria vinculada à capacidade de Calder em articular o meramente funcional da modernidade industrial à imaginação mais livre e irônica, produzindo inventivos jogos de formas abstratas, de natureza gratuita, que abraçam o acaso, e conforme o entendimento de Pedrosa, conjugam surrealismo e abstracionismo noutra chave, mais ajustada aos novos tempos.

Imagem 1 – Vista da instalação da exposição "Alexander Calder" no MoMA (Nova York), 29 de setembro de 1943 – 16 de janeiro de 1944.



Fonte: site do MoMA - The Museum of Modern Art.

⁷⁹ PEDROSA, Mário. “Tensão e coesão na obra de Calder”. In: ARANTES, Otília (org.). *Modernidade Cá e Lá: textos escolhidos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 79.

Os ensaios de Mário Pedrosa sobre o artista estadunidense, verdadeiras celebrações de sua arte, também podem ser entendidos como suas primeiras elaborações críticas que buscavam reivindicar a autonomia da arte como ideal moderno por excelência. Em “Calder, escultor de cata-ventos”, de 1944, o crítico realizou uma investigação histórica dos antecedentes do artista – filho de artistas, com o propósito de averiguar como Calder se afastou da engenharia mecânica com a fabricação de seus circos em miniatura e, após o impacto do purismo de Mondrian, chegou a descortinar os horizontes do “mundo da pura forma abstrata”.⁸⁰ Seus estábiles e móveis, segundo Pedrosa, despidos de qualquer esnobismo artístico, produzidos a partir de materiais industriais ou cotidianos – como aço, arame, madeira, vidro, dançando no ar ou em total repouso, despertam aquela estranha fascinação de mágicas figuras de eras imemoriais ou de antecipações poéticas de um futuro longínquo. Com efeito, são produções que se destacam por um inegável caráter democrático, mas que escondem, sob sua trivialidade, uma qualidade excepcional infundida por Calder que embaralha arte e vida de modo bem-humorado convidando a imaginação do espectador à voos insuspeitados. Cabe evidenciar ainda que essa imaginação ativa do observador na apreensão do objeto artístico, inicialmente constatada em Calder, seria depois um dos pontos centrais de sua teoria da arte abstrata,⁸¹ que articula a um só tempo psicologia da forma, teoria da Gestalt e análise da organização sensorial.

Se a arquitetura é “música congelada”, como já se tem dito, os móveis calderianos são “músicas visuais”, para sempre inexecutáveis. Só para “ler”. A translação no espaço de suas formas, evocando a derrota dos corpos celestes, empolga e fascina, como a música silenciosa das esferas. Casando a vida e a abstração, conjugando o humor à mecânica, ele navega entre as duas grandes alas da arte moderna: o surrealismo, com o seu romantismo incurável que degenera às vezes em charada anedótica, e o abstracionismo cuja obsessão de purismo formal se resolve não raro entre uma espécie de misticismo branco e a pura puerilidade.⁸²

Esses objetos singulares que torciam intencionalmente qualquer finalidade externa em nome da autonomia da forma artística, despontaram na crítica de Mário Pedrosa

⁸⁰ PEDROSA, Mário. “Calder, escultor de cataventos”. Op. cit., p. 57.

⁸¹ Os principais trabalhos teóricos de Mário Pedrosa são: *Da natureza afetiva da forma na obra de arte* (1949) e *Forma e Personalidade* (1951).

⁸² PEDROSA, Mário. “Tensão e coesão na obra de Calder”. In: ARANTES, Otília (org.). *Modernidade Cá e Lá: textos escolhidos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 79.

como um prenúncio de uma renovação da utopia estética moderna, agora muito bem rearranjada numa síntese americana cuja visão de um “equilíbrio cósmico” firmava-se no encontro da abstração com o devir. Noutras palavras, o crítico encontrou na obra de Calder a possibilidade real de uma fusão entre atualização estética e função social, o que na etapa anterior de seu pensamento sobre arte era algo bastante improvável. Outro aspecto notável que ainda precisa ser ressaltado no artista é a inserção do movimento real na obra de arte – que abria esta à quarta dimensão, em especial nos móveis (assim designados por Duchamp), já que o elemento temporal enriquece e complexifica sobremodo essas experiências artísticas de virtualidades cinéticas. Logo, de composições estáticas perfeitas, esses móveis podem se tornar uma profusão de sugestões imagéticas, sobretudo porque o ritmo misterioso gerado pela dialética entre energias opostas enlaça espaço e tempo conferindo uma vitalidade única aos objetos de Calder.

A apropriação que o artista realizou dos *gadgets* e instrumentos estadunidenses, bastante familiares para ele que foi engenheiro, realizou-se com uma espontaneidade ímpar, convertendo-os num primeiro momento de inspiração neoplástica em “volumes, vetores e densidades”, para depois liberar sua imaginação plástica com o mesmo júbilo da pintura de Miró. Submetendo sua arte a uma espécie de automatismo de ordem prática, Calder foi capaz de produzir brinquedos estéticos por meio de leis da física e da mecânica. Sua sensibilidade moderníssima revelou de modo otimista, lúdico e aberto, conforme expos Pedrosa, “os horizontes longínquos da utopia, da utopia que eternamente está a esboçar diante de nós”.⁸³ Assim, os objetos chamados a princípio “esquemas vetoriais” por Calder, que se tornariam os estáveis, configuram construções abstratas mais densas, porém fluídas ao mesmo tempo pela utilização de materiais mais flexíveis como o próprio arame, conferindo ao mesmo tempo qualidade plástica e força sugestiva à tais criações.

Veja-se, por exemplo, *Gibraltar*, de 1936, comentada por Pedrosa.⁸⁴ Obra abstrata de fortes contrastes, que apresenta tratamentos distintos na madeira que compõem seu corpo irregular, ora tosca, ora polida, e simultaneamente opera um jogo de oposição à gravidade por meio da inclinação do plano central que sustenta duas finas hastes

⁸³ PEDROSA, Mário. “A máquina, Calder, Léger e outros”. In: ARANTES, Otília (org.). *Modernidade Cá e Lá: textos escolhidos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 90.

⁸⁴ PEDROSA, Mário. “Tensão e coesão na obra de Calder”. In: ARANTES, Otília (org.). *Modernidade Cá e Lá: textos escolhidos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 76.

encimadas por ligeiras formas e uma pequena esfera – as duas hastes em nítido impulso ascendente e a esfera num perigoso declive. Além das sugestões biomórficas presentes nesse estábile, algo típico do vocabulário humoroso de Calder – tributário que era do surrealismo, e a alusão direta ao Rochedo de Gibraltar, todo o equilíbrio insólito é construído sobre o agenciamento de qualidades contraditórias, que aqui revela de maneira irônica o drama espacial de um pequeno sistema solar.

Imagem 2 – CALDER, Alexander. Gibraltar. 1936.
Lignum vitae, noqueira, hastes de aço e madeira pintada. 131.7 x 61.3 x 28.7 cm.
The Museum of Modern Art, Nova York.



Fonte: site do MoMA - The Museum of Modern Art.

Guilherme Wisnik, professor e crítico de arquitetura, elabora uma interessante conjectura sobre o despertar de Mário Pedrosa para as questões espaciais da arquitetura moderna suscitado pela obra de Alexander Calder.⁸⁵ Wisnik repara, nos

⁸⁵ WISNIK, Guilherme. “Fecundar o oásis”. In: PUCU, Izabela; VILLAS BÓAS, Gláucia; PEDROSA, Quito (orgs.). Mário Pedrosa atual [E-book]. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019, p. 352.

ensaios que o crítico escreveu sobre Calder,⁸⁶ o desenvolvimento de uma sofisticada intuição espacial na análise dos móveis abstratos e orgânicos do artista, onde a casualidade produz “jogos poderosos de equilíbrio e assimetria”. Com efeito, as formas de Calder, para Pedrosa, teriam o poder de desenhar “uma arquitetura de acordes que traçam no espaço um puro arabesco musical”.⁸⁷ Essa nova convicção artística que leva Calder a reformular o abstracionismo puro e severo com a introdução da forma orgânica e o elemento temporal, tem o poder sintético capaz de estabelecer um rico diálogo entre os elementos compositivos da música e os espaços elásticos da arquitetura moderna. Ademais, o artista estadunidense também estaria pervertendo o caráter utilitário dos materiais industriais submetendo-os a uma ordem gratuita. Sem dúvida, nos Estados Unidos dos anos 1940, um gesto radical como o de Calder não poderia passar despercebido por Pedrosa, já que, de modo explícito, demonstrava o poder transformador da arte frente ao mundo capitalista da ciência e da técnica, abrindo caminho para uma arte renovadora da experiência e sensibilidade humanas no mundo moderno.

A orientação de Pedrosa voltada à abstração construtiva dá seus primeiros sinais, segundo Wisnik, a partir do evidente entusiasmo de Pedrosa diante dos trabalhos de Calder, que o leva a realizar alguns estudos notáveis sobre o artista em 1944, e terminam por assinalar o distanciamento do crítico da militância por uma arte proletária, visto que uma real possibilidade de acordo entre estética e ética é vislumbrada no coração de uma nova arte abstrata. Além do mais, Alexander Calder também seria o despertar da consciência para um elemento fundamental da arte moderna, instaurado pelo surrealismo, mas que nele adquire uma natureza fenomenológica, a saber, a “gratuidade”.⁸⁸ De acordo com o professor, para além da estreita amizade entre Pedrosa e André Breton, tal fato insólito pode ter tornado o crítico mais receptível às liberdades tomadas por Oscar Niemeyer em soluções que fugiam da rigidez funcionalista de Le Corbusier, ainda que o crítico inicialmente tenha censurado alguns de seus caprichos formais, como o Conjunto da Pampulha. Mas já sabemos que essa receptividade em Pedrosa às inovações plásticas da arquitetura

⁸⁶ São eles: “Calder, escultor de cata-ventos”, “Tensão e coesão na obra de Calder” e “A máquina, Calder, Léger e outros”. Todos elaborados em Nova York no ano de 1944, por ocasião da referida exposição de Alexander Calder no MoMA, NY.

⁸⁷ PEDROSA, Mário. “Calder, escultor de cataventos”. In: ARANTES, Otilia (org.). *Modernidade Cá e Lá: textos escolhidos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, pp. 62.

⁸⁸ WISNIK, Guilherme. Op. cit., p. 353.

moderna brasileira não se dava sem contradições. No entanto, Wisnik é assertivo em revelar, a partir dessa ideia de gratuidade, certa abertura e compreensão em Mário Pedrosa quanto aos excessos racionalistas e seus rígidos desdobramentos na produção artística, em especial os ligados ao concretismo que terminaram por desembocar na ruptura neoconcreta.

Em linhas gerais, a autonomia da arte, ideal fundamental da arte moderna, encontra na crítica de Mário Pedrosa, a partir da iluminação da obra de Calder, a possibilidade de concerto com a utopia impulsionadora do espírito radical dos movimentos históricos de vanguarda. Uma “verdadeira reeducação estética”⁸⁹ de seus contemporâneos se relacionaria assim precisamente a uma esperança de emancipação humana em um mundo cada vez mais despedaçado. É bem sabido que tal autonomia, em meados do século passado, já havia cumprido sua função progressista, depurando a arte de toda e qualquer referência externa para fazer translúcida a natureza primordial da forma. Sendo assim, instalada num universo à parte, livre de todo o peso da tradição opressiva, uma arte dita autônoma seria um tipo de experiência que busca elevar o aspecto estético sobre os demais, garantindo uma espécie de desenvolvimento livre de seus elementos intrínsecos. O que, de modo irremediável, estabeleceria uma correlação direta entre o que é pura forma ao que é, com efeito, artístico. Logo, sob tal perspectiva, temos em primeiro plano a forma e suas questões imediatas na qualidade de critério definitivo da própria arte. O caráter eminentemente moderno de Pedrosa vem dessa constatação que, embora não tomada de modo estrito pelo crítico, tinha o propósito definido de marcar a centralidade de uma experiência primeira na sua utopia de uma transformação radical da sociabilidade humana.

Após a sua fase de criação pela destruição, a arte moderna esgotou, na prática, os caminhos da pesquisa plástica. E qual seria o remédio para a grave situação decorrente desse processo avassalador iniciado pelas vanguardas? Pedrosa, que recusava o mero formalismo e desconfiava de qualquer doutrinação em matéria de arte, quando realizava suas especulações estéticas em termos utópicos visava sempre essa constituição de uma grande arte sintética cujas formas, já orientadas de modo afetivo,⁹⁰ fossem capazes de refletir a intersubjetividade do humano de modo

⁸⁹ PEDROSA, Mário. “Tensão e coesão na obra de Calder”. In: ARANTES, Otília (org.). *Modernidade Cá e Lá: textos escolhidos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 79.

⁹⁰ O importante conceito de “forma-primeira-fisionômica”, tratado em seus escritos teóricos *Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte* (1949) e *Forma e Personalidade* (1951), está na base de

claro e objetivo, criando pontes e restaurando uma consciência coletiva mais ampla, se opondo à armadilha do hedonismo e individualismo pessimista que vicejavam na arte daquele período. Para tanto, na década seguinte, resolve resguardar de modo especial em seu projeto construtivo tipos de produções que buscavam conceber o mundo artisticamente em verdadeiras ambiências, em obras que se realizassem de fato dentro de um contexto ambiental e pudessem de alguma maneira se integrar ao complexo social, como projetos arquitetônicos imbuídos do ideal de síntese das artes e proposições artísticas mais dilatadas como as elaboradas por artistas neoconcretos (Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape).

“Só visionários podem criar ou configurar cosmogonias”⁹¹ dizia Mário Pedrosa em referência ao grande artista e amigo, cujas obras inovadoras representariam uma verdadeira “porta para o futuro”, uma perspectiva singular capaz de interferir no espaço e no tempo para evidenciar uma totalidade dinâmica à sua maneira. Seguramente, a atualização do conceito de espaço na obra crítica de Pedrosa nasce da constatação perspicaz desses objetos artísticos que ofereciam de modo irremediável uma imagem-síntese primária do universo. Um exemplo significativo, mas extemporâneo, que ajuda a esclarecer esse ponto. Que são as *Nuvens Acústicas* (1953) de Calder no auditório Aula Magna da *Universidad Central de Venezuela* que não uma “desaclimação total”⁹² já enunciada por Pedrosa? A feliz experiência entre o arquiteto venezuelano Carlos Raúl Villanueva e Alexander Calder na Cidade Universitária de Caracas, uma brilhante e raríssima exceção no que diz respeito à síntese das artes, resultou em uma prova cabal do poder transcendental de Calder. Sem dúvida, este monumental arranjo flutuante de formas abstratas está entre os mais significativos trabalhos de toda sua produção artística.

Retomando a mudança relativa ao próprio conceito de espaço em Pedrosa, antes que se dedicasse de fato à crítica de arquitetura, chama a atenção ainda a curiosa afinidade formal existente entre as criações de Calder e a moderna arquitetura

sua teoria estética da arte abstrata e é definido como elemento fundante da consciência humana e gênese de todo conhecimento. Desse modo, a arte é considerada um tipo de atividade plena e superior justamente por estar vinculada a essa faculdade essencial da mente e percepção humanas. A partir dessa asserção, o crítico vai se interessar pela chamada “arte virgem” das crianças e dos pacientes psiquiátricos.

⁹¹ PEDROSA, Mário. “Ciências e arte, vasos comunicantes”. In: AMARAL, Aracy (org.). *Mundo Homem Arte em Crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p. 74.

⁹² PEDROSA, Mário. “Tensão e coesão na obra de Calder”. In: ARANTES, Otília (org.). *Modernidade Cá e Lá: textos escolhidos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 79.

brasileira. Noutras palavras, o caráter inusitado e inovador das formas abstratas e orgânicas do artista estabelece um rico diálogo com a originalidade plástica de alguns arquitetos modernistas, e isso cobra atenção dobrada em se tratando de produções de orientação abstrata que encontram sonora repercussão em Pedrosa. Entretanto, notadamente, quem vai tornar essa sintonia estética explícita aqui, no Brasil, é o arquiteto Henrique Mindlin, autor de *Modern Architecture in Brazil* (1956) e grande entusiasta da arte de Alexander Calder. Aliás, foi a convite de Mindlin que o artista realizou sua primeira exposição no Brasil em 1948. O arquiteto, que foi um dos principais difusores da produção modernista brasileira, já observava nos ritmos e formas sempre novos dos móveis em 1945 as “extraordinárias possibilidades para integração da escultura na arquitetura nova de nossos dias”.⁹³

Talvez seja possível pensar, a partir disso, numa via mais plausível no que se refere à uma integração das artes. Diferentemente das proposições mais heterodoxas de Le Corbusier na década de 1930 nesse âmbito, que inclusive trouxe para cá por ocasião do projeto do Ministério da Educação. Por mais que Pedrosa admitisse a grandeza ideal do gesto audacioso do mestre franco-suíço, que aspirava à síntese das três artes superiores – a arquitetura, a escultura e a pintura.⁹⁴ Ou seja, entre o engenheiro mecânico de grande imaginação, que se tornou um dos maiores artistas do século XX, e o arquiteto modernista mais audacioso, que tivesse a lucidez da dimensão estética da nova construção, sobretudo após todas as conquistas técnicas e construtivas do movimento moderno, existiriam fortes equivalências de concepção estética e até mesmo de procedimentos e operações que contestam o tabu funcionalista. Portanto, após a experiência com os móveis e estáveis, podemos assumir que uma centelha luziu no pensamento espacial de Mário Pedrosa, despertando sua sensibilidade para o espaço em si (como avesso da matéria) e seu vínculo imediato com o tempo.

A partir daí as antigas categorias das belas-artes perdem seu sentido, uma vez que a ideia de movimento, fundamental na arte moderna e absoluta em Calder, veio transformar de vez todas as concepções convencionais sobre a experiência artística. No caso da arquitetura, o que antes era só fachada ou mero espaço estático

⁹³ MINDLIN, Henrique. “Alexander Calder”. *Revista Arte* 3. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Belas Artes, 1945, p.11.

⁹⁴ PEDROSA, Mário. “Ainda a propósito do destino da pintura”. In: ARANTES, Otilia (org.). *Política das artes*. São Paulo: EDUSP, 1995.

enquadrado, poderia se tornar um verdadeiro organismo vivo, complexo e dotado de pluridimensionalidade.⁹⁵ A revolução operada por Calder com seus pequenos objetos inquietos encontra, nesse sentido, correspondência com a revolução arquitetônica, sobretudo na medida em que ambas tencionam fundar uma outra consciência do espaço-tempo por meio de seus elementos estruturais dinâmicos, que promovem múltiplas relações abstratas na total virtualidade do espaço.

2.2. Arquitetura como arte autônoma?

Pode-se dizer que a ideia da arquitetura como arte autônoma na crítica de Mário Pedrosa, muito bem analisada por Marcos Faccioli Gabriel,⁹⁶ não pode ser resumida aos poucos artigos que dedicou à proposição de uma nova crítica de arquitetura inspirada na teoria humanista de Geoffrey Scott. Primeiramente porque tais opúsculos não tiveram a pretensão de estabelecer de fato um método crítico em arquitetura (pois nem chegou a aplicá-lo), não obstante sua relevância conceitual e lógica sofisticada. O objetivo central de Pedrosa com esses escritos que apresentavam a arquitetura como obra de arte era, decerto, a manifestação eloquente de seu apoio político à construção de Brasília, como também de sua adesão ao projeto de Lucio Costa de uma arquitetura brasileira capaz de estabelecer um pacto entre o passado e o futuro da nação. É certo que sua compreensão sobre a autonomia do fato arquitetônico vem de suas teorias e especulações estéticas sobre a autonomia da arte mesma, a partir do conhecimento da obra de Calder, cujo ápice se encontra em seus escritos de maior fôlego teórico apoiados na psicologia moderna e na Gestalt: *Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte* (1949) e *Forma e Personalidade* (1951).

Tratam-se estes de estudos estético-epistemológicos da arte, pioneiros e reveladores, que visavam, de modo sistemático, com o apoio de teorias gestálticas, a estruturação de uma estética da forma que fosse capaz de superar a clássica oposição entre subjetividade e objetividade no âmbito da percepção humana. Embora depois seja compelido a fazer uma relativização das lições da Gestalt, na tentativa de

⁹⁵ PEDROSA, Mário. "Espaço e arquitetura". In: WISNIK, Guilherme (org.). *Arquitetura: Ensaios críticos*: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 33.

⁹⁶ Marcos Faccioli Gabriel analisa essa problemática no segundo capítulo de sua tese de doutorado: GABRIEL, M. F. *Mário Pedrosa e a arquitetura brasileira: autonomia e síntese das artes*. Tese (Doutorado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. 2017.

compreender a especificidade da produção artística. Seguindo aqui as precisas explicações de Otilia Arantes sobre essa etapa mais teórica de Pedrosa.⁹⁷ De modo geral, podemos compreender tal teoria estética elaborada pelo crítico como um estudo original, fundamentado em pesquisas científicas da época, cujo intuito era realizar uma demonstração do poder comunicativo da forma, de sua universalidade na qualidade de fenômeno estético, algo que se daria naturalmente de modo intuitivo-afetivo, posto que sua essência é simbólica. Ainda conforme a interpretação de Arantes da tese de Pedrosa, a objetividade, na ótica de uma psicologia da arte centrada no objeto e seus atributos formais, “estaria superada à medida que a chave da experiência estética estivesse nas propriedades intrínsecas à obra de arte, ou na ‘natureza afetiva da forma’.”⁹⁸ Vejamos um trecho da conclusão do crítico em *Forma e Personalidade*, que não deixa dúvidas quanto à sua concepção de arte autônoma como uma efetiva recriação coesa e rítmica da própria vida:

A existência artística, como toda existência empírica, exige autonomia. A obra de arte vive subjetivamente. Se assim não fosse, não poderia pretender a outro aspecto da coesão que é a legalidade autônoma. É o que [Jeanne] Hersch chama uma “intencionalidade” da obra para consigo mesma, decorrente da transformação do objeto em sujeito, da objetivação do objeto tomado por modelo. A obra quer-se tal qual é, ela mesma se escolheu assim. E é a adesão que a si mesma se dá que faz dela uma totalidade coerente, limitada, autônoma. Ela se dirige, ela fala, com “essa absoluta liberdade de uma necessidade procurada”. Eis as condições de existência no plano da arte.⁹⁹

A partir desse mergulho teórico na Gestalt, de modo decisivo, o crítico tomou partido pela arte abstrata – ponto alto da autonomia artística, e iniciou, a partir de meados da década de 1940, uma verdadeira campanha esclarecedora em nome da arte moderna com o propósito de livrar a arte nacional de manifestações artísticas retrógradas e localistas. Noutras palavras, Pedrosa intentou levar a cabo o seu projeto construtivo para a arte brasileira, visando a implantação de uma nova ordem vanguardista de franca orientação abstrata. Numa importante entrevista de 1953 concedida à revista francesa *Art d’Aujourd’hui*, que depois se tornaria um ensaio, dizia Pedrosa sobre os

⁹⁷ ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. Mário Pedrosa: itinerário crítico. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 72.

⁹⁸ ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. Op. cit., pp. 73-4.

⁹⁹ PEDROSA, Mário. “Forma e personalidade”. In: MAMMÌ, Lorenzo (org.). *Arte, Ensaios*: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015, pp. 176-7.

caminhos da modernidade artística: “Obtida sua autonomia no curso de uma longa história, a arte viva atual é como que obra de si mesma, do desenvolvimento de seus próprios elementos constitutivos”.¹⁰⁰ Para o crítico, a marcha incessante da arte moderna, já desde o movimento impressionista, apontava para um caminho cada vez mais distante da natureza, para desenvolver-se propriamente num universo a parte, cada vez mais abstrato. E para finalizar sua exposição sobre esse processo interior da arte, que culminaria de modo excelente na arte abstrata, Mário Pedrosa ressaltava a elevada tarefa pedagógica desta num mundo dominado pelos signos verbais:

Assim, um dia o povo e os artistas restabelecerão, graças às realizações da arte abstrata, o contato perdido. Na decadência da civilização verbal, cuja curva descendente começa a delinear-se diante de nossos olhos e que arrasta consigo as conceituações mais sólidas e sagradas, a nova arte tenta restaurar o sentido das coisas eternas, dando vida a novos mitos que, só eles, poderão trazer aos homens uma nova razão de ser e esperar.¹⁰¹

Sem dúvida, fica assim patente a missão moral e espiritual que Mário Pedrosa atribuía à arte moderna, situada de modo especial no âmago de uma revolução sociopolítica, na sua concepção singular daquele tempo histórico – fortemente predisposto às utopias, dado o contexto de amplas transformações e atualizações das atividades e saberes humanos. O crítico situava no horizonte de suas aspirações políticas e artísticas o desenvolvimento total do ser humano por meio de um restabelecimento de uma sociabilidade originária há muito perdida, o que implicaria a dissolução das lutas entre os diferentes povos e o estabelecimento de uma cultura global para o concerto geral das nações. Por outro lado, nessa mesma perspectiva dilatada, a ciência e a tecnologia moderna também realizariam o seu encargo maior de dominação total da natureza, para que por fim a própria inevitabilidade do trabalho fosse suplantada. A grande mensagem contida no interior dessa visão particular de um mundo ideal seria, com efeito, uma exortação quanto ao alto valor pedagógico da arte na preparação dos espíritos humanos para o porvir, especialmente na medida em que poderia exercer a função de um elemento de síntese imprescindível num contexto cada vez mais fragmentado. Questão posta na ordem do dia quando formula seu conceito de síntese das artes no final da década de 1950, Brasília em construção, o que culminaria na

¹⁰⁰ PEDROSA, Mário. “Fundamentos da arte abstrata”. In: MAMMÌ, Lorenzo (org.). *Arte, Ensaios*: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 247.

¹⁰¹ Id. Op. cit., p. 256.

escolha temática do importante Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte de 1959 – “Cidade Nova: Síntese das Artes”, organizado por ele mesmo na condição de vice-presidente da AICA.

Mas voltemos aos artigos de Pedrosa dedicados à arquitetura, para identificar os traços precedentes dessa autonomia que nos leva até o debate crítico de 1957. Em seu artigo de estreia na crítica de arquitetura “Espaço e Arquitetura”, de 1952, publicado no *Jornal do Brasil*, Pedrosa abria o texto chamando a atenção para a questão espacial na grande arte, tentando elaborar uma definição para o espaço arquitetônico com os aportes de Geoffrey Scott e Henri Focillon. Destacava também o crítico essa noção de movimento que se torna algo essencial à nova concepção de arquitetura, sobretudo por ser um valor que, apoiado nos novos materiais e técnicas construtivas, torna excepcionalmente possível uma consciência fenomenológica do espaço. Este, vale lembrar, sendo aqui tratado como uma espécie de “avesso da matéria”, no enalço de Scott. E como não poderia ser diferente, o crítico, ao concluir sua ponderação, aponta para a dimensão estética singular da arquitetura moderna que, ao eliminar o ornamento, transpõe para a sua própria estruturação espacial a qualidade plástica da obra.¹⁰² Neste caso, pode-se detectar o início de uma formulação de autonomia da arquitetura quando Pedrosa insiste na busca da fonte de prazer na experiência arquitetônica, que seria, decerto, o próprio espaço. Mas sabemos que essa ideia de uma finalidade sem fim definido (o efeito estético) na crítica de Mário Pedrosa, incansável militante socialista, não iria muito longe sem algum tipo de finalidade externa a si mesma.

A notável conferência de Pedrosa em Paris, *L'architecture moderne au Brésil*,¹⁰³ de 1953, organiza e articula as principais ideias do crítico sobre a arquitetura moderna brasileira, desde sua origem na década de 1920 com os pioneiros Gregori Warchavchik e Flávio de Carvalho, passando pelo seu rápido desenvolvimento com o grupo de arquitetos cariocas reunidos em torno de Lucio Costa (fortemente inspirados nas teorias de Le Corbusier) até aquele momento decisivo em que a arquitetura tomava, dentre todas as artes, o bastão de liderança no célere processo de modernização do país. Mas além de enfatizar a já referida “fé nas virtualidades

¹⁰² PEDROSA, Mário. “Espaço e arquitetura”. In: WISNIK, Guilherme (org.). *Arquitetura: Ensaios críticos*: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 35.

¹⁰³ Publicada na revista francesa *L'Architecture D'Aujourd'hui*, ano 24, n. 50-51.

democráticas da produção em massa” dos arquitetos modernistas,¹⁰⁴ ao concluir sua fala, de modo sucinto, já apontava para a preciosa oportunidade de integração das artes, posto que aquela nova geração de artistas plásticos, pintores e escultores, procuravam, cada vez mais, se ajustar à vertente construtiva. Segundo Pedrosa, a única, naquela época, capaz de transformar a arte em uma prática útil e eficaz de modo a realizar uma verdadeira síntese. O tema da arquitetura-obra de arte, neste caso, fica restrito à essa possibilidade de integração das artes que, no contexto local, ainda era vista por Pedrosa com certa reserva e ceticismo.

De qualquer modo, é a série de artigos de Pedrosa em que propõe e avalia uma crítica estética da arquitetura, iniciada em fevereiro de 1957, às vésperas do resultado do Concurso para o Plano Piloto de Brasília, que efetivamente traz para o primeiro plano da discussão a dimensão estética da obra arquitetônica e a questão da autonomia. Antes de qualquer coisa, o crítico inicia sua campanha tornando clara a inevitabilidade do problema de estilo na arquitetura, com o intuito de legitimar a supremacia do “estilo moderno” diante da confusão generalizada a que se pode chamar de ecletismo.¹⁰⁵ Mas, ao mesmo tempo, relativiza a hegemonia do funcionalismo, visto que a renúncia à toda e qualquer preocupação plástica (como é transparente no famigerado manifesto do arquiteto austríaco Adolf Loos “Ornamento e crime”, de 1908), teria um objetivo e um prazo determinado. Assim, após afirmada a sua posição na cultura ocidental, posição verdadeiramente revolucionária, pois se tratava de um tipo de produção no qual os materiais e o próprio sistema construtivo suplantavam a história e a cultura local, a arquitetura moderna estaria mais disponível às invenções plásticas dos arquitetos. Contudo, sabe-se que o caráter artístico da arquitetura não pode corresponder de modo direto ao estilo adotado, por mais depurado que seja. Fato que, de pronto, leva Pedrosa a pensar a arquitetura na qualidade de objeto artístico sob um outro ângulo. Afinal, o aspecto formal da obra arquitetônica existe e é relevante, é fato, mas nunca aparece desacompanhado.

¹⁰⁴ PEDROSA, Mário. “A arquitetura moderna no Brasil”. In: WISNIK, Guilherme (org.). *Arquitetura: Ensaios críticos: Mário Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 63.

¹⁰⁵ PEDROSA, Mário. “Arquitetura e crítica de arte”. In: WISNIK, Guilherme (org.). *Arquitetura: Ensaios críticos: Mário Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 43.

2.3. Brasil, país condenado ao moderno

Se se pudesse definir com uma só frase a civilização de um país como o Brasil, talvez se pudesse dizer que é um país “condenado” ao moderno, desde seu nascimento. Diversamente de seus vizinhos do outro lado dos Andes, o Peru e países adjacentes, e também do México, na América do Norte, o Brasil não existia quando chegaram ao seu litoral virgem os primeiros navegadores portugueses e espanhóis à procura do caminho da Índia. E é por isso que – circunstância extremamente rara na história das nações – conhecemos o dia preciso de nosso nascimento como país, guardando em nossos arquivos a certidão de nosso batismo.¹⁰⁶

22 de abril de 1500. Segundo Pedrosa, nosso país “nascia” neste exato dia. Na sua brevíssima crônica sobre a história do Brasil no texto curatorial da exposição “Do Barroco a Brasília”, ocorrida no Museu de Arte Moderna de Tóquio em 1959, o crítico revisitava então o espantoso encontro entre um grupo de portugueses, vindos de além-mar, e a população indígena local que, em seguida, ao se amalgamarem, dariam origem a “um povo inteiramente novo”.¹⁰⁷ Após destacar esse famigerado episódio primordial, passava ele a uma interpretação ligeira do contexto artístico da então colônia portuguesa. Introdução feita, terreno preparado, o crítico saltava finalmente para o século XX, podendo desse modo explicar sobre a gênese e o desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira, que não obstante o seu aparecimento abrupto, era produto de um longo processo histórico-social de transformação. Logo, ao passar de colônia portuguesa de natureza agrária e provinciana, de cultura patriarcal e sobremodo escravagista, a um país emergente na ordem capitalista internacional, o Brasil experimentou uma enorme reorganização estrutural, na qual a importação maciça de conhecimentos e recursos estrangeiros foi incontornável em nossa modernização industrial (e espiritual).

Neste sentido, mas ampliando a perspectiva sobre a cultura brasileira, é impressionante notar como o registro crítico de Mário Pedrosa foi capaz de operar uma notável inversão do negativo em positivo, como observou precisamente Arantes,¹⁰⁸ tão logo inicia sua ponderação particular sobre a situação local, sobretudo

¹⁰⁶ PEDROSA, Mário. “Introdução à arquitetura brasileira”. In: WISNIK, Guilherme (org.). *Arquitetura: Ensaios críticos*: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 74.

¹⁰⁷ Id. *Ibid.* p. 75.

¹⁰⁸ ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 116.

se compararmos suas ideias com a de outro crítico de uma geração posterior (outro momento histórico, é certo, mas que não deixa de chamar atenção), como Roberto Schwarz, que como se sabe é um crítico de literatura que pensa a cultura nacional por um viés estético, e cuja obra focaliza, em especial, o gênio de Machado de Assis. Schwarz, em sua crítica dialética de nossa formação cultural – “As ideias fora do lugar” é um exemplo recorrente, não elaborou uma opinião otimista quanto à submissão nacional aos influxos externos. Pelo contrário, todas as contradições, desproporções e especificidades da formação cultural do Brasil, em Schwarz, jamais poderiam conduzir o país a uma verdadeira emancipação na corrida desvairada das nações periféricas por um lugar ao sol do capital. Para que fique mais claro, uma citação pontual da introdução de “Nacional por subtração”, outro ensaio célebre, deixa evidente o tom agudo de suas reflexões acerca de nosso fascínio pelo estrangeiro: “Brasileiros e latino-americanos fazemos constantemente a experiência do caráter *posticho*, *inautêntico*, *imitado* da vida cultural que levamos”.¹⁰⁹

Por outro lado, Mário Pedrosa, no final da década de 1950, enunciava com grande eloquência (e uma boa dose de esperança) que “(...) americanos, brasileiros, estamos (...) *condenados ao moderno*. O moderno vai sendo cada vez mais o nosso *habitat natural*”.¹¹⁰ Pode-se mesmo estranhar esse tipo de interpretação culturalista em chave positiva vinda de um experimentado militante marxista, mas, de fato, em Pedrosa, em algumas ocasiões, ficam evidentes certas concessões às teorias brasileiras que buscavam acomodar incongruências e contradições da formação de nosso povo e do inescapável chão histórico-social. Portanto, a reconstituição que o crítico fez da arquitetura brasileira, imbuída de altas expectativas a partir da construção de Brasília, encontrou na elaboração de tal fórmula a dupla possibilidade de se esquivar do balizamento do nacional popular e marcar, de modo preciso, o caráter antinatural de nossa civilização. Cumpre ainda salientar que tal fórmula aparece primeiro em eu ensaio mais significativo sobre Brasília, “Reflexões em torno da nova capital”, publicado na revista *Brasil: Arquitetura Contemporânea* em 1957, como resposta contundente ao resultado do Concurso do Plano Piloto de Brasília. Posteriormente, o crítico retoma a conhecida sentença, para assentá-la de modo histórico, em outros

¹⁰⁹ SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”. In: Que horas são? Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 29.

¹¹⁰ PEDROSA, Mário. “Reflexões em torno da nova capital”. In: WISNIK, Guilherme (org.). *Arquitetura: Ensaios críticos*: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 132.

textos cujo assunto principal era a cidade nova, remate crucial de um amplo ciclo de modernização nacional.

Pois bem, o interesse nas considerações de Pedrosa sobre a cultura nacional incide, de modo direto, na constatação de uma construção narrativa particular que buscou cravar em nosso passado uma inequívoca vocação moderna, primeiro destacando o barroco, a vanguarda europeia de então que foi transplantada para cá, dentro do qual Pedrosa ressaltou “nosso primeiro grande artista”, Antônio Francisco Lisboa – “O Aleijadinho”.¹¹¹ Por conseguinte, do barroco até Brasília, quase que menosprezando a multiplicidade (ou ecletismo) da arquitetura do século XIX – bem ao modo de Lucio Costa,¹¹² o crítico argumentava que ser moderno no Brasil era, sem dúvida, o resultado promissor da ausência de uma cultura tradicional enraizada. Quer dizer, a grande vantagem de nosso passado é que, fatalmente, estaríamos sempre mais suscetíveis às importações em bloco, sobretudo as vanguardistas, que não dependiam de uma forte base cultural ou histórica – visto que em larga medida procuravam transformá-la ou até negá-la. Logo, somos *condenados ao moderno*. Justamente porque o moderno, na concepção de Pedrosa, seria a possibilidade mais ajustada a um povo periférico de história postiça. Mas, em contrapartida, reconhecia o crítico que este mesmo povo, por causa de sua singularidade formativa, não chegou a se adaptar de modo efetivo ao meio, diferente das populações norte-americanas, algo que realçava ao mesmo tempo um lastro negativo da civilização local.

No Brasil, nem nos entregamos à natureza, nem a dominamos. Estabeleceu-se um *modus vivendi* medíocre. Nunca tivemos passado, nem rastros dele por trás de nós. Aqui não houve, por exemplo, as formidáveis vias de penetração dos velhos impérios, como o romano na Europa, e, às nossas costas, o inca.¹¹³

Em todo o caso, o passado nacional na visão do crítico não era algo irremediável. Poder-se-ia mesmo, por essa via sugerida por Pedrosa, reavivar a ideia de país novo e pujante cujo passado rarefeito seria uma espécie de simples obstáculo. É preciso ainda reconhecer essa habilidade singular de Pedrosa em solucionar num nível

¹¹¹ PEDROSA, Mário. “Introdução à arquitetura brasileira”. In: WISNIK, Guilherme (org.). *Arquitetura: Ensaios críticos*: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 77.

¹¹² COSTA, Lucio. “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre: Depoimento de um arquiteto carioca” [1951], in *Lucio Costa: Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

¹¹³ PEDROSA, Mário. “Reflexões em torno da nova capital”. In: WISNIK, Guilherme (org.). *Arquitetura: Ensaios críticos*: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 133.

retórico, de modo rápido e sucinto, questões graves e complexas da história e arte brasileiras num único axioma. É óbvio que se trata de uma ideia hoje bastante problematizável, no entanto, tal fato não neutraliza seu poder de concisão e eloquência. Ora, a atmosfera cultural brasileira estava sobrecarregada de variadas expectativas. Dentre elas, o desejo coletivo por queimar etapas do desenvolvimento nacional era incontestável. Certamente, a modernidade que se instalara no país dava ensejo a rupturas em todas as direções, ponto positivo para nós, que não possuíamos fortes tradições estabelecidas, sobretudo no âmbito arquitetônico. Para o crítico, a vocação nacional para o moderno, ou seja, a vocação para a vanguarda, foi bastante fomentada no sentido de uma prerrogativa do nosso atraso, evocando o conceito abstrato de “tabula rasa” ao se referir ao continente americano, onde civilizações nascem e se desenvolvem graças ao fecundo substrato cultural que adquire por meio de brutos transplantes da Europa.

É imprescindível recordar, seguindo aqui mais uma vez as indispensáveis observações de Arantes, ainda no Brasil da década de 1920, Blaise Cendrars já antecipava tal axioma entre os modernistas de São Paulo¹¹⁴ – e Pedrosa reconhecia a inspiração –, mas o contexto era outro. Conforme expõe a filósofa, o poeta que “sugeriu esta senha de ingresso na modernidade aos seus amigos paulistas, não o fez sem alguma condescendência divertida, pois pensava no jovem sem passado livresco, por definição sempre *up to date*”.¹¹⁵ Arriscada escolha de Pedrosa, porém se entendida nos limites de sua utopia estética, se torna um forte elemento aglutinador de suas formulações e especulações em torno da arquitetura brasileira, sendo capaz de ligar e articular de modo eficaz origem e destino de nossa modernidade – isto é, grosso modo, um eterno refazer-se, um eterno renovar-se. Pedrosa não buscava recriar uma fantasia a respeito de nós mesmo, é verdade, todavia seu propósito alvissareiro acabava, irremediavelmente, enfraquecendo o vínculo histórico com o presente. Sabemos que sua crítica estava imersa no discurso de um “país novo”, de país cuja grande culpa seria redimida pela nossa obrigação inata de progresso. Enfim, ao contrário do último meio século, naquele momento a civilização ocidental ainda poderia oferecer a perspectiva de um futuro melhor iluminado pela razão e o progresso industrial. Apostar no futuro do país como salvação foi, antes de qualquer coisa, para

¹¹⁴ ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Mário Pedrosa: itinerário crítico. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 117.

¹¹⁵ Id. Op. cit., p. 117.

Pedrosa, uma atitude ética progressista (ainda que utópica) compromissada com um Brasil diferente, talvez mais livre e feliz.

2.4. Mário Pedrosa e a arquitetura de Oscar Niemeyer

A primeira menção importante de Mário Pedrosa à obra de Niemeyer está localizada em sua referida conferência em Paris, e no texto daí procedente, de 1953, e destacava em especial, como não poderia deixar de ser, o conjunto da Pampulha como um “verdadeiro oásis, fruto das condições políticas excepcionais da época”.¹¹⁶ Após citar o Ministério da Educação e Saúde como obra emblemática de uma nova geração de arquitetos brasileiros, discípulos de Le Corbusier – que também colaborou no projeto do edifício, Pedrosa realizou uma breve análise do contexto sócio-político, indubitavelmente contraditório, administrado por uma ditadura (Estado Novo), mas revolucionário em alguns setores da cultura, como era o caso da arquitetura, para tornar cristalina a natureza caprichosa da Pampulha. Pedrosa, na ocasião, fazendo um adendo retórico, comparava inclusive a postura dos governantes envolvidos na empreitada (Juscelino Kubistchek, então prefeito de Belo Horizonte, incluso) aos príncipes europeus de regimes absolutistas, com seus amplos poderes e enorme desejo de prestígio.¹¹⁷ Assim, o primeiro grande projeto de Niemeyer, que o lançou, em nível nacional, como arquiteto relevante, foi considerado pelo crítico como produto direto de uma ditadura e reflexo do gosto pela suntuosidade e exclusividade do “pequeno ditador local”, JK. Diferentemente do conjunto residencial de Pedregulho, de Affonso Eduardo Reidy, produto de uma época democrática, considerada por Pedrosa uma obra exemplar no que se refere ao problema da habitação popular.

O perigo, com Niemeyer, é que frequentemente dir-se-ia que ele esquece a importância do programa em função da liberdade do partido e dá preferência a uma forma gratuita, uma grande curva no perfil espetacular do conjunto.¹¹⁸

Noutro momento dessa mesma conferência, tentou o crítico decifrar o enigma Niemeyer relativizando o seu forte temperamento e inovações plásticas de inspiração

¹¹⁶ PEDROSA, Mário. “A arquitetura moderna no Brasil”. In: WISNIK, Guilherme (org.). *Arquitetura: Ensaios críticos: Mário Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 64.

¹¹⁷ Id. Op. cit., p. 64.

¹¹⁸ Id. Op. cit., p. 70.

barroca à uma inegável constante histórica brasileira, que se remete à nossa cultura ou até mesmo à miscigenação local dos grupos étnicos.¹¹⁹ Um exemplo de certa transigência de Pedrosa em temas que tocavam mais profundamente a história da formação cultural do Brasil. Mas, antes disso, é certo, uma confirmação da primazia da construção teórica elaborada por Lucio Costa, entre os anos 1940 e 1950, que estabelecia um vínculo formal entre as obras de Niemeyer (Pampulha, no caso) e do Aleijadinho (Igreja de São Francisco de Assis), de modo a evidenciar a continuidade de uma tradição arquitetônica de caráter autóctone.¹²⁰ Nesse sentido, o crítico chegou a evocar as antigas igrejas barrocas das Minas Gerais e o mestre pedreiro José Pereira Arouca para atestar que o ímpeto de formas gratuitas e amplas curvas em Niemeyer, que entre as décadas de 1940 e 1950 dedicou-se à exploração das possibilidades formais do concreto armado, possuía clara afinidade com nosso passado colonial. O amor pela curva e linhas sinuosas no arquiteto carioca, assim interpretado, teria raízes longínquas no barroco luso-brasileiro, que desde o período setecentista revelava de modo particular um tipo de “gênio criador do povo”.¹²¹ Enfim, tratou-se de uma tentativa de Pedrosa de corrigir, com aportes de Lucio Costa, os “desvios” individualistas e extravagantes de Niemeyer, que em 1953 já eram foco de críticas estrangeiras – às vezes mais ponderadas, às vezes mais severas.

Não obstante a relevância dessas observações de Mário Pedrosa sobre Niemeyer, quase sempre ajustadas à sua compreensão histórica geral da arquitetura moderna brasileira, nenhum outro texto é tão significativo e revelador de sua visão ambivalente do arquiteto quanto “O depoimento de Oscar Niemeyer”, publicado em duas partes no *Jornal do Brasil*, em julho de 1958. Trata-se de sua leitura da conhecida autocrítica de Oscar Niemeyer, sob o título “Depoimento”,¹²² publicada na revista *Módulo* em fevereiro do mesmo ano. Escrito durante a construção de Brasília, enquanto o arquiteto ainda projetava obras importantes, tal documento pode ser entendido como a declaração de uma nova fase na trajetória de Niemeyer, mais madura e reflexiva. Não obstante a guinada oportunizada pela experiência Brasília, destacou também o arquiteto o famoso e monumental projeto para o Museu de Caracas como outro ponto

¹¹⁹ Id. Op. cit., p. 70.

¹²⁰ PUPPI, Marcelo. Por uma história não moderna da arquitetura brasileira: questões de historiografia. Campinas: Pontes: Associação dos Amigos da História da Arte: CPHA: IFCH: Unicamp, 1998, pp. 31-2.

¹²¹ Id. Op. cit., p. 71.

¹²² NIEMEYER, Oscar. Depoimento = Testimony. *Módulo*, Rio de Janeiro, n. 9, fev. 1958, pp. 3-6.

de inflexão. Além de ter realizado uma revisão crítica de suas obras do período anterior, quando “costumava considerar a arquitetura brasileira (...) com certas reservas”¹²³ e a própria arquitetura como algo secundário, o arquiteto também revelou na ocasião algumas novas prescrições corretivas com o objetivo de suprimir as negligências e descuidos do passado.

Estas [providências e medidas disciplinadoras], no meu caso, se assinalam, primeiro: pela redução de trabalhos no escritório e pela recusa sistemática daqueles que visem apenas a interesses comerciais, a fim de melhor me dedicar aos restantes, dando-lhes assistência continua e adequada; depois: estabelecendo para os novos projetos uma série de normas que buscam a simplificação da forma plástica e o seu equilíbrio com os problemas funcionas e construtivos.¹²⁴

Por conseguinte, tal atitude bastante nobre de Niemeyer – em revisitar abertamente seus erros e acertos profissionais para definir uma melhor rota de futuro, foi vista com relativa surpresa e algum entusiasmo por Pedrosa, para quem esse *playboy* carioca, “displiciente e boêmio, jovial, não se sabe se diletante porque cético, ou cético porque diletante”,¹²⁵ teria, com efeito, se despertado para a arquitetura, com toda a dedicação e profissionalismo exigidos pelo ofício. Não deixou de mencionar também Pedrosa a relevância da experiência do arquiteto com o comunismo, ainda na juventude, fato mesmo fundamental na formação intelectual e política de Niemeyer e diretamente ligado ao desenvolvimento de sua consciência social, ainda de acordo com o crítico. Em todo o caso, o que nos interessa nesses escritos de Pedrosa acerca do “Depoimento” de Niemeyer repousa na constatação de que o crítico tinha uma opinião dúbia sobre o arquiteto, que oscilava entre uma avaliação positiva de seus achados arquitetônicos e uma total circunspeção quanto a sua ausência de finalidade social.

Nesses mesmos artigos, o crítico ressaltava ainda de modo enfático a “peste da originalidade”¹²⁶ citando o historiador suíço Jacob Burckhardt, isto é, a famigerada originalidade pela originalidade, que seria a peste da própria modernidade, em referência direta à confissão do arquiteto de uma tendência exagerada ao ineditismo e à novidade. Todavia, em contrapartida, frisava o crítico ao mesmo tempo, com algum

¹²³ NIEMEYER, Oscar. Depoimento = Testimony. *Módulo*, Rio de Janeiro, n. 9, fev. 1958, pp. 3.

¹²⁴ NIEMEYER, Oscar. Depoimento = Testimony. *Módulo*, Rio de Janeiro, n. 9, fev. 1958, p. 4.

¹²⁵ PEDROSA, Mário. “O depoimento de Oscar Niemeyer”. In: WISNIK, Guilherme (org.). *Arquitetura: Ensaio crítico*: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 112.

¹²⁶ Id. Op. cit., p. 114.

alento, que a utopia Brasília poderia muito bem restabelecer na obra de Niemeyer o equilíbrio necessário entre a esfera social e a profissional, tornando claríssimo assim o vital lastro coletivo da nova capital. Diz-nos Pedrosa, ao concluir suas ponderações sobre a nova fase profissional de Oscar Niemeyer:

Encontrando o ponto de convergência do ético e do estético, que é o traço mais profundo e distintivo 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.¹²⁷

Por conseguinte, o desconforto de Pedrosa quanto ao arrojo plástico e excessiva individualidade de Niemeyer vinha decerto de sua firme convicção de que a arquitetura moderna brasileira deveria desempenhar um papel fundamental no progresso da vida material e social do país, na esteira daquilo que Lucio Costa já havia asseverado e o crítico subscrevia fielmente: tornar acessível ao povo brasileiro os benefícios da industrialização. Assim, pode-se admitir que a suposta filiação ao barroco e até a formulação de uma identidade arquitetônica local, por mais que acalentassem algum patriotismo ou alguma *diferença* nacional, seriam peculiaridades bastante inconvenientes no programa crítico de Pedrosa, sobretudo no que exibiam de irracional, ingênuo e explicitamente arbitrário, negando desse modo a lógica central do movimento moderno que objetivava, acima de tudo, a progressiva planificação e racionalização da vida humana.

Por outro lado, para embaralhar mais as coisas, um lance incontornável, no âmbito da crítica artística de Pedrosa tínhamos, ao mesmo tempo, a preponderância da obra de Alexander Calder na reformulação de sua ideia de modernidade artística e na constituição de sua teoria estética. Este artista exemplar que, no início da década de 1940, lhe revelara um novo mundo de formas abstratas. E não se pode negar que entre Niemeyer e o artista estadunidense existam grandes afinidades estéticas. Cada

¹²⁷ PEDROSA, Mário. “A arquitetura moderna no Brasil”. In: WISNIK, Guilherme (org.). *Arquitetura: Ensaios críticos*: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 70.

um firmado em seu devido campo, é óbvio, mas que num certo sentido conseguem realizar, em diversos projetos e experiências, a dissolução das rígidas fronteiras das belas-artes: a primazia da forma livre e um automatismo de ordem fenomenológica, fundantes em suas práticas, fizeram com que ambos operassem uma verdadeira renovação do léxico purista de seus respectivos mestres, Le Corbusier e Mondrian, apontando outros caminhos possíveis para a prossecução da arte moderna.

CAPÍTULO 3

SYLVIO DE VASCONCELLOS

Modernidade e mineiridade

*Minas não é palavra montanhosa
É palavra abissal
Minas é dentro e fundo
As montanhas escondem o que é Minas.
No alto mais celeste, subterrânea,
é galeria vertical varando o ferro
para chegar ninguém sabe onde.
Ninguém sabe Minas. A pedra
o buriti
a carranca
o nevoeiro
o raio
selam a verdade primeira,
sepultada em eras geológicas de sonho.
Só mineiros sabem.
E não dizem nem a si mesmos o
irrevelável segredo
chamado Minas.*

*A palavra Minas, Carlos Drummond de Andrade
Poesia e Prosa, 1992, p.433*

Talvez o arquiteto, historiador e crítico de arquitetura Sylvio de Vasconcellos seja mais conhecido atualmente por suas contribuições à historiografia da arquitetura colonial mineira, do que por sua atividade como arquiteto modernista ou sua importante atuação junto ao IPHAN no estado de Minas Gerais. Não ignorando também seus inúmeros artigos, textos críticos e crônicas publicados em jornais de relevo da região sudeste como *O Diário de Minas* (MG), *O Estado de S. Paulo* (SP), e sobretudo *O Estado de Minas* (MG), onde o autor publicou regularmente até sua morte em 1979. Sem dúvida, Vasconcellos foi um profissional conceituado não apenas no meio arquitetônico mineiro, mas também uma personalidade multifacetada atuante no desenvolvimento de uma modernidade cultural na região sudeste. Tendo sido presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil na seção de Minas Gerais, primeiro diretor do Museu de Arte da Pampulha a partir de 1957 e membro formal de diversas instituições como o Museu de Arte de São Paulo (MASP), o Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais (IHGMG), a IV Bienal de São Paulo, a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e a Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA).

Nascido em Belo Horizonte em 1916, filho de uma família tradicional mineira, formou-se arquiteto na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em 1944, se especializando posteriormente em Urbanismo. Além de ter sido um dedicado professor e pesquisador da área, ocupando em 1951 a cátedra de “Arquitetura no Brasil” na mesma instituição, Vasconcellos foi diretor da Escola de Arquitetura da UFMG entre 1963 e 1964, sendo afastado do cargo pelo regime militar.¹²⁸ Também ocupou, por designação do então dirigente do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) Rodrigo de Mello Franco de Andrade, o cargo de chefe do 3º Distrito, correspondente ao estado de Minas e um dos mais importantes do país, entre 1939 e 1969. Fato mesmo crucial para a formação intelectual e profissional do jovem Vasconcellos, que foi incumbido desta grande responsabilidade aos 23 anos de idade. Sendo o primeiro a ocupar esta posição em Minas Gerais, Vasconcellos realizou um trabalho distinto na intervenção e preservação da herança setecentista

¹²⁸ Segundo revela Muriel Vasconcellos, escritora estadunidense e viúva de Sylvio de Vasconcellos, no livro *Finding my Invincible Summer* (2012), o arquiteto foi preso na véspera do Golpe Militar, em 31 de março de 1964, sem qualquer acusação formal. Sendo liberado apenas em julho do mesmo ano por um habeas corpus. Entre as acusações, reveladas em maio de 1964, de modo geral, foram citados o envolvimento com células comunistas e atos políticos considerados subversivos.

das cidades históricas que prosperaram no ciclo da mineração. Indispensável evidenciar a relação de orientação e aconselhamento desenvolvida entre Vasconcellos, Lucio Costa e Rodrigo de Mello Franco de Andrade no instituto, visto que em 1951 dedicaria um trabalho de fôlego como *Arquitetura particular em Vila Rica*¹²⁹ especialmente à ambos, por todo auxílio recebido, além de ter mencionado outros nomes ligados ao IPHAN.¹³⁰

Por outro lado, sua produção arquitetônica, alinhada aos princípios do movimento moderno, está situada entre os anos 1940 e 1960. Mesmo período em que surgiram as primeiras construções modernistas em Belo Horizonte, dentre as quais se destaca em nível internacional o célebre Conjunto da Pampulha (1941-45), obra de Oscar Niemeyer e Roberto Burle Marx. Naquele contexto de reformulação urbana da capital mineira, Sylvio de Vasconcellos “foi precursor da divulgação dos ideais da arquitetura moderna, como forma de resgate da ‘verdade arquitetônica’”.¹³¹ Portanto, ao adotar, como arquiteto, a linguagem modernista vinculada ao racionalismo francês de Le Corbusier, Vasconcellos projetou, na cidade de Belo Horizonte, uma série de residências unifamiliares a partir de meados da década de 1940, além de ter idealizado o conhecido Edifício MAPE (déc. 1950), localizado na Praça da Liberdade. Também foi responsável por projetos como a sede do Diretório Central dos Estudantes da UFMG (1953), a Capela Verda Farrar (1957), o Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos (déc. 1960), todos na capital mineira. Não poderia deixar de ser mencionado o Monumento ao Aleijadinho (1969), grande escultura abstrata projetada por Vasconcellos para o gramado da Reitoria, no campus Pampulha, da Universidade Federal de Minas Gerais.

¹²⁹ Tese elaborada por Sylvio de Vasconcellos em 1951 para pleitear à cátedra da disciplina “Arquitetura no Brasil” da Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais. Depois é republicada com o título “Vila Rica: Formação e Desenvolvimento” (1956).

¹³⁰ BRASILEIRO, Vanessa Borges. Sylvio de Vasconcellos: um arquiteto para além da forma. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. 2008, p. 354.

¹³¹ Sylvio de Vasconcellos: moderno e mineiro. BICALHO, Carlos Henrique; ARAÚJO, Guilherme Maciel (orgs.). Tradução: Sônia Camarão de Figueiredo. Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura: Casa do Baile, 2015, p. 40.

3.1. O barroco mineiro e Lucio Costa

Ao mesmo tempo, escrevendo e pesquisando continuamente a arquitetura e a história mineiras, Sylvio de Vasconcellos produziu entre as décadas de 1950 e 1960 uma obra teórica apreciável, logrando expor com agudez o lastro cultural da produção artística e arquitetônica de Minas Gerais dentro do quadro das tradições brasileiras. As seguintes obras apontam a matriz intelectual de Vasconcellos naqueles anos: *Vila Rica: Formação e Desenvolvimento* (1956), tese de 1951 em que realiza uma análise da arquitetura residencial setecentista da cidade histórica que hoje é Ouro Preto, *Construções Coloniais em Minas Gerais* (1956), uma análise que repercute teorias de Lucio Costa, e *Arquitetura no Brasil: sistemas construtivos* (1961), um estudo sistemático dos processos construtivos no período colonial. Por conseguinte, o interesse maior aqui é assinalar a distinção da arquitetura colonial mineira na produção teórica de Sylvio de Vasconcellos, como também compreender em que medida experiências práticas e profissionais poderiam determinar seu posicionamento crítico e intelectual. Sabe-se que Vasconcellos foi um arquiteto modernista relevante para a cidade de Belo Horizonte e um historiador promotor do barroco mineiro como signo de brasilidade (e mineiridade), no entanto, é fato incontestável que sua atuação como gestor patrimonial junto ao IPHAN somado às suas pesquisas acadêmicas desenrolaram-se em efeitos bastante significativos.

Seu primeiro trabalho teórico de revelo sobre a arquitetura de Minas é, sem dúvida, *Arquitetura particular em Vila Rica* (1951). Trata-se de uma investigação histórica da região que correspondia ao centro de toda a colônia no século XVIII e que, segundo Vasconcellos, apresenta traços característicos em sua arquitetura residencial que até então eram preteridos pelos estudiosos, dada a grandiosidade dos monumentos religiosos e públicos. Neste estudo em que examina em conjunto o desenvolvimento cronológico das realizações arquitetônicas de Ouro Preto, o historiador confere particular atenção às esquematizações de partidos, à observação de sínteses de soluções arquitetônicas (nas plantas, nos interiores e nas fachadas) e a recomposição geral de tendências, evitando fixar-se em pormenores excepcionais verificados nas habitações do município histórico. Porém, nesta interessante visão panorâmica da arquitetura residencial mineira do período colonial Vasconcellos não chega a engendrar uma conclusão significativa quanto às suas características substanciais. Assim, esta lacuna se tornaria um mote recorrente de seus escritos posteriores, mas

com uma diferença fundamental. Suas leituras das obras arquitetônicas e artísticas do passado mineiro estariam frequentemente fundamentadas nos postulados funcionalistas da arquitetura moderna, como nos faz notar Baeta e Nery.¹³² Por exemplo, em *Construções Coloniais em Minas Gerais*, logo de saída, declarava uma de suas premissas básicas no estudo da arquitetura colonial:

Não temos uma arquitetura brasileira e, muito menos, mineira, propriamente dita. No período colonial a falta de tradições locais imposta pela ausência de civilizações pré-cabralinas e o afluxo considerável de portugueses – aos quais ficou a inteira responsabilidade das construções – teriam forçosamente de resultar em uma arquitetura reinol transplantada, adaptada o quanto possível ao novo meio ambiente, adaptação que, no máximo, lhe pode conferir o caráter de luso-brasileira.¹³³

É mesmo fundamental ressaltar essa percepção de Sylvio de Vasconcellos quanto à impossibilidade de caracterização de uma arquitetura local como uma produção de fato nacional no período colonial, mas como uma arquitetura luso-brasileira. Ao seu ver, o país até o século XVIII era uma extensão da pátria Portugal. E a colonização em Minas não seria diferente, pois a predominância de portugueses, e não de paulistas como costumou-se difundir, entre a gente mineira se desdobraria em consequências importantes na formação de uma cultura local, a que ele chamou de “verdadeira escola mineira”.¹³⁴ Portanto, essa fisionomia particular presente em diversas construções mineiras originou-se das condições específicas de povoamento do território, das características naturais do meio (“hostil, rude, difícil”), de uma economia em pleno desenvolvimento e um sistema de vida e trabalho mais autônomo em relação à metrópole, dada a localização do estado. Noutras palavras, distante das prescrições da metrópole que se acumulavam na faixa litorânea, em Minas a população pode dar livre curso às suas tendências peculiares na produção arquitetônica e artística, incorporando inclusive certos componentes estrangeiros como a arte gótica e estilos orientais. Daí a grande novidade e contribuição colonial mineira para a cultura brasileira, seguindo as indicações de Vasconcellos. O chamado ecletismo ainda seria alvo de suas críticas no mesmo texto, uma vez que os templos

¹³² BAETA, Rodrigo Espinha; NERY, Juliana Cardoso. “Sylvio de Vasconcellos: a influência de Lucio Costa e a crítica modernista à arquitetura colonial em Minas Gerais” artigo publicado no periódico *Figura: Estudos sobre a Tradição Clássica* da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

¹³³ VASCONCELLOS, Sylvio de. “Construções Coloniais em Minas Gerais”. In: *Arquitetura: dois estudos*. 2ª Edição. Goiânia: MEC/SESU/PIMEG-ARQ/UCG, 1984, p. 37.

¹³⁴ Id. Op cit., p. 38.

de Minas seriam exceção ao “mundanismo” e desregramentos de luxo e ostentação realizados nas construções religiosas do Rio de Janeiro, da Bahia e de Pernambuco.¹³⁵

No entanto, o que chama bastante atenção neste estudo é a referência clara à interpretação de Lucio Costa quanto a uma suposta evolução da arquitetura brasileira que, não por acaso, teria surgido em território mineiro. A revelação de um passado nacional de construções simples e um tanto grosseiras, mas sobretudo honestas em relação ao meio, já fascinava Costa desde 1924, quando realizou uma viagem de estudos pela região de Diamantina, ainda associado ao movimento neocolonial.¹³⁶ De qualquer modo, quando passa a ser parte integrante da equipe gestora do IPHAN, Lucio Costa, já reconhecendo-se como arquiteto moderno, realiza em 1937 uma análise da arquitetura colonial sob o título “Documentação Necessária”, publicado no primeiro número da revista do SPHAN, que vai repercutir diretamente no referido estudo de Vasconcellos de 1956. Para Costa, no referido texto, a arquitetura tradicional das moradias populares portuguesas, para cá transplantada no período colonial, seria o modelo ideal a ser seguido pelos arquitetos modernos, pois já exibia, em condições rudimentares, os princípios básicos do que seria uma boa edificação. Sendo assim, atributos como “justeza das proporções”, “ausência de *make-up*”, “saúde plástica perfeita” e certo “ar desprezioso e puro” foram destacados pelo arquiteto franco-brasileiro na arquitetura tradicional setecentista,¹³⁷ com o intuito de estabelecer um nexos plástico com a produção arquitetônica modernista. Isto é, Costa buscava encontrar em nosso passado colonial, numa atitude um tanto dogmática, um esteio construtivo que pudesse manifestar o início de uma tradição brasileira em arquitetura – de caráter simples e funcional, que seria justamente uma arquitetura localizada na base da evolução histórica que desembocaria no movimento moderno. Subscrevendo a essa proposta de historiografia da arquitetura nacional de seu mentor no IPHAN, diz-nos Vasconcellos em *Construções Coloniais em Minas Gerais*:

Eis nossa arquitetura tradicional doméstica. Funcionalmente caracterizando-se pela boa distribuição das plantas: parte nobre,

¹³⁵ VASCONCELLOS, Sylvio de. “Construções Coloniais em Minas Gerais”. In: *Arquitetura: dois estudos*. 2ª Edição. Goiânia: MEC/SESU/PIMEG-ARQ/UCG, 1984, p. 39.

¹³⁶ COSTA, Lucio. Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 27.

¹³⁷ COSTA, Lucio. “Documentação Necessária”. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde; Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 1, 1937, pp. 31-2.

íntima e de serviço, autonomamente entrosadas; plasticamente desataviadas e singelas, mas agenciadas em boas proporções, harmonicamente dispostas. Composições claras, limpas, definidas, bem moduladas e rítmicas, ostentando uma saúde plástica perfeita no dizer de Lúcio Costa. Se lhes falta a ênfase que civilizações mais apuradas conferiram às suas moradias, será exatamente nesta despreziosa beleza, nesta fisionomia não maquilada, que devemos buscar seu valor e importância. Aliás, não é outro o caminho que vem presidindo as melhores realizações de nossa arquitetura contemporânea.¹³⁸

Neste sentido, os discursos de Lucio Costa e Sylvio de Vasconcellos encontram uma afinidade singular. Nos dois textos acima citados que tratam da arquitetura popular luso-brasileira pode-se constatar a adoção, em ambos os casos, de um ponto de vista estético na construção de seus argumentos. A ênfase da análise formal em diversos trechos desses escritos não nos deixa enganar, ambos arquitetos modernistas eram partidários de uma visão funcionalista ancorada nos princípios firmados pelo mestre francês Le Corbusier.¹³⁹ Portanto, o grande interesse em identificar uma arquitetura fundadora decorre da necessidade de se legitimar historicamente o valor de uma produção arquitetônica de caráter revolucionário que, no entanto, buscava tornar-se uma nova tradição fincando pouco a pouco suas raízes em solo brasileiro. E, não esqueçamos, a desqualificação do ecletismo burguês realizada por ambos, mas bastante enfática no caso de Lucio Costa, era parte indispensável desse projeto não só historiográfico, mas também do próprio patrimônio nacional,¹⁴⁰ que visava suprimir o espaço dos mais variados tipos de arquitetura eclética, numa espécie de batalha contra o ornamento – elemento postiço que dissimularia a verdade estrutural do edifício.

Todavia, a nítida reverberação que Sylvio de Vasconcellos realiza das teorias de Lucio Costa representa apenas um momento de sua produção intelectual. Um período crucial porque formador, mas que não chega a definir em absoluto as ideias e

¹³⁸ VASCONCELLOS, Sylvio de. “Construções Coloniais em Minas Gerais”. In: *Arquitetura: dois estudos*. 2ª Edição. Goiânia: MEC/SESU/PIMEG-ARQ/UCG, 1984, p. 44.

¹³⁹ Os “Cinco pontos da arquitetura” de Le Corbusier são referências até nos croquis apresentados por ambos no cotejamento entre arquitetura colonial setecentista e arquitetura moderna. Nomeadamente: a planta livre, a fachada livre, os pilotis, o terraço jardim e as janelas em fita. Foram inicialmente publicados na revista *L'Esprit Nouveau* e posteriormente em seu importante livro-manifesto *Vers une architecture*, de 1923.

¹⁴⁰ Seguimos aqui a argumentação de Diego Nogueira Dias no estudo de cultura material intitulado “Paradoxos da ‘identidade nacional’ nos discursos arquitetônicos de Lucio Costa e Sylvio de Vasconcellos”, publicado nos *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, Nova Série, vol. 28, 2020.

conceitos que o arquiteto mineiro viria a desenvolver mais tarde. Seguramente, o que pode demarcar fronteiras exatas entre os domínios de pensamentos de Costa e Vasconcellos é a quase onipresença e a primazia do estado de Minas Gerais em toda obra escrita deste. Ao que podemos acrescentar sua obsessão favorita do barroco mineiro: a vida e a obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. O grande mestre mineiro, a quem dedicaria uma acurada biografia concebida no final dos anos 1970, em seus últimos anos de vida no exílio nos Estados Unidos. Na verdade, seus escritos sobre arte e cultura brasileiras, em especial sobre Minas Gerais, constituem um extenso campo investigativo que abrange desde as origens da arquitetura mineira até a arte contemporânea brasileira. Vasconcellos contribuiu assim de modo decisivo para que os estudos e investigações sobre a história e a arte mineiras se ampliassem de uma cena regional para alcançar o panorama cultural brasileiro, conforme nos explica a professora Celina Borges Lemos.¹⁴¹ Seu empenho na elaboração de um ideário modernista particular, especialmente a partir de seus textos críticos e crônicas publicados na imprensa, manifesta uma postura ética tendo em consideração o papel específico do arquiteto na sociedade e seu vínculo com a cultura local. Por isso o grande interesse das observações de Vasconcellos sobre as contradições da arquitetura moderna brasileira na década de 1950, uma fase áurea do modernismo arquitetônico.

3.2. Sylvio de Vasconcellos, o Aleijadinho e o conceito de “brasilidade”

O discurso sobre o barroco no Brasil é um assunto muitíssimo longo, intrincado e cheio de contradições. Todavia, sabe-se que se trata de algo incontornável quando temos como objeto a arte do período colonial. No século XX, com o modernismo paulista nos idos anos 1920, o barroco ganhou uma outra importância, sendo incorporado como elemento fundamental na construção de uma identidade artística e cultural sintética para nosso país, a saber, o conceito de “brasilidade”. A partir desse gesto significativo, operado em um contexto crucial, desdobrou-se um debate crítico realizado por intelectuais e artistas que perdura até hoje. Mas é, sem dúvida, com Mário de Andrade, a partir de suas viagens pelo interior do país, que o barroco mineiro alcança

¹⁴¹ LEMOS, Celina Borges. “Prefácio: Sylvio de Vasconcellos e sua poética itinerante”. In: *Sylvio de Vasconcellos: textos reunidos: arquitetura, arte e cidade*. Celina Borges Lemos (org.). Belo Horizonte: Editora BDMG Cultural, 2004.

notoriedade como base histórica para a elaboração teórica de uma arte brasileira de caráter autóctone, dada a feição própria que o estilo encontrou em terras mineiras. Uma especificidade singular que se contrastava grandemente de sua matriz europeia, segundo o escritor paulista.¹⁴² Por conseguinte, seria o barroco mineiro, na visão de Mário de Andrade, a prova cabal de uma legítima maturidade artística e cultural do Brasil.

Nesse sentido, exaltava Mário de Andrade o talento artístico do que seria o grande artista do período colonial: “O Aleijadinho é o único artista brasileiro que eu considero genial, em toda eficácia do termo”.¹⁴³ Por isso a obra do ilustre arquiteto e escultor do barroco mineiro tornou-se, sobretudo a partir da crítica de Andrade, um índice destacado do tema da arte colonial. Aleijadinho, exposto nesses termos, era o trunfo ideal para uma geração que visava redescobrir o Brasil e a arte brasileira. Sua condição mestiça e personalidade singular foram interpretadas como caracteres de um gênio autóctone que, por sua vez, viveu e trabalhou no centro do país, longe das influências do litoral. Por isso mesmo, de modo geral, os modernistas transformaram a lenda em mito fundador de uma nacionalidade, um verdadeiro herói cuja obra excelente representaria a alma nacional.

Tendo isto considerado, a construção teórica Sylvio de Vasconcellos em torno do barroco mineiro, de modo geral, concentra-se na evidenciação desse patrimônio como uma manifestação única e notável no quadro artístico do Brasil colônia. O que, seguramente, inscreve Vasconcellos nesta discussão modernista acerca da “brasilidade” do estilo barroco colonial, porém noutra chave interpretativa. Para tanto, o arquiteto se valerá de numerosas e extensas análises da arquitetura doméstica, como no estudo sobre Vila Rica, posto que seja “mais ligada ao homem, às suas necessidades e possibilidades”,¹⁴⁴ assim como vai assinalar o “goticismo” presente na arquitetura religiosa de Minas como parte do “tempero” que confere um sabor próprio às manifestações barrocas da região.¹⁴⁵ De qualquer modo, evoca-se invariavelmente nesses escritos a ideia de uma “escola mineira”, isto é, de uma maneira particular de

¹⁴² ANDRADE, Mário de. “A Arte Religiosa no Brasil”. *Revista do Brasil*, nº 54, jun. 1920, p. 103.

¹⁴³ Id. Op. cit. p.105.

¹⁴⁴ VASCONCELLOS, Sylvio de. Vila Rica: Formação e desenvolvimento. 2ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 10.

¹⁴⁵ VASCONCELLOS, Sylvio de. “O ‘goticismo’ na arte mineira”. In: *Diário de Minas*, Suplemento Literário, p. 1, 11 mar. 1956.

processar e conformar as referências vindas da Europa ao ambiente precário. Daí as peculiaridades de toda uma região que prosperou no ciclo do ouro e fomentou, na percepção de Sylvio de Vasconcellos, uma cultura regional mais autônoma em relação à então metrópole Portugal.

Portanto, é importante ressaltar que a premissa apresentada por Vasconcellos em “Construções coloniais em Minas Gerais” (1956) de que não existiria uma arquitetura brasileira ou mineira no período colonial é escrupulosamente afastada para uma nova consideração desse patrimônio. Assim, os processos sociais e econômicos envolvidos no descolamento de Minas Gerais da dominação cultural portuguesa são vinculados à investigação da arquitetura setecentista de modo a evidenciar uma transformação social no sentido de uma emancipação coletiva. Neste contexto de formação do barroco mineiro, conforme expõe Vasconcellos, os ofícios ligados à arquitetura e às artes não eram estimados pelos brancos que viviam na região.¹⁴⁶ Logo, trabalhadores como construtores, artífices, pintores, entalhadores e escultores eram tidos como simples mão de obra, indivíduos pertencentes às classes e etnias consideradas inferiores. Contudo, seria um deles, um mestiço chamado Antônio Francisco Lisboa que se tornaria o grande autor da obra mais significativa de toda aquela espantosa atividade construtiva, conforme expõe o historiador na biografia dedicada ao mestre. Muito embora, não deixa de ressaltar Vasconcellos, esta arquitetura corresponda de modo direto às circunstâncias sociais e históricas em que se produziu. Nas palavras de Sylvio de Vasconcellos: “Com Antônio Francisco Lisboa culmina e acaba o extraordinário surto de manifestações culturais que se produziu nas Minas durante o século XVIII”.¹⁴⁷

Um exemplo notável das estratégias críticas de Vasconcellos para conceituar a obra de Aleijadinho é a análise que realiza em 1956 da célebre Igreja de São Francisco de Assis, de Ouro Preto, incluída ao final do estudo *Construções Coloniais em Minas Gerais*. Nesta análise estilística, o arquiteto resalta a erudição do artista na concepção de toda a fachada da capela que, na sua percepção, evidenciaria a utilização de três partidos: “traçado regulador, proporção áurea, paralelismo das

¹⁴⁶ VASCONCELLOS, Sylvio de. Vida e obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. 2ª Edição. São Paulo: Ed. Nacional, 1979, p. 3.

¹⁴⁷ Id. Op. cit., p. 115.

diagonais”.¹⁴⁸ Quer dizer, uma das mais importantes igrejas do barroco mineiro, obra atribuída ao mestre, exibia em seu frontispício uma composição tão bem proporcionada e tão bem ajuizada, fundamentada em um “iluminismo cartesiano”, que só poderia ter sido concebida por um indivíduo de formação culta (leia-se europeia) ou uma genialidade excepcional. Portanto, muito além desses exames isolados do patrimônio barroco, Vasconcellos vai mesmo se empenhar na distinção e no reconhecimento do que seria legítimo atribuir como obra do artista mineiro, sobretudo a partir da exígua documentação primária existente e de análises estilísticas das características formais.

A figura de Antônio Francisco Lisboa – o Aleijadinho – e a contribuição de suas obras para a grandeza da arte brasileira são temas frequentemente versados, objeto de já extensa bibliografia não só nacional como estrangeira. No geral, porém, os estudos sobre esta grande figura apegam-se ao exame particular de sua vida ou a comentários sobre detalhes de sua obra. Interessante, portanto, seria levantarem-se outros problemas ligados ao artista, quiçá de maior amplitude e ainda não lembrados ou, pelo menos, pouco versados, visando esclarecer cada vez mais o fenômeno artístico ao qual se ligou.¹⁴⁹

E é justamente isso que Vasconcellos tentou realizar no que se refere ao Aleijadinho. Interessava, portanto, ampliar a produção arquitetônica deste, para que se tornasse objeto legítimo de uma discussão não apenas artística, mas cultural – dada a sua estreitíssima vinculação ao meio. Daí mesmo vem essa “consciência de nacionalidade” que Sylvio de Vasconcellos vai, ao longo da década de 1960, atrelar à contribuição das obras de Aleijadinho. Não à toa, em seu programa crítico, Minas Gerais ocupa de modo evidente um papel mediador entre ambos – o gênio mestiço e o país colonizado. E, com efeito, a presença de Antônio Francisco Lisboa é quase uma constante nos artigos e livros escritos pelo arquiteto. No artigo “O Aleijadinho e a consciência de nacionalidade” publicado no Estado de Minas em junho de 1968, argumenta Vasconcellos: “[...] foi precisamente em Minas Gerais que, por circunstâncias várias, se aglutinou de fato e se consolidou, de maneira marcante e decisiva, o que se poderia chamar de consciência da nacionalidade, confirmada, mais

¹⁴⁸ VASCONCELLOS, Sylvio de. “Construções Coloniais em Minas Gerais”. In: *Arquitetura: dois estudos*. 2ª Edição. Goiânia: MEC/SESU/PIMEG-ARQ/UCG, 1984, p. 61.

¹⁴⁹ VASCONCELLOS, Sylvio de. “O Aleijadinho e a consciência de nacionalidade”. In: *Estado de Minas*. 3ª Seção, p. 3, 30 jun. 1968. Apud: Sylvio de Vasconcellos: textos reunidos: arquitetura, arte e cidade. Celina Borges Lemos (org.). Belo Horizonte: Editora BDMG Cultural, 2004, p. 87.

tarde, na independência”.¹⁵⁰ É bastante interessante a maneira pela qual o barroco mineiro é inserido nessa conjuntura histórica maior como participante e expressão dessa mudança de mentalidade, objetivando de maneira plástica uma situação cultural complexa. Por isso ele, no referido artigo, prossegue na sua conhecida crônica de um país em tudo dependente de Portugal, sem cultura legítima e sem qualquer orgulho de raça. A grande virada de Minas Gerais, ao seu ver, ocorrera no século XVIII, com os fenômenos relacionados à autonomia econômica relativa à posse do ouro e o afrouxamento dos laços com a coroa portuguesa, levando posteriormente às revoltas contra os impostos e taxas estabelecidos pelo governo.

Por outro lado, o que nos interessa neste resgate histórico de uma produção específica do passado colonial, é marcar não somente a formulação de um discurso acerca da identidade brasileira em Vasconcellos, mas tentar apontar para os primeiros delineamentos de uma atitude política de preservação e manutenção da memória artística do Brasil, que se cristalizaria gradualmente a partir da criação do IPHAN em 1937. Por isso, Mário de Andrade, ao descortinar os horizontes coloniais do país, possibilitou uma sensível libertação das amarras da colonização portuguesa, bem como da hegemonia da cultura francesa sobre o país desde o século XIX. Tendo isto posto, pode-se então notar os textos de Sylvio de Vasconcellos, que tinham por objeto a arquitetura luso-brasileira de Minas Gerais e o próprio Aleijadinho, enunciados teóricos que se defrontavam com a questão da preservação do patrimônio. Mas, acima disso, eram esquemas críticos de se manejar a própria história regional com o objetivo de estipular critérios válidos com os quais seria possível consolidar a imagem das cidades históricas de Minas Gerais, assim como para o devido restauro. Logo, os textos mais técnicos e científicos, os levantamentos, materiais de estudo e esboços nos ajudam a compreender como se deu a participação de Vasconcellos naquele processo importante de estruturação de um projeto de gestão para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, tendo em vista o enorme legado artístico do barroco mineiro.

Conforme a argumentação dos historiadores da arte Jens Baumgarten e André Tavares, num artigo intitulado “O Barroco colonizador”, Sylvio de Vasconcellos logrou combinar a sua atividade acadêmica como professor e pesquisador ao seu trabalho

¹⁵⁰ VASCONCELLOS, Sylvio de. Op. cit. p. 87.

prático como gestor do patrimônio. Entretanto, suas intervenções nos núcleos históricos extrapolavam sua atividade intelectual e, além disso, faziam o reforço de uma percepção que aqui se fixou posteriormente como uma “fusão da formação em arquitetura com a ideia de salvaguarda do patrimônio”.¹⁵¹ Os autores não deixaram de frisar essa particular fusão no país sobretudo no que diz respeito à Lucio Costa, “o interesse pela arte colonial converteu-se em uma forma moderna de reabilitação do barroco, em uma ponte hermenêutica que se assemelha à apropriação modernista dos artistas mineiros pela vanguarda paulista dos anos 1920.”¹⁵²

3.3. Uma perspectiva peculiar sobre a modernidade artística

É a partir de meados da década de 1950 que Sylvio de Vasconcellos vai se projetar no debate intelectual e cultural de Minas Gerais e São Paulo. Com seus artigos e crônicas de assuntos variados publicados nos jornais *O Diário de Minas*, *O Estado de Minas* e *O Estado de São Paulo*, o arquiteto buscava ampliar seu público leitor e, ao mesmo tempo, revelar, em vários casos, sua vocação para a crítica de arte e da cultura brasileira. Como não poderia ser diferente, sua inserção na mídia impressa do estado mineiro se dá inicialmente com artigos sobre o Aleijadinho e a arquitetura religiosa de Minas, como “Aleijadinho, copista?” e “Cronologia das igrejas mineiras”, ambos publicados nos primeiros meses de 1956 no jornal de Belo Horizonte *O Diário de Minas*. Mas, seguramente, os textos publicados no periódico *O Estado de Minas* constituem a maior parte do pensamento sociocultural de Vasconcellos disponibilizado em mídia impressa. São publicações de temas e abordagens as mais diversas, que mostram a vasta gama de interesses do crítico e historiador. Cobrem também um período amplo de sua vida, isto é, mais de duas décadas de periodicidade entre os anos de 1950 até 1979.

No jornal *O Estado de São Paulo*, não ocorre o mesmo. Neste jornal, que estava entre os maiores em circulação no país, os artigos são especialmente sobre arquitetura e arte e eram publicados no clássico Suplemento Literário – projetado pelo crítico

¹⁵¹ BAUMGARTEN, Jens; TAVARES, AndréJ. “O Barroco colonizador: a produção historiográfico-artística no Brasil e suas principais orientações teóricas”. *Perspective* [Online], 2, 2013, posto online no dia 30 setembro 2014, consultado o 01 outubro 2020. URL: <http://journals.openedition.org/perspective/5538>

¹⁵² Id. Op. cit.

literário Antonio Candido, fato que revolucionou o jornalismo cultural do país.¹⁵³ São textos mais sóbrios e argumentativos, concentrados na segunda metade da década de 1950. Aliás, neste mesmo suplemento a vanguarda concretista expunha suas ideias artísticas e fazia a defesa do movimento. Muito provavelmente Vasconcellos foi incluído neste suplemento como um novo talento crítico, pois a política do caderno visava reunir autores consagrados e nomes em ascensão. Lourival Gomes Machado, conhecido historiador da arte, crítico de arte e jornalista, era o responsável pela seção dedicada às artes plásticas do Suplemento Literário, cargo que ocupou de 1956 até 1962. Nesta posição, o historiador publicava críticas sobre arte e cultura, e encomendava artigos à críticos e colegas como Geraldo Ferraz, Mário Pedrosa, entre outros. Curiosamente, muitos dos artigos de Vasconcellos publicados no suplemento literário de *O Estado de S. Paulo* situavam-se em destaque próximos aos textos de Lourival Gomes Machado. Lembremos que era um momento em que o barroco mineiro passava por uma revisão crítica por parte de alguns intelectuais engajados, entre eles o próprio Vasconcellos e Lourival Gomes Machado.

[...] o que a arte brasileira pode apresentar de peculiar, o que as obras de alguns de nossos artistas revelaram de singular em relação à arte universal contemporânea, é esta ideação. Não é o que temos mais e sim o que temos de típico. E ainda que essa característica tenha sido, em seus fundamentos originários, importada, aqui floresceu de tal modo que pode ser havida como nacional, assim como o barroco mineiro em confronto com o universal. Ocorre observar que o fenômeno da absorção e valorização de ideias alienígenas pelo Brasil não é novidade de hoje. Haja vista o acontecido com o Positivismo, de certo modo também doutrina idealista, com suas utopias mescladas com o racionalismo científico por sua vez subordinado do sentimento.¹⁵⁴

Examinemos, pois, um artigo significativo de Vasconcellos intitulado “Constantes peculiares à arte brasileira contemporânea”, publicado no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo* em novembro de 1958, portanto, um ano após o debate com Mário Pedrosa. Neste texto, que inicia com uma severa crítica às esculturas abstratas do artista concretista Franz Weissmann, o crítico revelava o motivo de seu incômodo com a arte brasileira produzida em meados do século passado: “sua inclinação a um

¹⁵³ Conforme apontam estudos como “O Suplemento Literário d’O Estado de São Paulo 1956-67 (Subsídios para a história da crítica literária no Brasil)”, de Marilene Weinhardt.

¹⁵⁴ VASCONCELLOS, Sylvio de. “Constantes peculiares à arte brasileira contemporânea”. In: *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, p.6, 22-nov/1958.

particular idealismo”.¹⁵⁵ Na visão de Vasconcellos, as três obras do escultor austro-brasileiro apresentadas na IV Bienal, da qual foi membro do júri, restringem-se a uma geometria simples (“cubos, esferas, cilindros, quadrados”) transposta para construções volumétricas em que o espaço seria o protagonista, e não a matéria como era de praxe na escultura tradicional. Neste parecer, Sylvio de Vasconcellos revela-se incomodado com a aspiração do artista, que recebeu o prêmio de Escultura daquela edição, a uma forma escultórica abstrata que não corresponde a uma lógica de causalidade, ou a um racionalismo estático ou tenha qualquer ligação com a natureza. Se apresentavam assim, para o arquiteto, como meros “cubos de espaço”. De acordo com ele, “embora a variedade de pontos de vista possa determinar visualizações diferentes, a escultura em si [...] é pobre, sem ritmo e demasiadamente simples”.¹⁵⁶

Imagem 3 – Vista parcial da Sala Brasil da “IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo” (1957). À esquerda, obra de Hermelindo Fiaminghi, 'Alternado 1'. Ao centro, a escultura de Franz Weissmann “Coluna Concreta Vazada” (1952), e ao fundo obras de Lygia Clark. Autor não identificado.



Fonte: site da Fundação Bienal de São Paulo.

¹⁵⁵ VASCONCELLOS, Sylvio de. “Constantes peculiares à arte brasileira contemporânea”. In: *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, p.6, 22-nov/1958.

¹⁵⁶ Id. Op. cit.

Portanto, esse tipo de abstracionismo extremado realizado por Weissmann foi motivo de reflexão para o historiador no que se refere a essa “idealização” da arte brasileira. Neste caso, seguramente, podemos entender esse chavão de Vasconcellos como uma referência ao formalismo acentuado da arte concreta. É claro, o racionalismo das formas e da técnica empregada se ligava a um princípio fundamental desta vanguarda. Porém, ao mesmo tempo, transformava essas produções artísticas em objetos peculiares de formas, linhas e cores rigorosamente calculadas, sem qualquer ligação com a realidade, denotando um purismo notável. A propósito, entre 1956 e 1957 ocorrera a 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, primeiro no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e depois no Ministério da Educação e Saúde na então capital Rio de Janeiro, com a participação de vários artistas brasileiros, Franz Weissmann incluso. Tal evento de destaque catapultou em nível nacional as tendências do abstracionismo que estavam se desenvolvendo no país, dando amplo destaque ao concretismo. Contudo, a ascensão desse novo tipo de arte no país, observada nos anos 1950, sobretudo em São Paulo e no Rio de Janeiro, embora não fosse praticada por muitos artistas, era encarada com desconfiança por Sylvio de Vasconcellos. Mas, afinal, qual seria a razão dessa resistência do arquiteto aos movimentos artísticos ligados ao construtivismo?

Pois bem, como partidário declarado da arquitetura moderna (colocada nos termos de Lucio Costa) e do barroco mineiro, Vasconcellos faz-nos crer que acreditava no desenvolvimento de uma arte moderna autóctone a partir dos influxos estrangeiros. Por isso mesmo, a adoção irrestrita e dogmática, ou seja, a adoção em bloco dos postulados da vanguarda europeia seria um verdadeiro contrassenso, no que diz respeito à uma legítima produção artística brasileira. Aliás, para ele “o mais brasileiro [barroco] é o de Minas Gerais”, ao que logo justifica tal qualificação, complementando com seus atributos de brasilidade em arquitetura, porque “[...] é ainda o mais simples, o mais despojado, o mais pobre em luxo e requintes”.¹⁵⁷ Noutras palavras, na impossibilidade de progredir seguindo o exemplo das grandes potências, devia-se adaptar a modernidade ao ambiente a partir de simplificações e esquemas provados. Talvez incomodasse profundamente Vasconcellos a ideia de uma ruptura radical no campo artístico, mas as contradições em seu pensamento estético começam a

¹⁵⁷ VASCONCELLOS, Sylvio de. “Constantes peculiares à arte brasileira contemporânea”. In: *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, p.6, 22-nov/1958.

despontar quando confronta-se a ênfase formal concedida nas análises do barroco mineiro e a reprovação do formalismo da arte concreta.

Por outro lado, o famigerado “complexo de inferioridade” dos brasileiros, evidenciado primeiramente neste trabalho a partir da crítica de Mário de Andrade,¹⁵⁸ é ressaltado por Vasconcellos, ainda no mesmo artigo, posto que nosso país seja pobre e subdesenvolvido. Não se refere ele, como no primeiro caso, às problemáticas questões raciais do país, pois seu interesse concentra-se na própria infraestrutura precária, na ausência de uma indústria de base e de organizações sociais bem estruturadas. Nesse sentido, sublinhava o arquiteto que no país não havia qualquer compromisso sério com o passado nacional e, portanto, qualquer tipo de orgulho da Pátria. Logo, a tendência em absorver as ideias e novidades estrangeiras seria a linha mestra de nossa cultura, constantemente alimentada por uma matéria-prima que não era nossa.¹⁵⁹ Por isso as referências no texto à filosofia e ao Positivismo no Brasil, ao seu ver, importações maciças. Em suma, Sylvio de Vasconcellos considerava a jovem nação brasileira uma espécie de campo experimental de propostas “alienígenas”, que raramente se relacionavam com a realidade nacional.

Na controvérsia corrente entre os círculos intelectuais dos anos 1950, em torno do regionalismo e cosmopolitismo no processo brasileiro de modernização, Sylvio de Vasconcellos estava mais para o primeiro do que para o segundo, ainda que admitisse a importante contribuição, não sem ajustes, do movimento moderno no avanço civilizatório local. De acordo com a argumentação de Vanessa Brasileiro, em sua tese referencial sobre o arquiteto, “Sylvio de Vasconcellos é um intelectual, e como tal elabora uma ação-projeto e uma ação-política que conformam, conjuntamente, uma cultura (mineira)”.¹⁶⁰ Por conseguinte, a grande novidade da perspectiva modernista inaugurada por Vasconcellos é a sobreposição que realiza na tensão inerente ao processo modernizador entre o regional e o universal. Para o arquiteto, o regional seria o princípio de tudo, a matriz conformadora de toda informação recolhida no exterior. Isto é, Vasconcellos inverte a equação típica do modernismo, a saber,

¹⁵⁸ ANDRADE, Mário de. “Brazil Builds”. In: *Folha da Manhã*, São Paulo, 23 mar. 1944.

¹⁵⁹ VASCONCELLOS, Sylvio de. “Constantes peculiares à arte brasileira contemporânea”. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, p.6, 22-nov/1958.

¹⁶⁰ BRASILEIRO, Vanessa Borges. *Sylvio de Vasconcellos: um arquiteto para além da forma*. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. 2008, p. 41.

equação universal-regional, tornando evidente o fundo regional implícito em todo projeto dito universalista. Com isso ele traz para o primeiro plano as questões históricas nacionais e regionais como referência lógica e impulso dinâmico para que seja possível pensar, num segundo momento, no progresso subjacente no aspecto “universalizante” do movimento moderno. Soma-se ainda a este ideário modernista, fundado num regionalismo evidente, a ênfase do “aspecto humano” que, em princípio, no ponto de vista de Vasconcellos, deveria guiar os passos de quaisquer avanços da arte e da arquitetura modernas. Sua queixa na introdução do artigo “A família mineira e a arquitetura contemporânea”, publicado no jornal carioca *O Globo* em janeiro de 1961, ou seja, Brasília já inaugurada, deixa patente seu descontentamento com os descaminhos formalistas do modernismo ocidental. Expunha o arquiteto naquela ocasião:

A arquitetura contemporânea brasileira já tem sido glosada de mil e uma maneiras. No geral, porém, seu valor plástico tem superado todos os outros valores que por acaso contenha. Acontece que, de fato, toda a arte atual no Ocidente trilha caminhos excessivamente intelectualizados, assentada em formas mentais de tal modo hipertrofiadas que leva ao desprezo do lado humano que lhe é intrínseco. No caso da arquitetura, o aspecto humano é então primacial, pois que casa jamais devem ser feitas para serem admiradas, mas sim para que nelas vivam pessoas. Não quer isso dizer que a plástica seja de somenos importância, pois que também se vive a beleza. Ocorre apenas que esta beleza não se pode colocar isoladamente como uma finalidade em si, mas deve corresponder inteiramente a um conjunto de fatores necessários à completação da obra de arte. Há, pois, vários outros aspectos da nossa arquitetura muito dignos de serem considerados, além daqueles que dizem respeito simplesmente à sua forma escultórica.¹⁶¹

Tendo isto considerado, é ainda necessário averiguar este particular conceito de beleza em arquitetura de Vasconcellos, como o próprio expôs, de uma beleza que não deveria ser uma finalidade em si, mas uma parte integrante de um todo composto. E isto, provavelmente, vem da visão utilitária que tem da arte. Vejamos outro exemplo. Quando o crítico comentou acerca do Viaduto da Lagoinha de Belo Horizonte, num artigo de mesmo título,¹⁶² manifestando a sua indignação com a solução adotada para

¹⁶¹ VASCONCELLOS, Sylvio de. “A família mineira e a arquitetura contemporânea”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1961.

¹⁶² O artigo em questão foi publicado no livro *Noções sobre Arquitetura* (1962), compilação publicada pela Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte. Entretanto, neste livro

a obra, excessivamente técnica e sem qualquer apuro plástico, afirmava ser possível criar uma obra técnica que seja bela, citando inclusive as pontes do engenheiro suíço Robert Maillard e as estruturas do arquiteto francês Auguste Perret. Neste mesmo texto, o arquiteto tentou definir o que seria a arte: “não é apenas o gratuito, o supérfluo e o dispendioso. Principalmente não é isso, mas sim o exato, o correto, o agradável e o que funciona, seja subjetiva ou objetivamente.”¹⁶³ Como tratava-se de uma obra de grandes dimensões, que envolveria um enorme dispêndio, grande esforço, muito trabalho e tempo investidos, nada mais justo do que legar para a posteridade mineira uma obra “tão correta e tão bela” como a população mereceria, segundo Vasconcellos. É curioso observar que, por meio deste pequeno e modesto artigo, de caráter bastante efêmero, sobre algo específico de seu contexto belo-horizontino, o crítico Sylvio de Vasconcellos revela de modo claro e bastante objetivo sua concepção de arte e ao mesmo tempo ressalta o valor desta em obras da engenharia civil e da arquitetura.

Ora, esta definição de caráter funcionalista fazia ecoar nitidamente a famosa máxima do arquiteto estadunidense proto-moderno Louis Sullivan: “form follows function” [“a forma segue a função”]. Máxima que está na base da arquitetura e design funcionalistas do início do século XX. O interessante, no caso de Vasconcellos, é que essa ideia de arte como algo útil e a beleza como efeito de algo considerado útil, vai persistir em seu pensamento estético por longos anos, até que realize, numa etapa mais madura, uma revisão das premissas de seu discurso arquitetônico.¹⁶⁴ Noutro escrito, dessa vez teórico e por isso fundamentado, Vasconcellos vai expor o caráter puramente utilitário da arquitetura nos seguintes termos: “Não é, portanto, a arquitetura um ideal inato e intrínseco à condição humana, assim como a escultura, a pintura ou a música”.¹⁶⁵ Em oposição à este “ideal inato”, segundo Vasconcellos, estaria a imposição da natureza, que importaria muito mais à arquitetura do que invenções estéticas de qualquer ordem. Nesta etapa de seu pensamento,

os artigos não são identificados com data nem veículo. Muito provavelmente são artigos de Vasconcellos publicados entre as décadas de 1950/1960, em algum jornal de Belo Horizonte.

¹⁶³ VASCONCELLOS, Sylvio de. “O Viaduto da Lagoinha”. In: *Noções sobre arquitetura*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais, 1962, p. 15.

¹⁶⁴ BRASILEIRO, Vanessa Borges. Sylvio de Vasconcellos: um arquiteto para além da forma. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. 2008, p. 365.

¹⁶⁵ VASCONCELLOS, Sylvio de. “Relação espaço-matéria”. In: *Arquitetura: dois estudos*. 2ª Edição. Goiânia: MEC/SESU/PIMEG-ARQ/UCG, 1984, p. 20.

notoriamente dogmático, saltava para o primeiro plano de seus enunciados sua condição de profissional da arquitetura alinhado ao movimento moderno, sob os auspícios de Lucio Costa, não esqueçamos. Essas suas formulações remontam à uma época, anos 1950, em que as ideias modernistas encontravam grande penetração nos círculos corporativos e o conceito de “espaço” estava na ordem do dia.

Avancemos para outra consideração indispensável do discurso de Vasconcellos. Quando entrevistado para o I Inquérito Nacional de Arquitetura, importante diagnóstico da situação local realizado pelo arquiteto Alfredo Britto e o crítico de arte Ferreira Gullar em 1961, publicado no *Jornal do Brasil*, Vasconcellos não hesitou em evidenciar que a expressão formal de nossa arquitetura moderna era, com efeito, algo relevante apenas em sua repercussão crítica. Pois, na verdade, este aspecto, quando confrontado com as soluções funcionais, estruturais e construtivas dos projetos, perdia a importância, posto que, no Brasil, a expressão formal da nova construção ficou restrita aos detalhes de “acabamento ou de estrutura” e às “máscaras” exteriores,¹⁶⁶ não conseguindo portanto alcançar uma integração total com a obra arquitetônica. No entanto, reconhecia o arquiteto que o *épater* manifestado pela originalidade da arquitetura brasileira foi a via pela qual o aspecto plástico se tornou mais notório, o que inevitavelmente relegava ao segundo plano, em certas produções, a verdade arquitetônica indispensável. Ainda assim, pensar a nova construção aqui realizada como um projeto em que o componente formal seja tanto ou mais desenvolvido do que os demais componentes da arquitetura, parecia um claro exagero para Vasconcellos, sobretudo porque, em sua visada profissional, os aspectos funcionais e construtivos estavam progredindo de maneira mais importante.

Tendo isto considerado, temos em Sylvio de Vasconcellos uma hipótese muito relevante de um arquiteto e historiador da arquitetura brasileiro sobre a problemática de se realizar uma crítica formalista de obras arquitetônicas. Para ele, o projeto é sempre uma síntese, por isso deve articular a um só tempo engenho e arte. Tanto os dados objetivos quanto a intuição do arquiteto precisam ser adequadamente atendidos, não podendo ser considerados de modo isolado na análise do objeto arquitetônico. Vasconcellos considerava a abordagem fundamentalmente estética da

¹⁶⁶ VASCONCELLOS, Sylvio de. “Inquérito Nacional de Arquitetura”. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 fev.; 4, 11, 18 e 25 mar. 1961.

arquitetura bastante restritiva, arquitetura moderna – não esqueçamos, podendo inclusive transformá-la em uma arte gratuita e alienada da realidade social, e a época exigia uma visão mais ampla, que pudesse de fato contemplar os pressupostos e implicações da nova construção. Era, pois, em seu entender, momento de encarar a arquitetura como uma prática cujo propósito é servir ao povo, e o arquiteto deveria se empenhar na luta pelas melhores condições de vida de todos, buscando atender suas necessidades mais fundamentais, reservando à expressão plástica uma posição mais apropriada tendo em vista os outros aspectos que compõem o projeto.

Por último, mas não menos importante, é imprescindível ainda apresentar Vasconcellos na qualidade de crítico de arte. Pois bem, quando o arquiteto e historiador se punha a refletir sobre a arte moderna, suas considerações tendiam, em vários casos, a evidenciarem-se como queixas e censuras nos levando a crer em certo pessimismo com atualidade artística brasileira. No artigo exemplar “Pintura em crise”, publicado em 1967, escrito em tom polemista, chegava a confrontar os adeptos da arte moderna do seguinte modo: “ou se é moderno e se aceita tudo como genial ou se é reacionário, acadêmico e burro”.¹⁶⁷ Lamentava-se Vasconcellos por observar o desenvolvimento apenas quantitativo da arte contemporânea, não só em Minas Gerais, mas no Ocidente como um todo. Na sua visão parcial da história da arte, “a maioria das realizações artísticas é medíocre mesmo”.¹⁶⁸ Mas ao que se deve esse tipo de percepção problemática acerca da modernidade artística? Primeiro, e mais importante, no campo artístico Vasconcellos compreendia as obras de arte como produtos de uma sensibilidade excessiva. Isto é, a arte deveria implicar amor e dedicação exclusivos por quem a pratica e o artista, portanto, deveria comunicar-se e realizar-se por intermédio da mesma. O que escancarava o romantismo inequívoco de Vasconcellos ao atravessar o limiar do universo artístico. Assim, declarava ainda que fenômeno plástico contemporâneo, sob a bandeira da modernidade, teria perdido completamente os critérios quanto à qualidade, à ideia de valor e à emoção artística. Vasconcellos reparava que a moda e o mercado seriam muito mais determinantes na produção do artista contemporâneo do que qualquer outra coisa. Para dar um exemplo positivo, citou ele no artigo, a grande exceção da arte brasileira, que seria o mestre

¹⁶⁷ VASCONCELLOS, Sylvio de. “Pintura em crise”. In: *Estado de Minas*. 3ª Seção, p. 1, 30 jul. 1967. Apud: *Sylvio de Vasconcellos: textos reunidos: arquitetura, arte e cidade*. Celina Borges Lemos (org.). Belo Horizonte: Editora BDMG Cultural, 2004, p. 285.

¹⁶⁸ Id. Op. cit., p. 285.

Guignard.¹⁶⁹ Parcialidade regionalista ou tradicionalismo crítico? Ou seria a combinação de ambos? De qualquer modo, este era o parecer de Sylvio de Vasconcellos sobre a pintura nacional contemporânea nos idos dos anos 1960.

3.4. Sylvio de Vasconcellos e o conceito de “mineiridade”

A cultura mineira é erudita na origem, popular na veiculação; reformulada no caldeamento e purificada na expressão. Na dúvida entre várias alternativas influentes, opta pelo esquematismo, pelo indispensável, despojado do supérfluo. Toma por base o romanicismo persistente na alma lusitana; acrescenta-lhe traços muçulmânicos. Incorpora requintes orientais; contrabalança-os com o mundanismo prosaico da fidalguia europeia. Tudo condiciona ao iluminismo para, no anfiteatro das montanhas, conciliar contradições.¹⁷⁰

Dentre os seus ensaios culturais mais notáveis está, sem dúvida, *Mineiridade: ensaio de caracterização*, obra publicada em 1968, escrita quase inteiramente fora do país, segundo o próprio Vasconcellos, que precisou exilar-se a partir de meados da década de 1960 em alguns países, como França, Portugal e Chile, por causa da perseguição que sofreu durante o regime militar. Trata-se de um livro pouco divulgado e referenciado no conjunto de sua produção teórica, mas que, ao mesmo tempo, é um texto maduro e original capaz de condensar muitas das interpretações sociais e arquitetônicas do historiador sobre a particularidade da cultura desenvolvida em Minas Gerais do século XVIII até o século XX. Seu enorme apreço à terra de Minas Gerais, na qual jamais voltaria a por novamente os pés, se traduz muitas vezes em um lirismo sentimental, por isso o caráter bastante pessoal da escrita e dos desdobramentos temáticos variados que buscavam, de modo geral, caracterizar a diferença mineira. Assim, procurando desvendar o mistério de Minas Gerais, Vasconcellos realiza um estudo pontual da formação e desenvolvimento do povo mineiro e seus principais atributos daí originados, passando pela fundamental arquitetura que seria a expressão material maior de seu valor e orgulho, até chegar em formulações parciais do que seria a cultura mineira, entendida na qualidade de “mineiridade”. Mas uma distinção importante se faz necessária aos olhos de Sylvio, pois as Minas abrangem regiões

¹⁶⁹ Id. Op. cit., p. 287-8.

¹⁷⁰ VASCONCELLOS, Sylvio de. *Mineiridade: ensaio de caracterização*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1968, p. 155.

diferentes do que se verifica nas chamadas Gerais, uma vez que estas se espalharam ao longo do território “pelos Vales do Doce, do S. Francisco e do Parnaíba-Rio Grande”.¹⁷¹

Quanto ao barroco mineiro, o elemento aglutinador de toda a obra, Vasconcellos qualifica-o neste ensaio, de modo sintético, como sendo uma “expressão popular, democrática e liberal.”¹⁷² Com isso, buscava o autor afastar essa manifestação artística das ideias absolutistas advindas de Portugal e da zona de influência da Igreja Católica. Portanto, no seu entender, seria ele produto do trabalho de várias camadas sociais da população que habitava a região aurífera, trabalho muito bem delimitado pelas condições particulares de isolamento daquela localidade de poucos recursos. Em todo caso, a matriz seria sim europeia, mas a “evolução” observada no estilo barroco colonial por Vasconcellos seria prerrogativa histórica das Minas. Ao lado das condições sociais, econômicas e políticas possibilitadas pelo ciclo do ouro, Vasconcellos destaca o “solidarismo comunitário” das gerações pioneiras, que não dependiam de elites nem clero para exercerem a sua religiosidade.¹⁷³ Desse modo, pode-se depreender que essas produções artísticas e arquitetônicas de grande expressividade corresponderiam, na leitura do historiador, e em última análise, à aspiração e aos ideias elevados do povo local. Esse mesmo povo ativo que promoveria, no final do século XVIII, a Inconfidência contra a tirania da Coroa portuguesa.

Todavia, apesar do grande interesse nessas ponderações variadas de Sylvio de Vasconcellos em torno da chamada mineiridade, uma passagem em específico cobra atenção dobrada. Num determinado momento do texto, enquanto o arquiteto versa sobre aspectos da cultura de Minas Gerais, destaca o seguinte: “Com Oscar Niemeyer repete-se, integralmente, o fenômeno do barroquismo mineiro”.¹⁷⁴ Além de expor as múltiplas redes de influências do arquiteto carioca, de Le Corbusier à técnica do concreto armado, Vasconcellos aponta para uma autenticidade e uma receptividade notórias no processo particular de Niemeyer em aceitar, adaptar e consolidar as referências externas, no sentido de uma legítima reformulação arquitetônica. Dito de outro modo, para o historiador mineiro a ideia de uma “autenticidade nacional” no

¹⁷¹ VASCONCELLOS, Sylvio de. Op. cit., p. 1.

¹⁷² Id. Op. cit., p. 139.

¹⁷³ Id. Op. cit., p. 140.

¹⁷⁴ Id. Op. cit., p. 163.

âmbito da cultura implicaria de modo necessário um processo de reformulação das ideias ou estilos criados nos países de fortes tradições culturais. Logo, na sua interpretação, a contribuição brasileira seria dada, sobretudo, na apropriação e aclimatação do que foi originado na Europa, justamente por sermos um “país novo e desimportante no contexto universal”.¹⁷⁵ Vasconcellos ainda expõe que os transplantes sucessivos ocorridos na época colonial só floresceram de modo importante em Minas por causa de uma espécie de “tendência à essencialidade” observada por ele nas realizações mineiras em comparação às obras litorâneas. Mas não para por aí, o historiador chega a resgatar o cotejamento realizado por Lucio Costa,¹⁷⁶ após a polêmica suscitada pelo crítico de arte Geraldo Ferraz¹⁷⁷ em 1948, entre Antônio Francisco Lisboa e Oscar Niemeyer, para explicitar mais uma vez suas possíveis afinidades:

Assim, como nas Minas, antes, o barroco se casara ao iluminismo cartesiano para ensejar uma arquitetura local peculiar, agora o rigorismo funcionalista corbusiano se casaria com a desenvoltura imaginosa nacional para buscar a mesma autenticidade local que havia construído a glória de Antonio Francisco Lisboa. Na obra deste e na de Niemeyer descobre-se, imediatamente, uma constante que se traduz em pureza, em movimento e elegância discreta, em essencialidade formal, enfim.¹⁷⁸

É mesmo surpreendente notar que, vários anos após suas leituras modernistas do barroco mineiro realizadas nos anos 1950, o autor ainda rememore o discurso loquaz e conveniente de Lucio Costa,¹⁷⁹ para destacar a produção arquitetônica de Niemeyer

¹⁷⁵ VASCONCELLOS, Sylvio de. *Mineiridade: ensaio de caracterização*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1968, p. 163.

¹⁷⁶ Tomamos aqui como referência o último tópico do estudo de Rodrigo Espinha Baeta e Juliana Cardoso Nery que leva o título: “Sylvio de Vasconcellos: a influência de Lucio Costa e a crítica modernista à arquitetura colonial em Minas Gerais” publicado no periódico *Figura: Estudos sobre a Tradição Clássica* da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

¹⁷⁷ FERRAZ, Geraldo. “Falta o depoimento de Lúcio Costa”. In: *Diário de São Paulo*, 1 fev. 1948.

¹⁷⁸ VASCONCELLOS, Sylvio de. Op. cit., p. 165.

¹⁷⁹ Segue trecho da resposta de Lucio Costa à Geraldo Ferraz: "Pois, sem pretender negar ou restringir a qualidade, em certos casos verdadeiramente original e valiosa, da obra dos nossos demais colegas, ou o mérito individual de cada um, é fora de dúvida que não fora aquela conjugação oportuna de circunstâncias e a espetacular e comovente arrancada de Oscar, a Arquitetura Brasileira contemporânea, sem embargo de sua feição diferenciada, não teria ultrapassado o padrão estrangeiro, nem despertado tão unânime louvor, e não estaríamos nós a debater minúcias. Não adianta, portanto, perderem tempo à procura de pioneiros – arquitetura não é Far-West; há precursores, há influências, há artistas maiores ou menores: e Oscar Niemeyer é dos maiores (...). No mais, foi nosso próprio gênio nacional que se expressou através da personalidade eleita desse artista, da mesma forma como já se expressava no século XVIII, em circunstâncias, aliás, muito semelhantes, através da personalidade de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. (...) Ambos encontraram o novo vocabulário plástico fundamental já pronto, mas de tal maneira se houveram casando, de modo tão desenvolto e com

entre todas as demais aqui realizadas até meados do século passado. Porém, neste particular, Vasconcellos complementava Costa, pois equiparava as aspirações arquitetônicas de ambos: “Oscar e Antonio Francisco, procuram desesperadamente as proposições mais simples, diretas, conclusas, contidas em mínimo de elementos interessados a um máximo de expressão”.¹⁸⁰ Em linhas gerais, mais uma vez Sylvio de Vasconcellos reafirmava seu apoio ao projeto de uma arquitetura moderna autóctone, formulado por Lucio Costa, que estabelecia na historiografia nacional a obra de Niemeyer como sua expressão mais bem acabada. Este gesto bastante estratégico de Costa construía uma ponte histórica entre o barroco mineiro e o movimento moderno. O objetivo era demonstrar a continuidade da tradição de uma espécie de temperamento nativo em arquitetura. Assim, pode ser que esta fórmula recorrente em Vasconcellos, expressa em lições do barroco para a atualidade arquitetônica e artística do país, seja o índice maior de uma orientação profundamente estética no campo arquitetônico, ainda que não se apresente com a coerência prevista, a julgar por seus arroubos funcionalistas. Trata-se, é claro, de uma contradição que não se resolve fácil, mas que encontra paralelos entre outros correligionários do movimento moderno. No entanto, ponderando bem o caso específico de Vasconcellos, uma coisa é certa. Podemos considerar que a intersecção formada a partir dos diferentes eixos de sua atuação pública, como arquiteto modernista, gestor patrimonial e pesquisador/teórico, está assentada em um discurso eminentemente ideológico.

tamanho engenho a graça e a força, o refinamento e a rudeza, a medida e a paixão que, na sua respectiva obra, os conhecidos elementos e as formas consagradas se transfiguraram, adquirindo um estilo pessoal inconfundível, a ponto de poder se afirmar que, neste sentido, há muito mais afinidades entre as obras de Oscar, tal como se apresenta no admirável conjunto da Pampulha e a obra de Aleijadinho, tal como se manifesta na sua obra prima que é a igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, do que entre a obra do primeiro e a do Warchavchick – o que, ao meu ver, é significativo”. COSTA, Lucio. In: *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: Centro de Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962, pp. 124- 125.

¹⁸⁰ VASCONCELLOS, Sylvio de. *Mineiridade: ensaio de caracterização*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1968, p. 166.

CAPÍTULO 4

O DEBATE CRÍTICO ENTRE MÁRIO PEDROSA E SYLVIO DE VASCONCELLOS

Crítica de arte e arquitetura ou vice-versa

SOCRATE

Rien ne peut nous séduire, rien nous attirer ; rien ne fait se dresser notre oreille, se fixer notre regard ; rien, par nous, n'est choisi dans la multitude des choses, et ne rend inégale notre âme, qui ne soit, en quelque manière, ou préexistant dans notre être, ou attendu secrètement par notre nature. Tout ce que nous devenons, même passagèrement, était préparé. Il y avait en moi un architecte, que les circonstances n'ont pas achevé de former.

Paul Valéry, Eupalinos ou l'architecte, 1921

No início de 1957, Mário Pedrosa acabara de ser contratado por Odilo Costa Filho para ser o crítico responsável pela seção de artes visuais do *Jornal do Brasil*, bem como para participar do processo de reformulação do conhecido periódico carioca.¹⁸¹ Nesse mesmo período, Pedrosa estava envolvido com atividades e conferências relacionadas à 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, importante evento artístico ocorrido entre dezembro de 1956, no MAM-SP, e janeiro e fevereiro de 1957, no Ministério da Educação e Saúde do Rio de Janeiro. À propósito, também em 1957, Pedrosa seria eleito o vice-presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), ocupando essa posição até 1970. De todo modo, aproveitando a estreia no *Jornal do Brasil*, e bastante sugestionado pelo concurso para o plano piloto da nova capital, Mário Pedrosa iniciou em fevereiro de 1957 uma série de interessantes reflexões e especulações em torno do tema arquitetura. No artigo “Arquitetura e crítica de arte”, publicado em 22 de fevereiro de 1957 no *Jornal do Brasil*, Pedrosa anunciava expressamente a chegada da “fase da arquitetura-obra de arte”, e diante disso o crítico de arte não poderia escapar de sua tarefa específica que é a “apreciação estética”.¹⁸² Afinal, após um longo período de funcionalismo estrito e de uma crítica de arquitetura bastante acanhada, no entender de Mário Pedrosa, soara a hora da crítica estética, pois a nova construção exigia novos critérios e abordagens.

Estávamos na antevéspera de Brasília, o resultado do concurso para o plano piloto da capital sairia em março de 1957, e Pedrosa não poderia mais esconder seu entusiasmo com a construção da nova cidade, sobretudo em relação à bela utopia sintetizada no plano piloto de Lucio Costa. Na verdade, a maior parte de sua produção sobre arquitetura incide sobre esse ponto determinante, tendo o crítico elaborado uma interpretação histórica memorável sobre Brasília, seu urbanismo e arquitetura modernos que projetaram o Brasil para o mundo. Desse modo, a arquitetura deixava de ser assunto de historiador da arte, se colocando de fato um problema novo, e justamente por isso não poderia ser encarado com os valores consagrados do passado.

¹⁸¹ “Chronology”. In: Mário Pedrosa: Primary Documents. FERREIRA, Glória; HERKENHOFF, Paulo. Tradução: Stephen Berg. Nova York: The Museum of Modern Art.

¹⁸² PEDROSA, Mário. “Arquitetura e crítica de arte”. In: *Arquitetura: Ensaios críticos*: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 44.

Isto posto, a fundamental referência teórica para o crítico nessa nova causa, referência que inspirará sua máxima norteadora no âmbito arquitetônico – “arquitetura, simples e imediatamente percebida”, é *The Architecture of Humanism* (1914) do historiador da arquitetura inglês Geoffrey Scott, obra clássica que lhe serviu de apoio para a formulação metodológica da nova crítica que, para fugir da confusão dominante nesse gênero ainda incerto, sugeria uma análise que isolasse as três condições essenciais do fato arquitetônico, seguindo as coordenadas de Sir Henry Wotton, a saber, “*Commodity, Firmness, and Delight*” [“Acomodação”, “Firmeza ou Solidez” e “Deleite ou Prazer”]. Wotton que, por sua vez, realizava uma adaptação moderna da famosa tríade vitruviana – *firmitas, utilitas, venustas*.

Segundo Scott, a abordagem do fenômeno arquitetônico deveria distinguir as ordens distintas que compõem a obra, identificando propriamente cada uma “quer quanto sua acomodação aos fins, quer nos seus méritos estruturais, quer como obra de arte”.¹⁸³ Logo, para ser precisa e eficiente, a crítica deve por um momento deixar de lado a interpretação absoluta da obra e dedicar-se à apenas uma dessas proposições de Wotton. E não admira que o crítico tenha privilegiado a terceira condição, o *Delight*, como a mais habilitada para o estabelecimento de seu método analítico destinado ao julgamento de construções de diferentes estilos. Apesar de não ignorar, como bem nos lembra Arantes, que essa “aspiração desinteressada à beleza”¹⁸⁴ na arquitetura e o deleite dela derivado só são possíveis pelo cumprimento satisfatório dos elementos práticos e estruturais que definem as condições anteriores.

Desse modo, o crítico dava um passo adiante na questão pendente de uma crítica arquitetônica brasileira. Passo audacioso que daria início a uma polêmica acirrada, mas que enfeixava e articulava, a um só tempo, a problemática da origem e do propósito transformador de nossa arquitetura moderna, o apoio à elaboração da ideia de uma arquitetura nacional presente em Lucio Costa, sem falar na controversa autonomia artística da arquitetura subjacente no discurso apologético que fez da nova capital. Tudo isso para escapar do grande dilema da arquitetura moderna brasileira, e por extensão dilema também da crítica modernista, singularizados de modo exemplar

¹⁸³ PEDROSA, Mário. “Arquitetura e crítica de arte”. In: *Arquitetura: Ensaios críticos*: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 45.

¹⁸⁴ ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Mário Pedrosa: itinerário crítico. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 143.

em “nosso terrível, nosso grande Oscar Niemeyer”,¹⁸⁵ nas palavras de Pedrosa, o dilema entre formalismo e funcionalismo da nova construção.¹⁸⁶

O arquiteto Sylvio de Vasconcellos foi o primeiro a se manifestar, respondendo ao artigo de Mário Pedrosa intitulado “Arquitetura e crítica de arte”, ele então se posicionava a respeito dessa militância da crítica nacional que reivindicava o direito de tratar arquitetura como se versasse sobre escultura, pintura, música. No artigo “Crítica de arte e arquitetura”,¹⁸⁷ publicado em 29 de junho de 1957 no jornal *O Estado de S. Paulo*,¹⁸⁸ Vasconcellos expunha de maneira direta que tal movimento, apesar de corresponder à nítida ausência de apreciação crítica da arquitetura brasileira, dentro do contexto de uma “crítica de arte não especializada” realizada por autodidatas, representaria um empecilho descabido. Pois, na realidade, era momento de ampliar a perspectiva crítica sobre o fenômeno arquitetônico e não restringi-la a um único aspecto.

Naquele momento, entre 1956 e 1957, Sylvio de Vasconcellos publicava, em periódicos de Minas Gerais e São Paulo, artigos que versavam acerca do barroco mineiro, suas igrejas e monumentos e, em especial, sobre o mestre Aleijadinho. Ao mesmo tempo, como arquiteto, projetava a capela do Colégio Izabela Hendrix e algumas residências particulares em Belo Horizonte. Cabe ainda destacar que, ao longo da década de 1950, como chefe do IPHAN em Minas Gerais, professor universitário e pesquisador da arquitetura colonial, Vasconcellos ia gradativamente consolidando sua ideia particular de patrimônio arquitetônico e artístico, que o levou a realizar importantes intervenções com o intuito de preservar uma cidade tão distinta como Ouro Preto.¹⁸⁹

Mário Pedrosa, evidentemente, refutou a censura do arquiteto com outro artigo, publicado em 3 de agosto de 1957 no *Jornal do Brasil* sob o título “A crítica de arte na

¹⁸⁵ PEDROSA, Mário. Op. cit., p. 44.

¹⁸⁶ ARACY, Amaral. “A polêmica sobre a função social da arquitetura”. In: *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. 3ª Edição. São Paulo: Studio Nobel, 2003, p. 275.

¹⁸⁷ VASCONCELLOS, Sylvio de. “Crítica de arte e arquitetura”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 jun. 1957.

¹⁸⁸ Posteriormente, o artigo seria republicado em agosto na revista *AD: Arquitetura e decoração*, São Paulo, v. 4, n. 24, ago. 1957.

¹⁸⁹ BRASILEIRO, Vanessa Borges. Sylvio de Vasconcellos: um arquiteto para além da forma. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. 2008, p. 345.

arquitetura”.¹⁹⁰ Retomava ele o texto citado por Vasconcellos para explicar mais uma vez seu método crítico inspirado nas formulações de Scott. Para ele, o problema era, com efeito, de método, e o crítico diante de uma obra arquitetônica deveria, na sua apreciação, de modo necessário, separar os três aspectos já mencionados. E Pedrosa concluía a réplica com seu preceito lapidar: “Arquitetura, simples e imediatamente percebida”.¹⁹¹ Tendo isto considerado, o fato desses dois intelectuais terem levantado publicamente essa discussão em torno de uma crítica de arte na arquitetura, num momento histórico crucial para a arquitetura moderna brasileira, torna ambos os críticos de particular interesse para que possamos compreender a condição específica da crítica arquitetônica local, bem como refletir, sob outro ângulo, acerca da problemática central do movimento moderno no país.

Além disso, seria ainda possível realizar, por meio de um exame detido dessas considerações, a ponderação do justo enquadramento das dimensões formal e funcional da arquitetura dentro da crítica arquitetônica, e acima de tudo, o estabelecimento da relevância do referido debate para a historiografia da crítica, antes mesmo do peremptório Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte de 1959. Os problemas levantados por essas críticas particulares de arquitetura, polêmicos e contraditórios, colocavam na ordem do dia, a um só tempo, a utopia “arquitetura-obra de arte” e a ideia de uma arquitetura moderna autóctone e coletiva. Por conseguinte, no estreito ambiente local para o debate de ideias, no final da década de 1950, esses diferentes pontos de vista, simultaneamente éticos e estéticos, entraram em choque, produzindo alguns desdobramentos significativos.

¹⁹⁰ PEDROSA, Mário. “A Crítica de arte na arquitetura”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 ago. 1957.

¹⁹¹ Id. Op. cit.

Artes visuais

Arquitetura e crítica de arte

MÁRIO PEDROSA

Nos primórdios do movimento arquitetônico moderno, por uma questão de disciplina e despojamento, numa reação absolutamente indispensável à estética predominante dos estilos e ornamentos elevados a categorias autônomas, que até podiam ser aplicadas por toda parte, em qualquer circunstância e para qualquer programa, como ainda se faz na Rússia, onde se chegou ao cúmulo de fabricar em série capitéis, colunas, volutas, frontões etc., houve necessidade de se ater ao estritamente funcional, com abandono total de toda preocupação estética ou plástica.

Desde o holandês Van Velde, o decano dos arquitetos modernos, hoje cremos, com certo de com anos, que os que vieram depois dele se entregaram a uma terrível dieta funcional, logo seguida da descoberta dos materiais da indústria moderna e de sua exploração intensiva. Foi a época em que, por assim dizer, os novos materiais, desde o concreto ao vidro, como que passaram a ser o principal protagonista do drama da edificação contemporânea. Pode-se dizer que a entrada na fase da arquitetura-obra-de-arte é relativamente recente. E os brasileiros, nós fomos nós homens dos trópicos meridionais banhados pelas águas mornas do Atlântico Sul, foram os primeiros a mandar a dieta funcional às favas. Desde então, o nosso terrível, o nosso grande Oscar Niemeyer desambestou. Graças a Deus.

Desse período de jejum, de prosaísmo delirante, nos ficou uma crítica de arquitetura inibida, complexada, com um medo dos diabos de estalir, de entregar-se, entregue ou apalcoado, a arquitetura é arte, e a sua tarefa específica, que é a apreciação estética. Para um crítico, a arquitetura é arte, e não construção civil. Já Geoffrey Scott, numa obra famosa no aparecer (1914) e que, desde então, apesar de algo envelhecida, é clássica (*The Architecture of Humanism*), ao comentar famosa sentença de Sir Henry Wotton, em seus *Elements of Architecture*, segundo a qual "Well-building hath three conditions: Commodity, Firmness, and Delight", salientava que se, através do primeiro conceito, o de acomodação, a arquitetura era obrigada a satisfazer uma necessidade externa, expressão, portanto, da vida humana; através do segundo, *Firmeza* ou *Solidez*, tinha de obedecer a normas científicas, expressão de leis mecânicas. Quanto ao terceiro conceito, o do *Deleite* ou *Prazer*, com os objetivos práticos e as soluções mecânicas plenamente assegurados, é o traduzia como a aspiração desinteressada à beleza.

Tal desejo, entretanto, diz-nos Scott, não culmina aqui num resultado puramente estético, pois tem de lidar com uma base concreta utilitária. Mas nem por isso "é menos um impulso puramente estético, impulso distinto de todos os outros que a arquitetura pode simultaneamente satisfazer, impulso em virtude do qual a arquitetura se torna arte. Trata-se de um instinto separado". Esse impulso tem suas normas próprias e reclama o reconhecimento de sua autoridade. Daí ser legítimo perguntar-se até que ponto e em que medida foi esse impulso incorporado, com êxito, na obra. "Até onde", pergunta Scott, "os instintos, que nas outras artes exercem uma atividade óbvia e desimpedida, conseguiram realizar-se a si mesmos através deste instrumento mais complicado e mais restrito", isto é, a arquitetura? E não haveria, especula ainda o nosso autor, instintos estéticos para os quais tal instrumento, restrito como é, não forneceria, nunca assim, a sua expressão única e peculiar? Eis, para ele, o que e estudar arquitetura, no sentido estrito, isto é, como arte. Ai está por que as três condições de Wotton (seguido aqui nos passos de Vitruvio) de bem construir lhe parecem corresponder a três modos de criticismo e a três províncias do pensamento.

Assim, para Scott, a confusão reinante na crítica de arte da arquitetura tem sido alimentada pela mistura de considerações de ordens diferentes, moral, técnica, social, estéticas. O que é necessário é isolar, para a análise, na apreciação da arquitetura, as suas três condições principais. A crítica para ser precisa e eficiente deve considerar um edifício sob uma, apenas, daquelas proposições: quer quanto à sua acomodação aos fins, quer nos seus méritos estruturais, quer como obra de arte.

▲ crítica moderna aprendeu,

afinal, essa lição, e embora sem cair nos exageros sistemáticos de um Bruno Zevi, que ergueu como uma espécie de absoluto a bandeira do antifuncional, já delimita o seu campo e não teme encerrar um edifício, sob o seu lado especificamente estético. Para essa crítica nova é a terceira condição proposta por Wotton, o *Delight*, a única capaz de fornecer uma base para o estabelecimento de normas com que julgar buildings de diferentes estilos. Já que os métodos de construção mudam e os fins se tornam obsoletos; o homem, entretanto, continua a deitar-se com essas manifestações do espírito humano, comumente desiguadas, na falta de outra definição, como obras de arte. Qual o perigo desse abordar puramente estético dum edifício? O subjetivismo, ou as

inevitáveis limitações no poder de apreciação de um só indivíduo, em face de uma multiplicidade de estilos e maneiras; e a divagação teórica estético-filosófica, geralmente estéril ou vazia. Em compensação, ela nos livra da chusma quase infinita de pormenores irrelevantes que, as mais das vezes, servem para confundir e ocultar a própria falta de orientação do crítico, sua incompreensão quanto ao que é essencial na arquitetura — o arranjo formal de todas as suas partes e a integração em equilíbrio de suas forças e inclinações contrastantes. Também ela nos liberta das imitações sociais intermináveis que se acumulam em torno de um edifício, e acabam por impedir que se considere a obra em si mesma e nos seus valores a — históricos ou, melhor, permanentes.

MÚSICA

TECLADO

A maior atração do Festival de Viena deste ano (de 1 a 25 de junho) será dada pela VIII Célébration Musicale Internacional do "Wiener Konzerthaus", da qual participará a Cleveland Symphony Orchestra, a Orquestra da Suíça Romana, a Sinfonia Rava, a de Viena e os repertórios Ansermet, Preisner, Pricssay, Gillesberger, Hindemith, Hollreiser, Jochum, Krips, Moazai, Monteux, Stadlen e Strak. Tomarão parte também várias associações corais e os solistas Goltz, Streich, Arrau, Badura-Skoda, Gadsdus, Gould, Seemann, Menuhin, Milstein, Schneiderhan e o "Grupo de Musiche Rare".

Serão executadas pela primeira vez no mundo "Variationen von Ludwig van Beethoven", o oratório para solistas, coro misto e cinco saxofones "Wagners Untergang durch die Eiseketi" de Vladimir Vogel, a Terceira Sinfonia de Purcell e a cantata "Ite angeli veloces" de Hindemith. O Festival compreenderá também obras de Bach, Beethoven, Berlioz, Schumann, Bruckner, Mahler, Debussy, Reger, Schoenberg, Ravel, "Antigone" de Gari Orfi, "Aus einem Potemkin" de Leon Janacek, fragmentos do "Jonny spielt auf" de Krenk, "Burgschaft" de Kurt Weill, "Gloriana" de Britten, "Daniens Tod" de Gotfried Eilers, a Nona Sinfonia de Beethoven, a Missa Solemne, também de Beethoven, e "Söhnerliana", uma série de obras que serão executadas na própria casa do compositor vienense. O Festival compreende também mais um grupo de obras notáveis de Paul Hindemith, Luigi Dallapiccola, Darius Milhaud, K. A. Harnmann, Raimund Weissensteiner, P. Fohner, Mario Peroglio, Paul Schutke, Robert e R. Henze. Um bem bonito e interessante Festival.

Em 24, 25 e 27 de julho, terão lugar os três grandes concertos do Festival Musical de "Senya Blanca", S. Agaro, na Espanha. Entre os artistas convidados, há Victoria de los Angeles.

No próximo mês de junho terá lugar em Paris um concurso internacional de violoncelo, dedicado ao mestre ilustre violoncelista contemporâneo, Pablo Casals.

O Terceiro Concurso Internacional de violino "Henrique Wieniawski" terá lugar em Poznan de 1 a 15 de setembro. Foram estabelecidos seis prêmios, respectiva-

mente de 20 000, 15 000, 10 000, 7 500, 5 000 e 3 000 zloty. A própria Secretaria pagará aos concorrentes os gastos da viagem e da estadia, caso antes, só se eu, na literatura dos concursos...

A Temporada lírica do "Teatro das novidades" de Bergamo (Itália) apresentou "Lo starnuto", um ato e cinco quadros, libretto de Piccoli e música de Adria Mascagni (com êxito incerto). "Furor di Oreste", um ato e dois quadros, libretto e música de Flavio Testi (com êxito moderado). "Le panche", um ato de Italo Calvino com música de Sergio Liberovici (com êxito). "La suocera rapita", três atos, libretto e música de Lidia Franova (escasso êxito) e "Professor King", um ato e quatro quadros de Bruno Rigacci (com muito êxito).

Renzo Massarani

ORQUESTRA SINFÔNICA BRASILEIRA — A O S B fará realizar na segunda quinzena de abril o seu tradicional concurso para acolher dos solistas que deverão participar dos concertos da Juventude Escorial, série essa patrocinada pelo Ministério da Educação e Cultura. As inscrições estão abertas na sede da entidade à Av. Rio Branco, 135 — 9º andar — Sala 918, de 9 às 12 e das 14 às 18 horas, nas categorias de Piano, Violino, Viola, Violoncelo, Contrabaixo, Canto, Flauta, Oboé, Clarinete, Fagote Trompa Trompete, Trombone e Tuba. O regulamento do concurso prevê os seguintes limites de idade para os candidatos: piano, violino, viola, violoncelo, contrabaixo, até 25 anos; Canto, até 28 anos (sexo feminino) e 30 anos (sexo masculino); e demais instrumentos, até 30 anos. Dirigir-se à sede da O S B para mais amplos esclarecimentos.

NOTAS

CADEIRA DE SÃO PEDRO EM ANTIOQUIA (22 de Fevereiro)

A Igreja celebra hoje a posse de São Pedro na diocese de Antioquia a hora de ter por primeiro bispo o Príncipe dos Apóstolos e Vigário de Jesus Cristo, era ra...

Critica de arte e arquitetura

SYLVIO DE VASCONCELLOS

Edgard Graeff, Mario Pedrosa e outros militantes da critica nacional têm ventilado, ultimamente, a necessidade de serem versados os problemas da arquitetura em conjunto com a escultura, a pintura, o desenho, a musica etc. De fato, a arquitetura nacional tem sido bastante divulgada, comentada e descrita, mas lhe tem faltado, incontestavelmente, apreciação critica que a encarasse com os mesmos metodos applicados ás demais artes. O fenomeno pode ser atribuido a varios fatores, dentre os quais alguns permitem focalização imediata.

A existencia, no Brasil, de uma critica de arte não especializada, em grande parte baseada no esforço de autodidatas, em sua maioria com grande vocação e sensibilidade para o mister, mas, honestamente, temerosos de abordarem temas que envolvem conhecimentos, inclusive técnicos, mais amplos do que aqueles com os quais estão familiarizados, é um deles. Outro, a natural prudencia frente á eclosão subita da arquitetura contemporânea, nascida de um rompimento brusco com o passado imediatamente anterior, sem um periodo de adaptação ou evolução mais comedido, que possibilitasse o entendimento paulatino. Por sua vez, a introdução dessa arquitetura não se fez facilmente, provocando, ao contrario, prolongadas discussões e intensas campanhas que, para tornarem-se vitoriosas, teriam de empenhar-se com muito maior afincamento em favor da legitimidade da tentativa, sua procedencia, sua necessidade mesmo, antes de examinar os resultados positivos da nova orientação. Cabis, realmente, á critica — e esse foi seu grande papel — criar, primeiro, condições para a existencia das novas correntes artisticas, educar o povo para recebê-las, convencer, antes de dedicar-se á análise intrinseca de suas manifestações concretas. Daí furtar-se, á critica, á análise profunda dos projetos por que essa análise podia conduzir á aceitação de algumas deficiencias que levariam á falsa impressão de restrições ao movimento, óbice que importava evitar para seu normal desenvolvimento.

Passados, porém, 35 anos da semana de arte moderna de 22 já perfeitamente consolidada, se não o prestigio, pelo menos o direito de existencia da arte moderna, cabe, sem duvida, á critica recolocar o problema para examinar-lhe as origens, as características, a significação, as conquistas, os defeitos e as tendencias. Principalmente no que diz respeito á arquitetura e, já agora, sem os precalços da etapa inovadora. Contudo, o que parece estar a entrar o pleno exercicio dessa critica é ainda o apego á posição que esposou no periodo revolucionario, isto é, á aceitação da indissolubilidade do particular com o geral, da obra em si, individualizada, com a arte em conjunto. A intransigencia

anterior, necessaria na imposição das novas concepções ainda hoje é invocada em defesa de cada uma de suas manifestações. Impôs-se o dilema: tudo aceitar ou tudo negar; ser amigo ou inimigo. A análise isenta, desapassionada, a pesquisa, as tentativas de anotar resultados brilhantes ou menos favoráveis, enfim a critica em sua real aceção, tornou-se uma temeridade, uma ofensa, uma posição contra, um deservigo á arte, uma prova de incapacidade mental ou emocional e uma provocação. A obra, em sendo moderna, é bela, se autojustifica. Como tal, só pode ser contemplada e louvada. Qualquer restrição implica em tachar-se de reacionario e, o que é pior, em inimizar-se irremediavelmente com seu autor. Como pois despertar a critica para o assunto, se ele é intocavel?

Outros pontos do problema estão também a reclamar atenção. Por exemplo o esclarecimento da sintese: arquitetura-técnica e arte. Diz Lucio Costa que "arquitetura é construção concebida com uma intenção plastica determinada", mas acrescenta: "em função de uma determinada época, de um determinado meio, de uma determinada tecnica e de um determinado programa". Todavia, a tendencia da critica atual é limitar-se apenas ao aspecto plastico da arquitetura. Talvez porque esta critica é somente de arte, composta de criticos de arte. Será possível, porém, examinar-se uma arte qualquer apenas pelo seu conteúdo ou apenas pelos seus efeitos? Examinar, foi dito, não apreciar. Será possível, por exemplo, proceder á análise critica da musica ou do teatro, sem qualquer atenção aos seus fundamentos, á sua composição, ou ao exame de seus varios elementos componentes, a linguagem, a harmonia, a tecnica dos executantes, a direção do maestro, a representação individual dos atores, o jogo de luz, enfim, ao conjunto dos elementos dos quais resulta a composição? É claro que o mais importante aspecto da obra considerada deve ser o efeito estetico obtido, mas daí a concluir-se que seja esse o unico aspecto a considerar há evidente exagero. Principalmente no caso da arquitetura. No entanto, a fase de implantação das novas tendencias arquitetônicas no Brasil, correspondendo a uma intensa renovação artistica geral, marcou-se por uma acentuada predominancia do aspecto plastico sobre os demais. Predominancia ou mesmo exclusivismo. A divulgação, a exemplificação, a argumentação, a defesa dos novos principios apoiaram-se inteiramente no fator plastico, a ponto de um de nossos mais lúcidos criticos aceitar que "as idéias objetivas, praticas, técnicas, sociais, científicas" sobre as quais se assentaram as primeiras manifestações da arquitetura moderna são apenas um recurso, uma "courage de idéias secas e burruças" "facilmente digeríveis pelos clientes ricos ou governos discriçionarios". Uma desculpa para possibilitar a obra de arte. E terminar assim seu comentario: "Já é tempo de passarmos

a olhar uma obra arquitetônica com os mesmos olhos com que olhamos para a pintura e uma escultura" (Mario Pedrosa in Jornal do Brasil, 23-2-57). Ora, assim nós a vimos olhando enquanto que talvez conviesse ampliar o olhar.

Parece que a real intenção do critico citado seria á incorporação da arquitetura ao conjunto das artes plasticas, a integração das artes, o que, aliás, acentua. Mas, de fato, se "as qualidades que nela (a arquitetura) devem dominar, as qualidades que nela serão específicas, não de ser fatalmente plasticas", inclusive por mais duradouras e por persistirem no tempo, mesmo depois que a construção deixa de servir a determinado fim, como lembra ainda Lucio Costa, não quer isso dizer que só lhe importe sua solução plastica. Nem nunca isso se entendeu na historia. Pode ser que um dia a beleza das catedrais góticas deixe de relacionar-se com a fé religiosa que as criou; nunca, porém, se poderia analisá-las sem referencia á tecnica estrutural da que se valeram e aos impulsos que as motivaram. Sua plastica será sempre o modo pelo qual essa tecnica e esses impulsos se concretizaram. Por isso não se pode aceitar que indicações de ordem tecnica, funcional, sua justificação no mundo moderno e no estilo de vida contemporaneo, tenham sido invocadas apenas como veiculo, como desculpa, para a introdução de uma exclusiva e verdadeira finalidade: novas formas plasticas. O que, realmente, se verificou é que, de uma extrema preocupação decorativista primaria e vazia, acompanhada de um desmedido respeito por soluções convencionais falsas, se passou, repentinamente, ao oposto, isto é, a uma supremacia implacavel da tecnica, só se aceitando a plastica como decorrente espontanea e não intencional da funcionalidade. Este equívoco da maquina de morar teria de ser desfeito como o foi, mas sua revisão não deve levar novamente ao exclusivismo da forma pela forma. Importa antes conjugar, não só as artes entre si como, na arquitetura, estas com a tecnica e sua finalidade ou fundamento. Importa ainda considerar também o interior e não apenas o exterior das construções. Não como cenário mas como vivencia. Procurar a correspondencia ideal entre a organização do espaço e o estilo de vida a que ele vai servir. Inclusive para que essa organização, não só atenda ás tendencias da vida moderna mas para que influa sobre o "status" familiar, célula do "status" social. A arquitetura estará assim ocupando o seu verdadeiro lugar na civilização contemporânea, participando ativa e eficientemente dessa civilização e não apenas a ornamentando com monumentos isolados, ainda que de incontestavel beleza. A arquitetura deixará então de ser um deleite para incorporar-se á vida, abranger o conjunto de seus fundamentos e finalidades, ampliar-se em obra de planejamento, em soluções mais vigorosas e maiores, adequadas ao bem-estar material e espiritual (tecnica e arte) do povo.

ARTES VISUAIS

A crítica de arte na arquitetura

Mario Pedrosa

Outro dia me chegou ás mãos um artigo de Silvio de Vasconcelos, sob o título — "Crítica de arte e arquitetura", como compre bem lançado e bem escrito. O ilustre arquiteto de Belo Horizonte comentou nesse artigo algumas considerações feitas por mim, em crônica de igual título, sobre o problema da crítica "de arte" na arquitetura.

O pensamento que expunha no artigo citado por Silvio de Vasconcelos, e que já vinha mais explicitamente expresso num dia anterior, sob o mesmo título, era de que por motivos históricos inevitáveis "houve", escrevia eu, "nos primórdios do movimento arquitetônico moderno, por uma questão de disciplina e despojamento, numa reação absolutamente indispensável à estética predominante dos estilos e ornamentos elevados a cátedras autônomas, como ainda hoje se faz na Rússia, onde se chegou ao cúmulo de fabricar em série capitéis, colunas, volutas, frontões etc." "necessidade absoluta de se ater no estritamente funcional, com abandono radical de toda preocupação estética ou plástica".

Le Corbusier passou anos sem "ousar" sair fora das cogitações técnicas funcionais, com medo de discrepar, com medo de permitir que se reciasse no subjetivismo e nas eternas divagações estéticas, estilísticas e ornamentais de passado ainda recente. E saído como um dia de libertação quando, vitoriosas as idéias e cânones da arquitetura moderna pelo mundo, pôde, confessa éle, lidar diretamente com problemas de pura estética da arquitetura-arte, entregando-se, "afinal", à comoção artística. Pode-se dizer que esta fase é recente e sucedeu à fase já historicamente superada, em que era de absoluta necessidade insistir sobre os problemas de ordem técnica e funcional, sobre os problemas dos novos materiais, do concreto no vidro, que se tornaram, então, "o principal protagonista do drama da edificação contemporânea".

Hoje, chegamos à fase da arquitetura-obra de arte, cujo estudo põe em relevo, como pretendia o próprio Ruskin, para quem entretanto era da própria "corporificação da política, da vida, da história e da fé religiosa das nações", características eminentemente plásticas de "massa", de "espaço", de "linha" e de "côr". Só agora foi possível ao pensamento crítico o contemporâneo abordar, sem remorso ou complexos, o fenômeno arquitetura (moderna, pois é a única que existe), como se aborda a pintura, a escultura ou a música: ou a fórmula de Geoffrey Scott, "a arquitetura, simples e imediatamente percebida".

Tal método crítico não quer dizer, como poderia parecer a Silvio de Vasconcelos, que "só importe a solução plástica" ou que se desdenhem a "técnica estrutural" e "os impulsos que as motivaram". De modo algum: como pode haver arquitetura, como pode haver edificação sem obediência estrita, severa, às "técnicas estruturais"? O próprio Scott, a que nos referiamos nos artigos ora comentados, citava sir Henry Wotton, em seus *Elements of Architecture*, quando este apontava três condições prévias indispensáveis à boa edificação: Acomodação (Commodity), Solidez (Firmness) e Dileite (Delight). Pelo primeiro conceito, atenda-se a uma necessidade externa, expressão da vida humana, atenda-se ao programa; pelo segundo, atenda-se a normas científicas, expressão de leis mecânicas; pelo terceiro, "plenamente assegurados os objetivos práticos e as soluções mecânicas", Scott o traduzia como a aspiração desinteressada à beleza.

Para Scott, no início do século, como atualmente para Bruno Zevi, para David Winfield e outros é preciso que a crítica de arte da arquitetura saiba distinguir, separar, os vários elementos e problemas que a compõem. Importa antes de tudo evitar a mistura de considerações de ordens diferentes, — moral, técnica, social, estética. E por isso mesmo, escreviam no artigo anterior ao mencionado por Silvio de Vasconcelos: "O que é necessário é isolar, para a análise, na apreciação da arquitetura, as suas três condições precípuas. A crítica para ser precisa e eficiente deve considerar um edifício sob uma, apenas, daquelas proposições: quer quanto à sua acomodação aos fins; quer nos seus meritos estruturais, quer como obra de arte".

O problema é assim só de método: um mesmo crítico pode tra-

çá-lo sob os três aspectos, mas "Arquitetura, simples e imediatamente percebida". E assim com a pintura; assim com a escultura. E nem por isso se fica nas preceitos de Scott é primordial; fachadas: ao contrário,

NOTICIÁRIO

AMERICANOS NA IV BIENAL

Chefiada por Alfred H. Barr, diretor de coleções do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, a delegação dos Estados Unidos à IV Bienal de São Paulo será composta principalmente de quadros de Jackson Pollock, o já falecido criador do "tachismo". Outros cinco jovens pintores integrarão a sala americana: James Brooks, Philip Guston, Grace Hartigan, Franz Kline e Larry Rivers, além de três escultores: David Hare, Horan Lowrey e Seymour Lipton. O Sr. Alfred H. Barr, conhecido crítico de arte norte-americano, que participará do Juri Internacional da IV Bienal paulista, virá acompanhado do Sr. Porter McRay, diretor do Conselho Internacional do MAM de Nova Iorque.

DICIONÁRIO DA PINTURA ABSTRAITA

Já se encontra nas livrarias do Rio o "Dictionnaire de la Peinture Abstraite", de Michel Seuphor, editado como o "Dictionnaire de la Peinture Moderne" por Fernando Haman, de Paris. Ao contrário do primeiro, cujos verbetes foram confiados a vários críticos de arte, o "Dicionário de Arte Abstrata" foi todo éle redigido por Michel Seuphor, autoridade incontestável no assunto. O "Dictionnaire de la Peinture Abstraite", com trezentas e cinco páginas e dezessete e vinte ilustrações em cores (a maioria) e preto-e-branco, é precedido de uma "pequena história da arte abstrata" e de um quadro cronológico. Seuphor inclui também no volume uma bibliografia da arte abstrata.

EXPOSIÇÃO POLETTI

Sucedendo à exposição de desenhos, ganchos e pastéis de Maria Leoniliana, encerrada dia 31 de julho, a Galeria Ambiente, de São Paulo, vai apresentar, a partir do dia 5, segunda-feira, uma mostra de pintura de Poletti de Assantieri.

CONDORCADO TAMAYO

O pintor mexicano Rufino Tamayo recebeu, recentemente, das mãos do Embaixador de França, no México, Sr. Jean Lagarde, a Legião de Honra do Governo francês. A cerimônia se realizou na Embaixada de França.

GALERIA DE ARQUITETURA

Inaugurou-se, em Nova Iorque, a primeira galeria do mundo especializada em expor maquetes de prédios, planos de construção, e tudo o mais que se relaciona com arquitetura, do mesmo modo que até aqui se fazia com as obras dos pintores e escultores. Trata-se da "World House", galeria que acaba de abrir suas portas, com uma seção dedicada inteiramente à arquitetura contemporânea.

ARTISTAS SUDOS

Trabalhos em óleo, gravura em madeira e metal, esculturas, cerâmica, objetos de arte decorativa, constituem a exposição de artistas sudos que se realiza atualmente em Varsóvia. A mostra apresenta trabalhos selecionados para posterior envio à exposição mundial que terá lugar em Roma, sob o patrocínio da União Italiana de Sudos.

E X P O S I Ç Õ E S

- Maria Freixo e J. P. Castellolo — Museu de Arte Moderna.
- Alunos de Ivan Sorpa — La Petite Galerie.
- Arte Infantil Alemã — ICBA (Av. Rio Branco, 311, 11.º andar)
- Gravuras americanas — Ministério da Educação.
- MUSEUS
- Museu Nacional de Belas-Artes — "O nu na arte".
- Histórico Nacional — Praça Marechal Amaro.
- Nacional — Quinta das Beas Vias.
- do Índio — Rua Mata Machado, 34 — Maracanã
- Histórico e Diplomático do Itamaraty — Ministério das Relações Exteriores.
- dos Teatros — Teatro Municipal.

MÚSICA

"Don Quichotte" de Massenet

O repertório um pouco envelhecido de Jules Massenet está levando nossa força com uma obra quase esquecida do maestro, "Don Quichotte", que nos últimos meses foi representada com bastante interesse na França, na Itália e na Alemanha. É com esta obra que a Ópera Nacional de Belgrado inaugurou o recente Festival de Paris, e é nessa ocasião que o crítico René Dumentil escreveu o artigo que a seguir vou reproduzir, graças ao Serviço Francês de Informação e Imprensa da Embaixada de França:

"Representar esta ópera constitui um empreendimento perigoso: o Don Quichotte de Massenet, geralmente, não é considerado como uma das obras primas do mestre; certo de Manon, de Werther, de Herodias ou de Thais, faz uma figura apagada nas, todavia, o papel do "Cassidoro da triste figura" tentou muitos artistas emblemas, e não podemos esquecer que Don Quichotte admirável foram Chabigne, Vanni Marcoux e, por ocasião da última reprise na Ópera Comique, Roger Bourlène. O herói da edição de Belgrado foi Mikhail Gangelov. Um artista como éle sabe ser um comediante admirável e um excelente cantor. Sem procurar de recordar o que foram os seus predecessores no papel que lhe havia sido confiado, se apresenta com toda sua originalidade natural; o Don Quichotte que nos mostrou é inesquecível.

"O libretto da ópera modifica consideravelmente o caráter lendário do "cavaleiro", embora res-

ter menos triste e menos feio. É certo porém que Massenet — embora acompanhando um libretto que reduz a epopéia tragi-comica do Corneilles a quatro episódios, o encontro de Dulcinéia, o combate contra os moínhos a vento, a captura do herói pelos bandidos e, enfim, sua morte — soube traduzir na sua partitura o elemento poético fornecido pelo texto original. A arte de Massenet é de uma fluência absoluta; o cuidado que teve o elenco de Belgrado em reproduzir com precisão os detalhes que caracterizam esta partitura ao lugar que até hoje conserva, teve sua compensação no êxito do espetáculo".

Renzo Massarani

HOJE À NOITE O INÍCIO DAS SOLENAIDADES EM HONRA DE VILLALBOS, PRESENTE O PRESIDENTE DA REPÚBLICA — Hoje, às 21 horas, terá lugar no Municipal a solene cerimônia de abertura das homenagens ao Mestre Heitor Villa-Lobos pela passagem do seu 70º aniversário, sendo presentes o Presidente da República, o Ministro da Educação e Cultura e o Prefeito. A cerimônia iniciará-se com palavras do Ministro e um discurso do poeta Manoel De Faria. A parte musical compreende a quarta suite do "Descobrimento do Brasil" para coro e orquestra, segundo o maestro Francisco Mignone. Entrada franca.

PRIMEIRO CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO — Segunda-feira, às 21 horas, as manifestações

4.1. Mário Pedrosa: arquitetura e crítica de arte

“Para um crítico, a arquitetura é arte, e não construção civil”.¹⁹² Nesses termos Mário Pedrosa enunciava a sua nova crítica de arquitetura no artigo “Arquitetura e crítica de arte”, publicado no *Jornal do Brasil* em fevereiro de 1957. E abria caminho, em seguida, para a contribuição teórica fundamental do historiador da arquitetura e crítico inglês Geoffrey Scott, em sua obra clássica *The Architecture of Humanism* (1914). A partir dessa importante referência, o espaço arquitetônico seria avaliado em dois tempos pelo crítico, primeiramente levando em consideração uma das três condições essenciais da arquitetura (“*Commodity, Firmness, and Delight*” [“Acomodação”, “Firmeza ou Solidez” e “Deleite ou Prazer”]), e secundamente refletindo a partir do indispensável ponto de vista histórico informado pela teoria da pura visualidade. Assim, tal proposição metodológica para uma crítica brasileira renovada, apesar de apresentar óbvias limitações (foi desenvolvida em apenas alguns artigos de jornal) e inegáveis intenções políticas em relação à construção da nova capital, foi bastante importante em nosso contexto para a elaboração de um pensamento abalizado sobre a autonomia artística da arquitetura.

A eficiência e a precisão da crítica de arquitetura, conforme expõe o crítico, somente seriam alcançadas mediante a consideração da obra arquitetônica sob apenas uma única das condições expressas em Scott, isto é, “quer quanto à sua acomodação aos fins, quer nos seus méritos estruturais, quer como obra de arte”.¹⁹³ O instinto estético, um instinto separado e especial para o historiador inglês, seria o grande responsável pela transmutação da arquitetura em obra de arte. Mas esse instinto, é certo, teria lugar apenas depois que os fundamentos concretos e utilitários fossem devidamente assegurados. Então, Pedrosa asseverava, no encalço de Scott, que “esse impulso tem suas normas próprias e reclama o reconhecimento de sua autoridade”,¹⁹⁴ e por tal razão seria legítimo a crítica se questionar sobre os limites desse impulso dentro do projeto arquitetônico.

“Até onde”, pergunta Scott, “os instintos, que nas outras artes exercem uma atividade óbvia e desimpedida, conseguiram realizar-se a si

¹⁹² PEDROSA, Mário. “Arquitetura e crítica de arte”. In: *Arquitetura: Ensaio crítico*: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 44.

¹⁹³ Id. Op. cit., p. 45.

¹⁹⁴ Id. Op. cit., p. 44.

mesmos através deste instrumento mais complicado e mais restrito”, isto é, a arquitetura?¹⁹⁵

O expediente analítico de Scott, derivado das três condições de Sir Henry Wotton (*Commodity, Firmness, and Delight*) presentes em sua obra *Elements of Architecture* (1624), é mais um desdobramento moderno dos três elementos essenciais da arquitetura contidos na tríade de Vitruvius – *firmitas, utilitas, venustas*. Este célebre arquiteto romano, que elaborou um discurso notável sobre a arquitetura em *De architectura*, não logrou, contudo, estabelecer uma definição exata de seu objeto fundamental. Mas sua concepção tripartida do que seria a arquitetura converteu-se, durante muitos séculos, em uma linha norteadora do campo arquitetônico, sendo reiterada e atualizada por seus sucessores, conforme expõe Coelho Netto.¹⁹⁶ Para o crítico, Geoffrey Scott percebeu com lucidez a desorientação da crítica de arquitetura diante de um edifício como uma consequência natural dos problemas teóricos, que invariavelmente redundavam na combinação de considerações dos aspectos distintos do projeto arquitetônico. Era imprescindível, então, um método claro e preciso para disciplinar o pensamento desse gênero dúbio e, ao mesmo tempo, talvez até mais crucial, uma elucidação do próprio sentido da arquitetura.

Como vimos, para Pedrosa apenas a terceira condição de Wotton (*Delight*) seria “capaz de fornecer uma base para o estabelecimento de normas com que julgar *buildings* de diferentes estilos”,¹⁹⁷ pois ambas as técnicas construtivas e a finalidade da construção se tornam elementos superados pelo tempo, coisa que não acontece com o prazer originado da experiência estética dessas “manifestações do espírito humano”.¹⁹⁸ E essa importante lição foi, de acordo com Mário Pedrosa, aprendida pela crítica moderna e, portanto, dali em diante, poderia, dentro do campo arquitetônico, delimitar a sua área de interesse e, por fim, abordar o edifício como se aborda a escultura, a pintura, a música. Mas existe um perigo aí, é claro. E Pedrosa não deixou de salientá-lo, seguindo as coordenadas do historiador inglês David Winfield:

¹⁹⁵ PEDROSA, Mário. Op. cit., p. 45.

¹⁹⁶ COELHO NETTO, J. Teixeira. A construção do sentido na arquitetura. 6ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 18.

¹⁹⁷ PEDROSA, Mário. “Arquitetura e crítica de arte”. In: Arquitetura: Ensaio crítico: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 45.

¹⁹⁸ Id. Op. cit. p. 45.

O subjetivismo, ou as inevitáveis limitações no poder de apreciação de um só indivíduo, em face de uma multiplicidade de estilos e maneiras; e a divagação teórica estético-filosófica, geralmente estéril e vazia.¹⁹⁹

Mas ao mesmo tempo, o crítico também anunciava que tal proposição metodológica era capaz de livrar a crítica arquitetônica do excesso de pormenores que fazem parte do caráter mesmo da arquitetura e das consequências sociais que amarravam a grande arte ao urbanismo. De fato, o seu primeiro grande interesse na formulação dessa nova crítica era sondar, no nível discursivo, o que é essencial na arquitetura para um crítico de arte, a saber, “o arranjo formal de todas as suas partes e a integração em equilíbrio de suas forças e inclinações contrastantes”.²⁰⁰ Todavia, nessa apreciação destinada à arquitetura moderna, temos por certo uma parcialidade de Mário Pedrosa no estabelecimento dos critérios de avaliação, uma vez que os conceitos críticos que os informam não possuem a mesma validade num contexto puramente arquitetônico. Na verdade, isto funcionaria, em linhas gerais, como uma extensão crítica do seu projeto moderno para a arte brasileira, uma postura formalista em arquitetura (não sem contradições, pois Pedrosa recusava mero formalismo) que visava converter o puro funcionalismo, num segundo momento, em grande arte abstrata. Convém observar, entretanto, que neste gesto Pedrosa também tinha em consideração, de modo paradoxal, as implícitas finalidades coletivas de reforma geral do contexto urbano brasileiro contidas na nova construção. Algo que só se torna perceptível a partir dos textos que escreve sobre a nova capital em 1957.

Quando o historiador da arquitetura Bruno Zevi se dedica aos problemas da interpretação espacial da arquitetura em *Saper vedere l'architettura* (1948), obra na qual dá continuidade à tradição do filósofo italiano Benedetto Croce, faz uma menção importante ao historiador inglês Geoffrey Scott, identificando este como discípulo de Bernard Berenson e, por tal motivo, participante da tradição fisiopsicológica.²⁰¹ Scott que, em sua referida obra, desenvolveu uma teoria que tinha por objetivo central a humanização das formas arquitetônicas, na esteira de outras teorias antropomórficas que definiam a emoção artística na correlação entre o sujeito e a obra arquitetônica, dava a entender que o comentário crítico sobre os elementos formais que compõem

¹⁹⁹ PEDROSA, Mário. Op. cit., p. 45-46.

²⁰⁰ Id. Op. cit., p. 46.

²⁰¹ ZEVI, Bruno. Saber ver a arquitetura. 6ª Edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009, p. 185.

um edifício – linhas, volumes, superfícies, massas – era de fato importante, mas não o suficiente para revelar, segundo Zevi, o “valor específico da arquitetura”.²⁰² Diz-nos Scott em *The Architecture of Humanism*:

[...] Space is 'nothing' – a mere negation of the solid. And thus we come to overlook it. But though we may overlook it, space affects us and can control our spirit; and a large part of the pleasure we obtain from architecture – pleasure which seems unaccountable, or for which we do not trouble to account – springs in reality from space. Even from a utilitarian point of view, space is logically our end. To enclose a space is the object of building; when we build we do but detach a convenient quantity of space, seclude it and protect it, and all architecture springs from that necessity. But aesthetically space is even more supreme.²⁰³

Realizando uma comparação entre o arquiteto e o escultor, o Geoffrey Scott expunha que o primeiro modela o espaço da mesma forma que o segundo faz com a matéria, e modelando o espaço o arquiteto delineia-o como uma obra artística, com o intuito de despertar um determinado estado de espírito no espectador.²⁰⁴ Portanto, para Scott a arquitetura era, de fato, uma arte e não uma mera técnica. Importa pontuar ainda que essa parte específica de seu pensamento estético não se trata de uma tônica relevante em sua obra, mas de uma exceção notável em que Scott se aproxima com grande eloquência do “segredo da arquitetura”, conforme expõe Zevi. Para este, tal segredo seria decerto o espaço interior, reinterpretando assim as formulações de Alois Riegl e Geoffrey Scott, e este valor espacial da arquitetura, a razão fundamental pela qual os outros elementos compositivos se fariam presentes. À propósito, já em seu primeiro artigo sobre arquitetura, “Espaço e arquitetura” de 1952, Mário Pedrosa citava Scott para destacar que esse imprescindível valor espacial era em grande parte ignorado pela crítica, talvez por insensibilidade ou pelo hábito que vem da tradição.²⁰⁵ Nessa breve e perspicaz apreciação das contribuições modernas para o espaço arquitetônico, o crítico desdobrou esse caráter eminentemente plástico enunciado em Scott, além de ter sublinhado uma brilhante intuição de Henri Focillon sobre o privilégio da arquitetura.

²⁰² ZEVI, Bruno. Op. cit., p. 185.

²⁰³ SCOTT, Geoffrey. *The Architecture of Humanism*. Boston and New York: Houghton Mifflin Company, 1914, pp. 226-7.

²⁰⁴ Id. Op. cit., p. 227.

²⁰⁵ PEDROSA, Mário. “Espaço e arquitetura”. In: AMARAL, Aracy (org.). *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p. 252.

A maior harmonia da arquitetura consiste em ter espaço. O privilégio da arquitetura não é criar uma abstração, mas um mundo interior que mede o espaço e a luz, segundo as leis de uma geometria, de uma mecânica e de uma óptica implícita na ordem natural, mas de que a natureza não se serve.²⁰⁶

Convém ainda evidenciar, seguindo aqui a argumentação do professor Marcos Faccioli Gabriel, em sua tese sobre Mário Pedrosa e a arquitetura brasileira, que o crítico não parecia notar que “Scott afirmava não ser possível à obra arquitetônica satisfazer às três condições com a mesma ênfase e no mesmo grau”.²⁰⁷ Gabriel ainda ressalta, para termos uma dimensão histórica da questão, que o historiador inglês detectava na crítica oitocentista uma variação na priorização de uma das condições precípuas da arquitetura, isto é, ora valorizava-se as finalidades utilitárias, ora a técnica construtiva, ora a dimensão estética. O que, com frequência, produzia instabilidades discursivas na crítica levando a crer em evidentes falácias. Na verdade, este fato problemático é, decerto, o fio condutor do argumento desenvolvido por Geoffrey Scott em *The Architecture of Humanism*. Por conseguinte, com o surgimento da modernidade, tais falácias da crítica oitocentista não poderiam mais ser legitimadas pela tradição, uma vez que esta fora superada pelas amplas transformações técnicas, científicas e socioeconômicas da sociedade ocidental, segundo Gabriel.²⁰⁸ Daí mesmo surgia, no pensamento de Scott, a necessidade de se pensar em uma alternativa metodológica para uma nova crítica.

Tendo isto considerado, Mário Pedrosa, após ter publicado “Arquitetura e crítica de arte” em 22 de fevereiro de 1957 no *Jornal do Brasil*, publicava no dia seguinte, 23 de fevereiro, o artigo “Arquitetura, obra de arte”. Neste texto, além de declarar a sua máxima norteadora inspirada em Scott – “arquitetura, simples e imediatamente percebida”, demonstrando a relevância da fenomenologia em sua proposição, admitia abertamente que ao apreciar a arquitetura nesses termos, de uma objetividade estética, reduzia-se aquela à categoria escultórica. O que seria uma heresia para alguns arquitetos, como veremos em Sylvio de Vasconcellos. Nesta altura de sua

²⁰⁶ FOCILLON, Henri. Vida das formas, seguido de Elogio da mão. Tradução: Léa Viveiros de Castro. São Paulo: Zahar, 1983, p. 74.

²⁰⁷ GABRIEL, M. F. Mário Pedrosa e a arquitetura brasileira: autonomia e síntese das artes. Tese (Doutorado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017, p. 111. Geoffrey Scott fez considerações sobre essa impossibilidade na introdução de *The Architecture of Humanism*.

²⁰⁸ GABRIEL, M. F. Op. cit., p. 111.

argumentação, o crítico recorria então ao teórico inglês David Winfield, em seu ensaio *An Essay in the Criticism of Architecture*,²⁰⁹ em que retoma a fórmula de Geoffrey Scott, para tentar justificar o tratamento da arquitetura como uma arte abstrata, considerando-a em específico por suas qualidades plásticas. É claro que, tal procedimento, de modo inevitável, removia da apreciação crítica as diferenças importantes que existem entre arquitetura e escultura. E Pedrosa prosseguia nesse raciocínio para nos elucidar a questão:

[...] Se a arquitetura é arte, uma edificação que se eleva à qualidade arquitetônica é uma pura obra de arte; e como a escultura, ou uma construção especial abstrata ou concreta, as qualidades que nela devem dominar, as qualidades que nela serão específicas, não de ser fatalmente plásticas, do mesmo modo que o são numa escultura de Moore, num móbile de Calder, numa construção de um Pevsner ou de um Bill.²¹⁰

David Winfield propunha, em seu método, uma classificação das obras de arte em “signos de efeito”, distinguindo o que é arte abstrata e o que é arte representacional, ao invés de realizar a diferenciação convencional que leva em conta o meio ou material. Portanto, para corrigir essa inconsistência da linguagem crítica ao tratar a arquitetura sob um ponto de vista estético, evitando o subjetivismo e as divagações filosóficas – como frisou Pedrosa, era necessário ao crítico a focalização dos efeitos produzidos pelas obras, buscando estabelecer um denominador comum entre suas formas. O que interessava de fato à apreciação estética da arquitetura, na visão do teórico inglês, era o conjunto expressivo composto por massas, espaço, linhas e cores. Conforme Winfield, e como foi reiterado por Pedrosa, “[...] há maior parentesco entre uma construção de Corbusier, uma pintura de Mondrian ou de Ben Nicholson, e uma escultura de Gabo”,²¹¹ do que entre produções de arte figurativa. Logo, essa patente afinidade abstrata da arte moderna e seus “signos de efeito” seriam fatos mais decisivos na crítica do que a tradicional divisão das belas-artes em arquitetura, pintura e escultura. Trata-se, evidentemente, de um curioso e problemático método de classificação, mas cujo valor para Pedrosa residia sobretudo na ênfase do efeito visual

²⁰⁹ WINFIELD, David. *An Essay in the Criticism of Architecture*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 13, No. 3 (Mar., 1955), pp. 370-377. Published by: Wiley.

²¹⁰ PEDROSA, Mário. “Arquitetura, obra de arte”. In: *Arquitetura: Ensaios críticos*: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 49.

²¹¹ WINFIELD, David. Op. cit., pp. 371-372.

da obra sobre o espectador e na possibilidade aberta de se realizar uma síntese das artes por meio dessa aparente fraternidade das diferentes artes na abstração.

Em linhas gerais, a posição de Pedrosa, neste contexto específico, está associada à um tipo polêmico de crítica, engajada num projeto político-cultural progressista. Logo, não lhe interessava a análise sistemática dos pormenores técnicos da arquitetura, nem tão pouco de suas numerosas implicações sociais. Daí podemos começar a entender porque este seu roçar ligeiramente o problema da arquitetura brasileira pode ganhar ampla proporção no debate nacional. Para além da incontestável envergadura intelectual, temos em Pedrosa um claro exemplo de uma crítica arquitetônica como *ruse de guerre*, arrojada e libertadora, mas localizada no interior de um programa maior. A ideia central de Pedrosa era inaugurar a esfera de uma outra opinião sobre o espaço arquitetônico, tendo sempre em vista a construção da nova capital. Opinião teoricamente fundamentada, informada pelas conquistas do movimento moderno e, acima de tudo, diversa da perspectiva profissional do arquiteto, o que decerto poderia aproximá-lo mais do grande público. Parece que temos nesse movimento importante da crítica iniciado por Pedrosa um duplo gesto, primeiro uma abertura de horizontes com a nova crítica propiciando um discurso emancipado sobre arquitetura, e segundo uma rigorosa delimitação que pudesse articular, de modo consistente, uma crítica de arte na arquitetura.

4.2. Sylvio de Vasconcellos: crítica de arte e arquitetura

Não podendo se furtar à série de artigos de Mário Pedrosa publicados em fevereiro de 1957 no *Jornal do Brasil*, em que propunha uma nova crítica de arquitetura, Sylvio de Vasconcellos dirige ao crítico uma importante advertência em forma de artigo, intitulado “Crítica de arte e arquitetura”, publicado no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo* em 29 de junho de 1957. Já no próprio título, Vasconcellos invertia de propósito os termos da questão de modo a evidenciar uma espécie de xeque-mate ao crítico.²¹² Chamava a atenção do arquiteto, naquela época, a insistência por parte de alguns críticos, em especial Mário Pedrosa, apesar de ter citado também o nome do arquiteto gaúcho Edgar Graeff, de uma abordagem estética do fato arquitetônico.

²¹² O artigo de Mário Pedrosa, no caso, levava o título “Arquitetura e crítica de arte” e foi publicado em 22 de fevereiro de 1957 no *Jornal do Brasil*.

Isto é, a necessidade de abordar a arquitetura como se aborda a escultura, a pintura e a música. Vasconcellos reconhecia, naturalmente, o enorme abismo que existia entre a divulgação e a propaganda da arquitetura nacional e a sua apreciação crítica. Portanto, na tentativa de explicar esse explícito descompasso, ele expôs e analisou alguns fatores preponderantes que corroboravam para definição desse cenário.

A existência, no Brasil, de uma crítica de arte não especializada, em grande parte baseada no esforço de autodidatas, em sua maioria com grande vocação e sensibilidade para o mister, mas, honestamente, temerosos de abordarem temas que envolvem conhecimentos, inclusive técnicos, mais amplos do que aqueles com os quais estão familiarizados, é um deles.²¹³

Sem dúvida, existiam muitas limitações objetivas para a crítica de arte dentro do campo arquitetônico, e pode-se dizer que até certa imperícia em relação aos aspectos mais técnicos e específicos. Para um crítico de arte ser considerado, com efeito, um emissário da mensagem arquitetônica é necessário muito mais do que paixão pela grande arte. Sylvio de Vasconcellos identificava o período de acanhamento crítico, apontado por Pedrosa, durante a fase de introdução da arquitetura moderna no Brasil, como a “natural prudência” diante de um fenômeno súbito e revolucionário, que rompeu de maneira radical com a arquitetura eclética praticada até então. Sendo assim, no entender do arquiteto, não houve aqui um período de adaptação para essa manobra decisiva do movimento moderno, o que comprometeu em larga medida a sua compreensão perante o povo. A fase de introdução foi, de fato, complicada em vários sentidos, enfrentou duras oposições e gerou inúmeras discussões e campanhas, para que a nova construção fosse enfim legitimada como uma manifestação de nossa cultura. Fez necessário, então, naquele período, um maior empenho discursivo da crítica na defesa da arquitetura moderna e na explanação de sua relevância no contexto nacional. Os conhecidos e importantes manifestos a favor da Nova Arquitetura de Gregori Warchavchik,²¹⁴ de 1925, e de Lucio Costa,²¹⁵ de 1936, são bastante elucidativos nesse sentido. Diz-nos Vasconcellos a esse respeito:

²¹³ VASCONCELLOS, Sylvio de. "Crítica de arte e arquitetura". In: Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 287.

²¹⁴ WARCHAVCHIK, Gregori. "Acerca da arquitetura moderna". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1º nov. 1925.

²¹⁵ COSTA, Lucio. "Razões da nova arquitetura". *Revista da Diretoria de Engenharia da PDF*, Rio de Janeiro, n. 1, pp. 3-9, jan. 1936.

Cabia, realmente, à crítica – e esse foi seu grande papel – criar, primeiro, condições para a existência das novas correntes artísticas, educar o povo para recebê-las, convencer, antes de dedicar-se à análise intrínseca de suas manifestações concretas.²¹⁶

Por conseguinte, segundo o arquiteto e historiador, nos primórdios da arquitetura moderna brasileira, a crítica arquitetônica teve uma função especialmente doutrinária e difusora das importantes conquistas do movimento moderno. Logo, apreciações detidas e profundas dos edifícios deveriam ser evitadas afim de que a exposição de faltas e incongruências não atrapalhassem o propósito maior, que era a validação pública da arquitetura moderna. E não por coincidência a crítica de Mário Pedrosa se inseria nessa situação, tributária que era da fase de implantação da nova construção. Neste exato ponto, Vasconcellos notava um sério problema da crítica brasileira dos anos 1950, que ainda se valia da intransigência discursiva do período anterior. Uma vez que o pleno exercício da crítica arquitetônica demandava, ao seu ver, uma mudança de posição em relação ao momento revolucionário, pois era necessário avançar rumo a uma etapa dedicada ao exame dos resultados obtidos pela nova tendência, já que não havia necessidade de se impor novas ideias e concepções. O arquiteto ia mais a fundo no contexto, e identificava então um dilema entre aqueles que comentam a nossa arquitetura: “tudo aceitar ou tudo negar; ser amigo ou inimigo”.²¹⁷ Noutras palavras, ele percebia que qualquer manifestação que fosse realmente crítica ao projeto arquitetônico era taxada de reacionária e até motivo de inimizade. Assim, neste cenário tenso, o exercício crítico se via bastante restrito e a arquitetura moderna um assunto intocável.

Para defender seu ponto de vista sobre a vinculação da arquitetura-técnica e a arte, Vasconcellos invocava ninguém menos que Lucio Costa, sua grande referência modernista e mentor preceptor dentro do IPHAN, para evidenciar que, de fato, existe uma intenção plástica determinada na arquitetura, todavia tal intenção está submetida a outras determinantes, como a época, o meio, a técnica e o programa.²¹⁸ Para Lucio Costa, conforme argumenta na obra *Considerações sobre arte contemporânea* (1952), a arquitetura é, antes de qualquer coisa, construção, e um tipo de construção

²¹⁶ VASCONCELLOS, Sylvio de. "Crítica de arte e arquitetura". In: Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 287.

²¹⁷ Id. Op. cit., p. 288.

²¹⁸ COSTA, Lucio. *Considerações sobre arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde - Serviço de Documentação, 1952, pp. 5-6.

cujo propósito fundamental é ordenar o espaço. E esta intenção plástica, ligada ao “sentimento individual do arquiteto”,²¹⁹ seria o fator determinante para a transmutação do objeto arquitetônico em algo superior à uma simples construção. Contudo, a arquitetura, na definição de Costa, ainda depende de modo necessário, “da época da sua ocorrência, do meio físico e social a que pertence, da técnica decorrente dos materiais empregados e, finalmente, dos objetivos visados e dos recursos financeiros disponíveis para a realização da obra”.²²⁰ E se a arquitetura é, seguindo essa lógica, um fenômeno constituído por tantos componentes importantes, por qual razão a crítica arquitetônica da época se inclinava quase que de modo exclusivo ao aspecto plástico? Para Vasconcellos, a resposta estava no fato de que essa crítica era realizada na maior parte das vezes por críticos de arte.²²¹ Como vimos, a hostilidade da arquitetura para com a crítica de arte, após a revolução moderna, se tornou algo mais moderado, justamente pela mudança dos critérios e a atualização do vocabulário crítico. No entanto, a falta de um método claro (e sobretudo não estendido das artes plásticas para a arquitetura) e a imprecisão de certos termos continuavam a promover um ambiente de confusão crítica.

Será possível, por exemplo, proceder à análise crítica da música ou do teatro sem qualquer atenção aos seus fundamentos, à sua composição ou ao exame de seus vários elementos componentes, a linguagem, a harmonia, a técnica dos executantes, a direção do maestro, a representação individual dos atores, o jogo de luz, enfim, ao conjunto dos elementos dos quais resulta a composição? É claro que o mais importante aspecto da obra considerada deve ser o efeito estético, mas daí concluir-se que seja esse o único aspecto a considerar há evidente exagero. Principalmente, no caso da arquitetura.²²²

Essa breve passagem expressa bem a opinião de Vasconcellos sobre problema específico do formalismo na crítica de arquitetura. Para o arquiteto, os critérios de avaliação enunciados por Mário Pedrosa, que em parte derivavam-se de um método avaliativo da pintura e escultura, apesar de num primeiro momento parecerem um avanço disciplinador do gênero, quando têm sua substância averiguada, se revelam

²¹⁹ COSTA, Lucio. Considerações sobre arte contemporânea. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde - Serviço de Documentação, 1952, p. 5.

²²⁰ Id. Op. cit., p. 5.

²²¹ Além do próprio Mário Pedrosa, podemos destacar ainda as atuações de outros críticos de arte como Geraldo Ferraz, Mário Barata e Flavio Motta.

²²² VASCONCELLOS, Sylvio de. "Crítica de arte e arquitetura". In: Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 288.

no conjunto uma proposição pouco satisfatória. Afinal, como restringir o exame de um fenômeno tão heterogêneo à simples apreensão de suas linhas, formas, cores, volumes e massas? O questionamento central do arquiteto dizia respeito, sobretudo, à uma crítica de efeito, cujo propósito era suscitar uma sensibilidade estética que pudesse corresponder de fato à nova construção. Nesse sentido, a ideia de tratar a arquitetura como obra de arte lhe parecia um verdadeiro equívoco, dada a parcialidade da visão e o método inadequado, que necessariamente deveria ser enfrentado para que pudesse haver algum progresso em matéria de crítica arquitetônica.

Como vimos, Pedrosa não preconizava, em sua fórmula metodológica, o enfoque exclusivo do aspecto plástico do projeto arquitetônico. Na verdade, o que o crítico queria expressar era a necessidade de se isolar na análise as ordens distintas que compõem a obra. Quer dizer, colocando de lado por um momento a visão total do fato arquitetônico, visão esta que seria muito ampla para ser apreendida por uma única perspectiva, como observa Otília Arantes, o crítico deveria proceder a sua apreciação realizando análises isoladas, distinguindo de maneira específica o técnico, do estético, do social, etc.²²³ Para Sylvio de Vasconcellos, no entanto, era um espanto que Mário Pedrosa, “um de nossos mais lúcidos críticos” segundo o arquiteto,²²⁴ incorresse na armadilha de uma crônica polemista que reiterava a excessiva valorização do aspecto plástico, observada nos discursos primordiais de difusão e justificação da arquitetura moderna brasileira. E para apontar seu estranhamento de modo mais enfático, ressaltava que Pedrosa, em sua nova causa, reduzia todos os avanços práticos, técnicos, sociais e científicos da arquitetura moderna à meros recursos necessários na fase de implantação. Uma astuciosa estratégia para convencer a sociedade de sua necessidade, para que, por fim, a arquitetura pudesse se desprender desses pretextos objetivos e se revelar, satisfatoriamente, como obra de arte. Portanto, segundo Sylvio de Vasconcellos, uma revisão crítica dessa maneira de abordar a arquitetura, a partir de valores derivados do campo das artes plásticas, era imprescindível naquele momento, uma vez que os problemas arquitetônicos já eram assim tratados aqui.²²⁵ E não obstante o método de Pedrosa ter se apresentado como um fato distinto,

²²³ ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Mário Pedrosa: itinerário crítico. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 142.

²²⁴ ²²⁴ VASCONCELLOS, Sylvio de. "Crítica de arte e arquitetura". In: Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 288.

²²⁵ Id. Op. cit., 288.

Vasconcellos reclamava uma ampliação de perspectivas para uma crítica de arquitetura útil e produtiva.

Já no início da década de 1950, a urgência de uma crítica arquitetônica que pudesse registrar a manobra arriscada da arquitetura moderna em solo brasileiro era enfatizada pelo arquiteto e professor Eduardo Corona. Num artigo publicado na revista *Habitat* em 1951, intitulado “Da necessidade de crítica sobre arquitetura”, Corona atribuía à crítica a tarefa de divulgar ao público a arquitetura moderna dentro do contexto das outras produções artísticas e explicar-lhe o seu sentido, posto que sua liderança no sistema das artes era inegável.²²⁶ Mário Pedrosa, decerto, também seguia essa mesma linha de pensamento, e Sylvio de Vasconcellos oportunamente também identificava no crítico o desejo em integrar a arquitetura às demais artes plásticas de maneira mais ambiciosa, realizando assim uma verdadeira síntese. Na verdade, tal fato depois se tornaria mais explícito e até mesmo fundamental na elaboração crítica e histórica que Pedrosa realizou sobre a construção de Brasília, desconfiado das intenções políticas do projeto de Juscelino Kubistchek, mas entusiasmado com a visão sinóptica do plano piloto de Lucio Costa. Porém, detendo-se ainda o arquiteto na questão da qualidade plástica e a sua adequada dimensão no projeto arquitetônico, fazia uma advertência:

Pode ser que um dia a beleza das catedrais góticas deixe de relacionar-se com a fé religiosa que as criou; nunca, porém, se poderia analisá-las sem referência à técnica estrutural de que se valeram e aos impulsos que as motivaram. Sua plástica será sempre o modo pelo qual essa técnica e esses impulsos se concretizaram.²²⁷

A solução plástica de uma construção, segundo Vasconcellos, por mais que persistisse no tempo fazendo até mesmo sua finalidade de ser algo prescindível, não deveria ser considerada, em hipótese alguma, um fator preponderante do projeto. Porquanto os componentes técnicos e funcionais são indispensáveis na justificação de sua existência, sendo, desse modo, elementos essenciais no justo acordo projetual. A rigorosa primazia da técnica manifestada no estabelecimento da “máquina de morar” de Le Corbusier, entendida como reação radical do modernismo arquitetônico aos excessos decorativistas e soluções obsoletas do século XIX,

²²⁶ CORONA, Eduardo. “Da necessidade de crítica sobre arquitetura”. *Habitat*, n. 5, 1951. [Rep. em A. Xavier, op. cit.]

²²⁷ VASCONCELLOS, Sylvio de. “Crítica de arte e arquitetura”. In: Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 289.

certamente não poderia ser sucedida por um retorno estético do tipo formalista, que se assentaria num mero jogo da “forma pela forma”. Tal incorreção da arquitetura moderna, no entender do arquiteto, seria reparada por uma articulação de outra ordem, mais ampla e ajustada às inclinações da vida moderna, incluindo a técnica e o fundamento da construção em primeiro plano numa compreensão total daquele espaço específico. Sem dúvida, este modo de conceber o espaço arquitetônico moderno, a partir de um ponto de vista formalista, incomodava bastante Vasconcellos, posto que se fixava nas aparências. Sendo assim, um método coerente, para ele, incluiria, de modo obrigatório, a vivência daquele espaço, considerando o ser humano como elemento ativo que participa diretamente desse espaço encerrado. E nisto Vasconcellos se aproximava bastante da visão organicista de Bruno Zevi, que elegeu o espaço interior como o protagonista da obra arquitetônica, o elemento substancial que não pode ser apreendido senão mediante a experiência direta dessa “grande escultura escavada” que seria a arquitetura.²²⁸

Em agosto de 1957, Sylvio de Vasconcellos retornaria à questão debatida com Mário Pedrosa, mas por um outro ângulo e sem mencionar o crítico. Num artigo intitulado “Contradição e arquitetura”, publicado em 31 de agosto de 1957 no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*, problematizava Vasconcellos a inegável excepcionalidade da moderna arquitetura brasileira, aspecto controverso também observado por outros arquitetos como Lucio Costa e Henrique Mindlin.²²⁹ Esclarecia Sylvio de Vasconcellos, na ocasião, que a nova construção não foi aceita no país, pois “[...] não se difundiu por todo o seu território, nem vem servindo igualmente a pobres e ricos, [...] como era de se esperar em virtude de sua excelência e das campanhas sistemáticas a seu favor empreendidas”.²³⁰ Por conseguinte, importantes questionamentos foram levantados pelo arquiteto no que diz respeito ao vínculo entre a arquitetura moderna e o povo brasileiro. Vasconcellos tinha em vista as nítidas disparidades entre ambos, em larga medida motivadas pela raridade daquela (por razões sociais e econômicas) e a falta de identificação e compreensão deste.

²²⁸ ZEVI, Bruno. Saber ver a arquitetura. 6ª Edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009, p. 18.

²²⁹ Sylvio de Vasconcellos referia-se, neste artigo, ao ensaio “Muita construção, pouca arquitetura e um milagre” (1951) de Lucio Costa e ao livro *Modern Architecture in Brazil* (1956) de Henrique Mindlin.

²³⁰ VASCONCELLOS, Sylvio de. “Contradição e arquitetura”. In: Sylvio de Vasconcellos: textos reunidos: arquitetura, arte e cidade. Celina Borges Lemos (org.). Belo Horizonte: Editora BDMG Cultural, 2004, p. 343.

Questões estas que, sucessivamente, ao longo do texto, encontram respostas a partir de um argumento central fundamentado na correlação entre as contradições de nossa arquitetura moderna e as próprias contradições do meio brasileiro. À vista disso, concluía o arquiteto o seu pensamento sobre o *status* geral da produção arquitetônica brasileira, tendo o quadro geral da nação como referência, do seguinte modo:

A excelente arquitetura que uns poucos arquitetos vêm realizando no Brasil, manifestação das mais notáveis de quantas já ocorreram em nossa história, não recomenda a excepcionalidade e a inacessibilidade que vem limitando sua maior difusão. Essa mesma excelência é que aconselha análises críticas mais frequentes, esclarecimentos mais profundos, pesquisas e revelações mais intensas que a tornem mais compreensível, que possibilite sua acomodação ao meio e que permita sua utilização por todos os brasileiros. Enquanto perdurar a situação atual, teremos, no máximo, algumas grandes e notáveis obras, não uma grande e notável arquitetura.²³¹

Pois bem, por essa via sugerida pelo arquiteto e historiador pode-se compreender bem sua oposição à crítica formalista em arquitetura, sobretudo quando esta representa o momento analítico do projeto arquitetônico. Uma vez que, segundo Vasconcellos, conviria, antes de tudo, à esta linguagem moderna, muito antes da preparação para a emoção estética, a colocação das relevantes questões funcionais e técnicas implicadas no processo, como também um oportuno aprofundamento da interpretação espacial que possa lhe restituir ambiência. Logicamente, cada projeto pode ser avaliado sob uma multiplicidade de aspectos – funcionais, técnicos, sociais, econômicos, estéticos, espaciais etc. – e nenhum deles tem a capacidade esgotar a experiência da obra. Porém, em nosso contexto particular, Sylvio de Vasconcellos reivindicava uma abordagem mais madura, que pudesse ligar a constituição do espaço arquitetônico ao seu conteúdo propriamente dito, que é social. A partir disso, na visão de Vasconcellos, a arquitetura poderia de fato ocupar o seu lugar legítimo na civilização brasileira moderna, não como deleite ou milagre em meio ao caos, mas como uma obra que se incorpora à vida humana, para depois se ampliar em planejamento urbano colaborando para o bem-estar de toda sociedade.²³²

²³¹ VASCONCELLOS, Sylvio de. "Contradição e arquitetura". In: Sylvio de Vasconcellos: textos reunidos: arquitetura, arte e cidade. Celina Borges Lemos (org.). Belo Horizonte: Editora BDMG Cultural, 2004, p. 346.

²³² VASCONCELLOS, Sylvio de. "Crítica de arte e arquitetura". In: Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 289.

4.3. Mário Pedrosa: a crítica de arte na arquitetura

A tréplica de Mário Pedrosa, ao artigo “Crítica de arte e arquitetura” de Sylvio de Vasconcellos, não tardou e foi bastante taxativa quanto aos apontamentos feitos pelo arquiteto. Afinal, a queixa frequente desses profissionais referente à perspectiva dos críticos de arte, que teimavam em tratar a arquitetura como obra de arte, rapidamente seria agravada caso os críticos mudassem o olhar e começassem a encarar o fato arquitetônico com a frieza gélida dos espaços desumanos. O que, de fato, não era o maior interesse de Vasconcellos. Mas a censura deste, acerca do apelo estético da arquitetura na linguagem crítica, recaía no indício fenomenológico e na leitura apoiada em uma genealogia abstrata da obra artística. Por isso, para o arquiteto, era forçoso reconhecer, no exame, a simultaneidade das várias ordens que compõem o projeto arquitetônico. No artigo “A crítica de arte na arquitetura”, publicado em 3 de agosto de 1957 no *Jornal do Brasil*, algumas semanas depois da publicação da crítica de Vasconcellos, Pedrosa retrucou as advertências do arquiteto mineiro, retomando algumas passagens de seus textos publicados no periódico carioca sobre a crítica de arte no campo arquitetônico. Na ocasião, o crítico reiterava, de modo enfático, a relevância do caráter funcional que a arquitetura moderna adquiriu em seus primórdios, “por uma questão de disciplina e despojamento, numa reação absolutamente indispensável à estética predominante dos estilos e ornamentos elevados a categorias autônomas”²³³, para que se pudesse compreender o seu desdobramento estético na fase posterior.

Numa referência à Le Corbusier, o maior representante do funcionalismo internacional, Pedrosa asseverava que o arquiteto franco-suíço durante um certo período se manteve firme ao seu dogmatismo purista, em especial no período aguerrido do *Esprit Nouveau*. Neste, Le Corbusier buscava conciliar a arquitetura à estética do engenheiro, “sem ‘ousar’ sair fora das cogitações técnicas funcionais, com medo de discrepar, com medo de permitir que se recaísse no subjetivismo e nas eternas divagações estéticas, estilísticas e ornamentais”²³⁴ que dominavam a arquitetura burguesa do século anterior. Era um sinal evidente da fé do mestre numa “era da máquina”, vitoriosa e próspera, em que a técnica moderna e a racionalização

²³³ PEDROSA, Mário. “A crítica de arte na arquitetura.”. In: AMARAL, Aracy (org.). *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, pp. 273-4.

²³⁴ PEDROSA, Mário. *Op. cit.*, pp. 273-4.

da produção industrial poderiam ordenar e transformar profundamente a sociedade contemporânea. Sem dúvida, a contribuição individual de Le Corbusier para a formação do movimento moderno caracteriza-se como uma mudança histórica de importância central, dada a coerência de sua personalidade, sua alta capacidade inventiva e a ressonância de suas ideias e obras inovadoras nas gerações posteriores, como bem observou o historiador da arquitetura Leonardo Benevolo.²³⁵ Para que esse dogmatismo se torne mais explícito, vejamos o que dizia Le Corbusier em *Vers une architecture*, seu livro-manifesto mais importante:

A engrenagem social, profundamente perturbada, oscila entre uma melhoria de importância histórica ou uma catástrofe. O instinto primordial de todo ser vivo é de se assegurar um abrigo. As diversas classes ativas da sociedade não têm mais um abrigo conveniente, nem o operário nem o intelectual. É uma questão de construção que está na chave do equilíbrio rompido hoje: arquitetura ou revolução.²³⁶

Portanto, reparava o crítico que Le Corbusier, após o período dogmático do purismo arquitetônico – voltado às preocupações técnicas e funcionalistas, foi capaz de ampliar seus horizontes inventivos, quando a arquitetura funcional já não se tratava de uma revelação. Mas, na verdade, tratava-se de um movimento renovador com mais de duas décadas, profusamente reconhecido no meio internacional e culturalmente assimilado, chegando mesmo a atingir a maturidade necessária para que se pudesse então, na visão de Mário Pedrosa, “lidar diretamente com problemas de pura estética da arquitetura-arte, entregando-se, ‘afinal’, à emoção artística”.²³⁷ Assim, com a superação histórica da fase do funcionalismo estrito, fase na qual o grande protagonista da construção era, com efeito, os novos materiais (“do concreto ao vidro”) e técnicas construtivas, chegava-se então, conforme o crítico, à “fase da arquitetura em si mesma, arquitetura-obra de arte”.²³⁸ Percebemos então que Mário Pedrosa se mantinha convicto em sua leitura formalista da arquitetura moderna, a despeito de todos os argumentos apresentados por Sylvio de Vasconcellos. E de certo modo, no que diz respeito à Le Corbusier, Pedrosa é bastante assertivo, posto que, após abandonar a estética da máquina, percebe-se notadamente a constituição inesperada

²³⁵ BENEVOLO, Leonardo. História da arquitetura moderna. Tradução: Ana M. Goldberger. São Paulo: Perspectiva, 2016, pp. 426-8.

²³⁶ LE CORBUSIER. *Vers une architecture* [Por uma arquitetura]. Tradução: Ubirajara Rebouças. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 191.

²³⁷ PEDROSA, Mário. “A crítica de arte na arquitetura.”. In: AMARAL, Aracy (org.). *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, pp. 274.

²³⁸ Id. Op. cit., p. 274.

de uma tendência surrealista em sua obra, como verifica Frampton, quando versa sobre a monumentalização do vernáculo em Le Corbusier:

Embora enfatizasse o estranhamento dos objetos em escala doméstica (o gramado do solário parecia um tapete vivo!), também evocava associações urbanas (topográficas) improváveis, como a semelhança isomórfica entre a falsa lareira do solário e o Arco de Triunfo colocado no horizonte artificial da parede limítrofe. Essa sensibilidade surrealista (cf. Magritte e Piranesi) é latente ao longo de toda a volta de Le Corbusier ao vernáculo, da casa Mandrot de 1931 à capela de peregrinação Ronchamp, construída em meados dos anos 1950.²³⁹

A exegese formalista, para Pedrosa, era a maneira mais plausível da crítica de arte se aproximar do fato arquitetônico, tratando este como uma obra de arte cujas características eminentemente plásticas se concentrariam na massa, no espaço, nas linhas e nas cores. Assim, uma crítica moderna deveria atrair a atenção do espectador para as mesmas qualidades que unem arquitetura às artes plásticas, afirmando a consciência de sua relevância na apreciação da obra. Por tal motivo, sua posição crítica encontrava na fórmula de Geoffrey Scott – “a arquitetura, simples e imediatamente percebida” – uma maneira de romper com atitudes puritanas e conservadoras que dominavam o discurso arquitetônico local, se valendo de um método crítico formulado à luz da consciência do movimento moderno. Noutro artigo, em que também se defendia das acusações de Vasconcellos – “Arquitetura e crítica de arte II”, publicado no *Jornal do Brasil*, Pedrosa resgatava seu preceito lapidar para explicá-lo com mais profundidade, visto que a postura do crítico de arte diante de uma obra arquitetônica de qualidade deveria ser sintetizada na “complexa simplicidade” da fórmula de Scott.

Para alguns, tal atitude [perceber a arquitetura simples e imediatamente] significaria ficarmos adstritos, como bocós, a admirar de fora a fachada dos palácios e das casas. É, entretanto, coisa bem mais profunda. Quando se diz “imediatamente percebido”, não se quer dizer no sentido cronológico. A *démarche* de “perceber simples e imediatamente” é, dentro dos hábitos mentais supremamente automatizados do homem de hoje, a operação difícil, e, para a maioria de nós outros, homens da normalidade, posterior, e não anterior.²⁴⁰

²³⁹ FRAMPTON, Kenneth. História crítica da arquitetura moderna. Tradução: Jefferson Luiz Camargo e Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2015, p. 272.

²⁴⁰ PEDROSA, Mário. “Arquitetura e crítica de arte II”. In: AMARAL, Aracy (org.). Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, pp. 277-8.

O crítico evocava ainda, no referido artigo, o filósofo e matemático inglês Albert Whitehead, em sua obra *Symbolism, Its Meaning and Effect* (1927), para elucidar o que é um exercício de inferência lógica, por meio do exemplo de uma cadeira. Este simples objeto que, antes de ser reconhecido como tal, é para nossa visão apenas uma forma colorida. Logo, o processo de passagem da percepção dessa forma colorida à consciência da cadeira é identificado pelo filósofo como uma inferência lógica. No entanto, o artista, este indivíduo peculiar de espírito treinado, de acordo com Pedrosa, consegue realizar a operação inversa de ignorar a cadeira, concentrando-se apenas nas qualidades formais do objeto, evidentemente mediante grande esforço. Na verdade, o que Mário Pedrosa queria elucidar neste artigo é que “perceber, simples e imediatamente, a arquitetura” não é uma operação simples e natural, exige mesmo certo treino para que se possa estabelecer uma distância das limitações objetivas que definem a finalidade do objeto.

Por conseguinte, somente assim o processo criador do artista poderia ser compreendido em sua justa medida, pois ao realizar a inversão dessa inferência, o crítico deixaria o fato arquitetônico agir sobre seu espírito na qualidade de “massa, linha, cor, espaço”,²⁴¹ não ficando apenas restrito às fachadas, como deu a entender Sylvio de Vasconcellos, mas percebendo o espaço multidimensional da arquitetura sob suas múltiplas modulações incluindo-se no processo. Talvez, por essa perspectiva fenomenológica, que define a consciência e a experiência do espaço de maneira tão decisiva, a crítica arquitetônica pudesse transpor as fronteiras de um simples exame racional das proporções e das características físicas de um edifício, trazendo para o primeiro plano a franqueza de sentir e explorar, de maneira introspectiva, uma obra arquitetônica, ao realizar uma apreciação que dignifica a dimensão afetiva daquela consciência individual.

De qualquer modo, o problema de nossa crítica arquitetônica era definitivamente de método para Pedrosa, por isso aferrava-se ao que foi antes posto, seguindo os ensinamentos de Scott. Isto é, ao apreciar uma obra arquitetônica, o crítico deveria isolar, em sua análise, os diferentes componentes que constituem o projeto, situando o seu ponto de vista sob apenas um desses componentes, justamente para evitar o costumeiro embaralhamento de considerações diversas, que concorria muitíssimo

²⁴¹ PEDROSA, Mário. Op. cit., p. 278.

para a instauração de uma verdadeira confusão no terreno crítico. E, ao mesmo tempo, queria fazer Vasconcellos notar que em seu método não importava apenas a solução plástica, pois de modo algum desconsiderava a funcionalidade, a técnica estrutural e os impulsos que as motivaram, como o arquiteto sugeriu. É claro, Pedrosa bem sabia que, para se chegar à aspiração desinteressada à beleza, o projeto arquitetônico, de modo imprescindível, deveria atender as três condições prévias preconizadas por Sir Henry Wotton já mencionadas, que definem a essência da boa edificação: acomodação, solidez e deleite.²⁴² Enfim, logicamente, não poderia haver arquitetura sem o cumprimento dessas condições primordiais. Cabendo frisar ainda que Geoffrey Scott, na introdução de *The Architecture of Humanism*, já asseverava que a satisfação equânime de tais condições era inconcebível.²⁴³ Então, como distinguir na arquitetura aquelas proposições de Wotton e examiná-las em separado, se as mesmas se encontram intrincadas e em desequilíbrio no arranjo geral da obra arquitetônica? Não se produziria assim uma crítica demasiado circunscrita e desarticulada? Seguramente, essas indagações demonstram que o percurso trilhado por Mário Pedrosa na crítica de arquitetura não foi livre de obstáculos e complicações.

4.4. Mário Pedrosa e Sylvio de Vasconcellos: crítica de arquitetura e ideologia

Após essas considerações detidas acerca do debate crítico entre Mário Pedrosa e Sylvio de Vasconcellos, vamos agora abordar os enunciados de ambos intelectuais sobre a arquitetura brasileira numa perspectiva mais ampla. O intuito é flagrar mais explicitamente suas diferentes inclinações críticas e engajadas sobre o modernismo arquitetônico local e ponderar em que medida estes discursos particulares podem indicar a natureza da modernização que se operava no país durante os anos 1950. Primeiro, Vasconcellos no já referido Inquérito Nacional de Arquitetura, realizado em 1961 pelo arquiteto Alfredo Britto e o crítico de arte Ferreira Gullar, originalmente publicado no *Jornal do Brasil*, dizia ser um equívoco a relevância exagerada da expressão formal na produção arquitetônica brasileira, conforme foi manifestado pela crítica. Sobretudo porque essas conquistas formais, de modo geral, foram aqui

²⁴² PEDROSA, Mário. "A crítica de arte na arquitetura." In: AMARAL, Aracy (org.). *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p. 274.

²⁴³ SCOTT, Geoffrey. *The Architecture of Humanism*. Boston and New York: Houghton Mifflin Company, 1914, pp. 8-9.

reduzidas aos pormenores estruturais e às fachadas. Sem dúvida, a verdade arquitetônica imprescindível para Vasconcellos era a verdade estrutural. Importante notar que Sylvio de Vasconcellos não costumava julgar a arquitetura moderna brasileira com base nos exemplares excepcionais, quase sempre destinados às classes dominantes e ao Estado, pois para ele estas obras nunca poderiam servir de parâmetro para a construção nacional dado seu próprio caráter excepcional.²⁴⁴ Ao que podemos, decerto, relacionar à sua propensão, como historiador e pesquisador da arquitetura colonial, em valorizar os grandes complexos arquitetônicos, como os conjuntos residenciais e outras construções vernaculares, ao invés de privilegiar apenas os grandes monumentos isolados.

No entender do arquiteto, proceder a uma apreciação estética da nova construção seria o mesmo que privilegiar um componente arquitetônico que não encontrava equivalência de aprimoramento em relação aos demais. O que não se aplicava, de modo paradoxal, aos seus métodos e interesses no barroco mineiro, em que a visão do aspecto formal do conjunto era essencial. Trata-se, com efeito, de uma visão bastante peculiar sobre a arquitetura moderna brasileira, inspirada em Lucio Costa, mas um tanto parcimoniosa naquele período, principalmente porque a grande maioria de seus comentadores, por via de regra, a distinguiam pela novidade e o ímpeto de suas formas. Mas seguindo as indicações de Vasconcellos, uma crítica coerente no terreno arquitetônico deveria ser capaz de iluminar, ao mesmo tempo, os elementos definitivos da arquitetura diferentemente combinados no projeto. Sendo ainda eficiente na interpretação das obras do passado e do presente, porque não se restringiria às construções modernas, por mais que seja limitada quanto à percepção global de todos os elementos. Ora, como se sabe, a interpretação da arquitetura sob aspectos sempre se dará por uma visão parcial, isso é inevitável. Neste ponto, cabe enfatizar, Sylvio de Vasconcellos apenas apresentava as dificuldades da questão e buscava sugerir, no fundo, para uma solução conciliatória inviável.

Os esquemas da linguagem crítica, seguindo ainda a lógica de Sylvio de Vasconcellos, também precisariam ser reconsiderados dado o incontornável surgimento da arquitetura dita social. Em especial os da crítica formalista não

²⁴⁴ VASCONCELLOS, Sylvio de. "Contradição e arquitetura". In: Sylvio de Vasconcellos: textos reunidos: arquitetura, arte e cidade. Celina Borges Lemos (org.). Belo Horizonte: Editora BDMG Cultural, 2004.

poderiam amadurecer em nosso ambiente sem admiti-la. Num país extremamente contraditório e desigual como o Brasil, na visão de Vasconcellos, seria inconcebível tratar o arquiteto como artista escultórico, posto que sua função social é, antes de mais nada, projetar e construir obras úteis à sociedade. E seu dever, em última instância, deveria ser o de servir ao próximo e lutar pelo progresso geral. Nesta altura, um importante esclarecimento é necessário, e para isso seguimos as considerações de Vanessa Brasileiro em sua tese sobre o arquiteto: Sylvio de Vasconcellos, não obstante tenha sido vítima de perseguição durante o regime militar brasileiro instalado em 1964, e se exilado no exterior durante o período final de sua vida, não se identificava como um arquiteto ou pensador revolucionário ligado aos partidos de esquerda.²⁴⁵ De modo inusitado, a sua posição era quase sempre definida num ângulo de neutralidade política. Contudo, no tocante à sua prática profissional, e isso nos elucida mais uma vez Brasileiro, Sylvio de Vasconcellos considerava a arquitetura uma atividade política.²⁴⁶ Assim sendo, o exercício crítico para ser também útil e não apenas acessório, deveria, a partir dessa observação, incorporar os problemas dramáticos do povo, além de destacar, naturalmente, o aperfeiçoamento técnico e estrutural e seus benefícios quanto à durabilidade e economia.

A dificuldade da arquitetura, na concepção de Vasconcellos, vem do árduo equacionamento entre engenho e arte, sendo o arquiteto mais ou menos capacitado na medida em que consegue resolver, com propriedade, esse ajuste de coordenadas.²⁴⁷ Logo, por outro lado, também pareceria absurda a hipótese de se fazer uma interpretação meramente funcional do projeto arquitetônico, ainda mais com uma franca destinação pública. Sabe-se que a arquitetura não se baseia apenas na técnica construtiva, nem ela poderia ser tratada como sua protagonista. Por tal motivo, na visão do arquiteto, o melhor caminho para o necessário concerto atravessa o cruzamento entre arte e técnica buscando uma interpretação que repercuta, ao mesmo tempo, as esferas da ciência, da arte e do próprio pensamento. Com efeito,

²⁴⁵ BRASILEIRO, Vanessa Borges. Sylvio de Vasconcellos: um arquiteto para além da forma. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. 2008, pp. 298-9.

²⁴⁶ Id. Op. cit., p. 299. Neste sentido, diz-nos Vanessa Brasileiro o seguinte: "Vasconcellos não explicita, mas considera a Arquitetura como assunto político. Mergulha em um sentido político, recusando-se à limitação do termo "politicagem" ou a confundir política com revoluções e subversões da ordem, ou mesmo ideologias, à esquerda ou à direita."

²⁴⁷ VASCONCELLOS, Sylvio de. "Inquérito Nacional de Arquitetura". In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 fev.; 4, 11, 18 e 25 mar. 1961.

para Vasconcellos, a “arquitetura é uma soma, e não uma divisão; síntese, e não análise”.²⁴⁸ Talvez, por isso mesmo, o esforço da crítica deveria se dirigir ao estabelecimento de vias de mão dupla, dada sua natureza diplomática de campo subordinado, entre o universo abstrato das ideias e conceitos e o universo concreto das formas e dos objetos, reconduzindo fluxos contínuos entre ambos, como tão bem sintetiza o arquiteto e historiador da arquitetura espanhol Josep Maria Montaner em *Arquitetura e crítica*.²⁴⁹

Sob outra perspectiva, Mário Pedrosa veio contribuir criticamente por meio de um gesto audacioso e, acima de tudo, moderno. E isso fez de maneira exemplar na esteira de Charles Baudelaire e sua concepção de uma crítica parcial e apaixonada. Sobretudo quando recolocou a causa moderna no âmbito do discurso arquitetônico com o intuito de equiparar a produção brasileira ao seu desdobramento crítico, além de fazer o oportuno reparo que almejava colocar este num nível próximo da crítica de artes plásticas que, sem dúvida, estava muito bem estabelecida e avançada. O papel de Pedrosa em despertar uma nova consciência estética sobre a arquitetura moderna brasileira, evidenciando sua autonomia artística para depois formular o seu famoso conceito de síntese das artes tendo Brasília como referência, vai contra todo o conformismo e tradicionalismo que assolavam a cena crítica nacional. A vitalidade de sua posição crítica vem justamente de seu relevante empenho em insuflar ares vanguardistas no debate arquitetônico, conferindo reconhecimento ao impulso da imaginação criadora por meio de um método claro e preciso. Mas não nos precipitaremos em tirar conclusões a esse respeito, pois embora tenhamos apresentado a visão de Pedrosa no referido debate muito bem fundamentada e convicta, e de fato sua proposição assim afigurava-se, a arquitetura moderna brasileira era um grande impasse que logrou distinguir, contraditoriamente, o ético do estético no pensamento de Pedrosa, como não poderia deixar de assinalar a filósofa Otília Arantes:

Naqueles anos de 1950, em que mais intensamente se dedicou aos problemas da arquitetura, Mário Pedrosa dava a impressão de estar dividido entre várias posições em torno da função social da nova construção. Sempre alinhado sem concessões com a autonomia da arte, a marca por excelência da sua condição moderna, e, em

²⁴⁸ VASCONCELLOS, Sylvio de. “Inquérito Nacional de Arquitetura”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 fev.; 4, 11, 18 e 25 mar. 1961. [Rep. em A. Xavier, op. cit.]

²⁴⁹ MONTANER, Josep Maria. *Arquitetura e crítica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007, p. 32.

particular, defensor intransigente da abstração, em matéria de arquitetura Mário Pedrosa ora censurava a despreocupação social das obras, ora realçava e se interessava apenas pela sua dimensão estética. Incoerência? Falso dilema?²⁵⁰

Pois bem, a despeito dessa antinomia, o país condenado ao moderno – porque americano e sem tradições fixas, como costumava sentenciar o crítico, não poderia se emancipar estética e culturalmente da norma internacional, no terreno arquitetônico, enquanto o problema de uma renovada crítica da arquitetura não fosse encarado e equacionado sob a égide da construção moderna. Essa crítica, portanto, deveria estabelecer entre nós a certeza de que se assistia naquele momento histórico uma grande transformação no que se refere à arte e a própria vida – afinal, uma nova civilização brasileira poderia finalmente brotar no coração do país, dentro de uma nova estrutura urbana, social e estética. As perspectivas de nossa modernidade arquitetônica suscitavam um vivo interesse dos mais atentos observadores estrangeiros e nacionais, muito embora a opinião esclarecida local tivesse que se encarregar de uma lacuna inegável de algumas décadas de negligência para acompanhar a dinâmica do mundo moderno. Mário Pedrosa tinha a plena consciência das circunstâncias, daí vem sua posição cultural progressista que visava integrar a arquitetura ao campo das atividades artísticas, já que não poderia se manter isolada na frenética marcha do desenvolvimentismo brasileiro.

Neste sentido, é necessário mudar o registro do entendimento do que seja uma arquitetura na qualidade de arte autônoma no projeto moderno de Mário Pedrosa. Já que a análise isolada desse fator, em suas especulações estéticas no campo arquitetônico, por mais que representem um despertar para um lapso intrigante, pode facilmente tornar sua proposição em embaraço ou polêmica inoportuna, como foi evidenciado na censura de Sylvio de Vasconcellos. O que é correto apenas em parte. Pedrosa, como vimos, enveredou-se por um caminho tortuoso na tentativa de lançar uma nova crítica de arquitetura. Entretanto, seu empenho teórico e ideologia mais larga converteram essa ideia ambivalente de autonomia num tópico pertinente do capítulo brasileiro que distinguiu a dimensão utópica de Brasília. Muito provavelmente, no fundo dessa contradição, o crítico estivesse apenas tentando demonstrar de antemão, com toda sua erudição e força retórica, que a grande arte não era nem

²⁵⁰ ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Op. cit., p. 139.

servidora de finalidades exteriores e muito menos uma grande escultura abstrata, mas um elemento fundamental de uma utopia totalizadora prefigurada na ideia de síntese das artes. Isto é, a convicção que a arte e a arquitetura somadas poderiam desencadear na sociedade brasileira uma verdadeira reconstrução total de todas as expressões da vida humana.

Tratava-se, é evidente, de uma outra época, de um contexto bastante específico. Mário Pedrosa reconhecia o caráter dúbio da modernização realizada no bojo do capitalismo tardio, modernização esta que já não confiava seu projeto revolucionário às mãos da burguesia, mas ao Estado, grande e soberano. No entanto, como militante socialista inveterado, o crítico resolveu recuar, de modo parcial, suas suspeitas políticas e apoiar publicamente aquele movimento fabuloso que poderia mudar os rumos da história nacional. Enfim, toda essa utopia de uma racionalização global da sociedade se nutria, no nosso caso, das expectativas coletivas que idealizavam o Brasil como um país do futuro, uma nação americana jovem e vigorosa, cada vez mais empenhada em corresponder ao padrão dos países desenvolvidos. O que não se supunha, então, era a universalidade do caráter implacável da lógica capitalista. Mas isso nos leva para outra discussão. O que é preciso deixar claro é que, por motivos óbvios, seria injusto, mais de meio século depois, contrapor à crítica de Pedrosa uma perspectiva atual, armada da experiência local e involuntariamente beneficiada pelo tempo. Por outro lado, uma contextualização de sua utopia em relação aos desdobramentos estéticos e sociais de Brasília poderia decerto evidenciar as camadas mitológicas mais profundas dessa “experiência limite”, para usar uma expressão de Carlos Martins,²⁵¹ da arquitetura moderna brasileira.

4.5. Desdobramentos críticos

Dois anos após essa celeuma pontual acerca da crítica de arte na arquitetura, e já dentro de um clima evidentemente utópico, seguindo essas mesmas coordenadas, Mário Pedrosa organizou o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte de 1959, que ocorreu em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro. Pedrosa, o então vice-presidente da AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte), renovava e

²⁵¹ MARTINS, Carlos. “Hay algo de irracional... Apuntes sobre la historiografía de la arquitectura brasileña”. *Block*, Buenos Aires, UTDT, n. 4, dez. 1999.

promovia, na ocasião, a síntese das artes em suas bases estética, ética e social no limiar da década de 1960. O que foi percebido com certa estranheza por alguns ilustrados presentes no evento, que já consideravam tal proposição como algo passado e confinado à primeira metade do século XX. Mas, decerto, tratava-se ainda de um debate em aberto, principalmente porque o crítico reclamava uma perspectiva mais larga do conceito. O congresso tinha como título “Cidade nova: Síntese das Artes”, e a cidade de Brasília, ainda em construção, como objeto concreto de análise. Nomes de peso da opinião nacional e internacional como Giulio Carlo Argan, Bruno Zevi, William Holford, André Chastel, Jorge Romero Brest, Gillo Dorfles, André Bloc, Stamo Papadaki, Robert Delevoy, Tomás Maldonado, Meyer Schapiro, Mário Barata e Sérgio Milliet davam um indicativo da envergadura intelectual do debate. Seu objetivo era lançar a nova capital no cenário crítico internacional, a despeito do excesso de propaganda observado na época. A amplitude da experiência Brasília exigia então uma atenção detida capaz de elucidar suas implicações e promover uma compreensão total do evento.²⁵²

A ideia de síntese das artes, como se sabe, não era novidade alguma. Este conceito totalizante despontou com o movimento *Arts and Crafts*, na segunda metade do século XIX, e se desenvolveu rigorosamente no esquema arrojado da Bauhaus, por meio da integração de diferentes artes como o teatro, o balé, a pintura, a escultura e as artes gráficas e aplicadas. Depois passou pela arquitetura elementarista do *De Stijl*, derivada da pintura de Kazimir Malevich, e chegou, ainda com fôlego, até as proposições colaborativas entre as artes maiores de Le Corbusier na década de 1930. Mas convém observar, conforme argumenta Maria Lobo, “se no construtivismo e no neoplasticismo a arte tinha precedência em relação à técnica na construção contemporânea, no CIAM nem sempre os arquitetos e os urbanistas reconheceram esse direito”.²⁵³ Os artistas e críticos de arte que participaram do congresso notaram enfaticamente essa divergência. Ora, como pensar em síntese se seus elementos constitutivos não possuem a mesma importância em relação ao todo, ao contrário, são postos numa escala hierárquica? É importante reiterar que Pedrosa não estava

²⁵² Retomo, neste tópico, algumas considerações presentes em minha monografia: “Utopia revisitada: a crítica de Brasília em Mário Pedrosa e James Holston”. 2018. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Teoria, Crítica e História da Arte) - Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

²⁵³ LOBO, Maria da Silveira. “Antíteses modernas: a flor, o cristal e o *bulldozer*”. In: LOBO, Maria da Silveira e SEGRE, Roberto (orgs.) Cidade nova: síntese das artes/Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009, p. 18.

pensando numa simples colaboração entre arquitetos e artistas plásticos, e sim numa abordagem mais ampla da questão. Visto que, para o crítico, não se tratava de uma discussão de bons ou maus exemplos de integração das artes. Interessava-lhe sobretudo esse “espírito de criação” geral, a nova capital na qualidade de uma grande tarefa coletiva de toda uma geração de brasileiros.²⁵⁴ Tanto que no balanço realizado sobre o congresso no artigo “Lições do Congresso Internacional de Críticos”, publicado na revista *Módulo* em dezembro de 1959, Mário Pedrosa registrou os pontos altos do evento que, não se restringindo ao tema, se desdobraram em vários e abrangentes sentidos interpretativos a respeito de Brasília.

Lamentavelmente, não obstante a relevância do evento no plano crítico nacional e internacional, a sessão dedicada à arquitetura, com uma pequena parte que tratou da crítica de arte na arquitetura, foi sufocada pelas outras preocupações e problemas levantados nas outras sessões. O próprio Pedrosa não pode colaborar nessa discussão, por conta de suas muitas atribuições no andamento do congresso. Mas, revisitando o assunto posteriormente, no artigo “Niemeyer e crítica de arte”, em que comentou um texto de Oscar Niemeyer acerca de seu processo de criação, Mário Pedrosa chegou a concluir que “o debate sobre este último tema se tornou algo acadêmico, porque versou mais sobre as deficiências de aparelhagem e terminologias dessa crítica”.²⁵⁵ De fato, os argumentos de Giulio Carlo Argan e Bruno Zevi sobre a crítica de arte na arquitetura recaíram, em especial, na ideia da crítica como parte indissociável da criação artística. Ainda que Argan tenha focalizado as tensões entre a modernidade e a tradição nesse processo, e Zevi sublinhado a importância de uma linguagem crítica comum.²⁵⁶ Outra contribuição digna de nota foi a do historiador e crítico de arte Robert Delevoy que, em suas contundentes observações a respeito, reconheceu a carência crítica em arquitetura, e para a solução dessa situação deficitária, sugeriu um novo vocabulário técnico para a crítica, concebido numa ótica contemporânea.²⁵⁷

²⁵⁴ Quinta sessão. “Artes plásticas”. In: LOBO, Maria da Silveira e SEGRE, Roberto (orgs.) Cidade nova: síntese das artes/Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009, p. 99-100.

²⁵⁵ PEDROSA, Mário. “Niemeyer e crítica de arte”. In: AMARAL, Aracy (org.). Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p. 384.

²⁵⁶ Quarta sessão. “A arquitetura”. In: LOBO, Maria da Silveira e SEGRE, Roberto (orgs.) Cidade nova: síntese das artes/Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009, p. 68-70.

²⁵⁷ Quarta sessão. “A arquitetura”. Op. cit., pp. 72-73.

Isto posto, será necessário agora realizar um pequeno salto no tempo para que possamos considerar um testemunho crucial, que participa indiretamente do debate, mas que não poderia deixar de ser mencionado. Algum tempo depois dessa discussão entre Mário Pedrosa e Sylvio de Vasconcellos em torno da problemática entre crítica de arte e arquitetura, Brasília já inaugurada, Ferreira Gullar, importante crítico de arte e poeta, no II Congresso Brasileiro de Críticos de Arte realizado pela ABCA – Associação Brasileira de Críticos de Arte, em dezembro de 1961 na cidade de São Paulo,²⁵⁸ dava o seu parecer categórico sobre a arquitetura moderna brasileira e, ao mesmo tempo, tentava justificar a inexistência de uma crítica arquitetônica no Brasil.²⁵⁹ Ao contrário de Mário Pedrosa, que tinha uma abordagem mais formalista da arquitetura, Gullar a interpretava como uma arte de caráter essencialmente prático, sendo considerada assim, portanto, um objeto útil. Por isso rejeitava a percepção da arquitetura como “obra de arte”. Ciente da estranha ausência de uma crítica de arquitetura no país, em especial num período em que todos assistiam a um acontecimento grandioso como Brasília, Ferreira Gullar explicava o problema apontando para a falta de conhecimentos técnicos e específicos por parte dos críticos, a dificuldade prática de acompanhar essas novas construções num país de grandes dimensões e o ambiente estreito e corporativo para debater ideias.

Mas serão apenas essas razões pelas quais não existe crítica de arquitetura no Brasil? Acreditamos que tais razões ganham maior sentido se situadas num contexto mais amplo que as explique e aprofunde. Não se deve esquecer a diferença básica que existe entre a produção de pintura, escultura e gravura, e da arquitetura, não só em termos de quantidade e frequências, como em termos de compromissos social e econômico, implicados.²⁶⁰

Logo percebemos que seu diagnóstico ia mais além, pois os problemas da crítica de arte nesse terreno não eram apenas de ordem prática, conforme expôs Gullar, já que a própria “concepção teórica” da crítica de arte no ocidente afastava o crítico de arte do objeto arquitetônico. E ele, claramente, fazia referência ao domínio das evocações

²⁵⁸ O II Congresso Brasileiro de Críticos de Arte, realizado em São Paulo entre 12 e 15 de dezembro de 1961, foi organizado pela Associação Brasileira de Críticos de Arte e tinha como tema geral “A problemática da arte contemporânea”. O evento reuniu nomes expressivos da crítica de arte, da arquitetura e de importantes instituições culturais e artísticas nacionais, bem como teve duas seções destinadas à discussão acerca de questões da arquitetura moderna brasileira.

²⁵⁹ Comunicação publicada no livro *Cultura posta em questão* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964).

²⁶⁰ GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento*. 4ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010, pp. 60-1.

românticas e espirituais no discurso crítico ocidental, por meio do qual certa indulgência, em muitos casos, se fazia patente. Quer dizer, para o poeta, tínhamos, de fato, uma “bela-crítica”, bastante inclinada às divagações estéticas, que tratava inclusive a obra artística como um “universo fechado”.²⁶¹ Então, como seria possível a ela realizar uma apreciação coerente da arquitetura, dado que o fundamental neste âmbito seria destacar, acima de tudo, a sua utilidade para a sociedade? Por isso Gullar, nessa fase mais engajada de sua militância anti-imperialista, marcava a diferença necessária entre arte e função social, para que fosse viável a sustentação de qualquer discurso crítico válido. O poeta alegava ainda que essa “arquitetura para fora, para ser vista” era o signo maior da contradição brasileira, que ignorava a realidade social para instituir uma falsa modernidade como novo padrão.²⁶² O objeto útil que seria a arquitetura na crítica de Gullar, muito longe de alcançar o potencial utópico que adquire em Pedrosa, expõe eminentemente a precedência dos fatos práticos sobre os fatos estéticos, visto que o comentário a respeito é forçado a realizar uma análise geral da situação econômica e social e, portanto, uma tomada de posição por parte do crítico.

Diante da arquitetura, a crítica da arte pura só tem dois caminhos a seguir: ou esquece a arquitetura ou a considera apenas como produção de formas estéticas. Como esta última posição é praticamente insustentável, a maioria dos críticos prefere afastar-se dos problemas arquitetônicos.²⁶³

O posicionamento de Gullar no terreno da crítica de arquitetura era radical e completamente ideológico, tanto que sua produção a respeito é bastante restrita e quase imperceptível, com a exceção dessa sua notável conferência publicada em *Cultura posta em questão* (1963), tendo o crítico, naquele momento, preferido se dedicar às questões candentes da participação da arte na luta ideológica. Nesse sentido, a sua mensagem final aos arquitetos adquiria um agudo tom de advertência à tendência formalista da nova construção, que só tornava mais explícito o fato de que a arquitetura era aqui uma atividade desvinculada da realidade concreta. Uma percepção negativa também compartilhada por Sylvio de Vasconcellos, sobretudo quando reprova a excepcionalidade e a inacessibilidade características das produções

²⁶¹ GULLAR, Ferreira. Op. cit., p. 62.

²⁶² Id. Op. cit., p. 64.

²⁶³ GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 62.

modernistas.²⁶⁴ Por tal motivo, de acordo com Gullar, se fazia urgente naquele momento que esses profissionais assumissem, com coragem, a responsabilidade social que lhes competia, tendo em vista a condição subdesenvolvida do Brasil e a ação predatória da especulação imobiliária.²⁶⁵ Como é sabido, a experiência brasileira moderna em arquitetura, que apesar de ter sido um fenômeno importado, diferenciou-se aqui por uma plasticidade nova, contrariando o rigor funcionalista dos europeus. No entanto, para que deixasse de ser tratada como “uma arquitetura para fora, para ser vista”, seguindo as indicações do poeta, a moderna arquitetura brasileira deveria se preocupar, antes de tudo, com a transformação da estrutura socioeconômica nacional, por meio da participação ativa e direta do arquiteto na luta política.²⁶⁶

Para arrematar este tópico, é imprescindível recordar a comunicação de Mário Pedrosa no mesmo congresso da ABCA,²⁶⁷ realizado em dezembro de 1961, na qual desaprovou, abertamente, seu método crítico proposto no final dos anos 1950, que anunciava, enfim, a fase da arquitetura-obra de arte. Ao reconhecer a impossibilidade de se fazer uma crítica isolada de uma obra arquitetônica, concordando com a explanação prévia de Ferreira Gullar no evento, o crítico reconhecia o seguinte: “Se nós não podemos isolar a arquitetura para criticá-la como obra de arte, evidentemente se está negando a crítica de arte na arquitetura, porque aí não se dá aquele fenômeno de contato, da forma, da experiência primeira”.²⁶⁸ Trata-se de um momento muito significativo na trajetória de Mário Pedrosa, uma correção de rota imprescindível. Brasília só tinha um ano de vida, mas as expectativas utópicas do crítico militante já eram coisa passada.

O movimento audacioso da década anterior titubeou após a inauguração da nova capital e, ainda no início dos anos 1960, Mário Pedrosa se viu obrigado a retroceder. Conforme nos explica Arantes, o assunto arquitetura “se foi, recalçado ou simplesmente abandonado (posto de lado sem tirar as consequências que cabiam)”²⁶⁹

²⁶⁴ VASCONCELLOS, Sylvio de. “Contradição e arquitetura”. In: Sylvio de Vasconcellos: textos reunidos: arquitetura, arte e cidade. Celina Borges Lemos (org.). Belo Horizonte: Editora BDMG Cultural, 2004, p. 346.

²⁶⁵ GULLAR, Ferreira. Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento. 4ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010, p. 64.

²⁶⁶ Id. Op. cit., p. 64-5.

²⁶⁷ PEDROSA, Mário. “A crítica de arte na arquitetura moderna”. Anais do II Congresso Nacional de Críticos de Arte, São Paulo, dez. 1961.

²⁶⁸ Id. Op. cit., p. 123.

²⁶⁹ ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Mário Pedrosa: itinerário crítico. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 156.

e o “fiasco galopante de Brasília”, como nos diz a filósofa, representou uma mudança profunda no posicionamento do crítico em relação à própria arte.²⁷⁰ Sem dúvida, temos aqui nesse reposicionamento de Mário Pedrosa, bem como na discussão que iniciou em torno de uma crítica artística da arquitetura, questões do maior interesse para refletirmos não só sobre um momento histórico fundamental do Brasil contemporâneo, mas a própria condição intrincada da arquitetura moderna num país como o nosso.

²⁷⁰ Id. Op. cit., p. 156.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A crítica arquitetônica nacional ainda permanece, sob diversos aspectos, uma lacuna na historiografia da moderna arquitetura brasileira. Seguramente, o primeiro indício do debate crítico entre Mário Pedrosa e Sylvio de Vasconcellos diz respeito à necessidade de uma crítica de arquitetura no país. Uma vez que esta, por vários fatores, não pode se igualar à propaganda e difusão da nova arquitetura nacional. Isto é, uma das principais expressões da inteligência e talento locais no campo arquitetônico, manifestada entre as décadas de 1930 e 1960, quando muito, foi objeto de disputas críticas e ideológicas que se polarizavam, ora em repreensões ao suposto desvio do programa funcionalista, ora em apologias às suas invenções plásticas, leves e cheias de graça. Portanto, no Brasil, durante várias décadas, costumou-se desdenhar desse gênero e pesar sobre ele um juízo negativo. Não obstante tal diagnóstico desfavorável, temos neste descompasso evidente algumas questões a serem respondidas e uma história a ser contada. E isto justamente por um motivo que ainda permanece como enigma no debate arquitetônico contemporâneo: o estatuto da crítica arquitetônica nacional que se ocupou de uma interpretação sobre a construção de Brasília, suas inúmeras implicações e pressupostos.

Não resta dúvida de que o debate crítico entre Mário Pedrosa e Sylvio de Vasconcellos se inscreve na historiografia da crítica arquitetônica brasileira como um episódio bastante significativo no que se refere às questões comuns aos campos da crítica de arte e da arquitetura, na segunda metade da década de 1950, que tinham como objeto principal a arquitetura moderna brasileira. Portanto, o resgate de tal debate nos ajuda a compreender que o dilema entre forma e função presente na crítica de arquitetura brasileira não era nada mais do que um reflexo direto da natureza ambivalente desta nova produção arquitetônica. Resultado de um transplante maciço de ideias estrangeiras, desde o final da década de 1920, a moderna arquitetura brasileira foi desenvolvendo-se de modo notável, entre engenhos e achados, até tornar-se em uma espécie de produto cultural brasileiro de exportação. Dentro desse cenário, pode-se notar que a especificidade do comentário crítico local se atribuía ao caráter autodidata dos seus enunciadores, suas distintas e até conflitantes perspectivas ideológicas e variadas agendas éticas e estéticas para a arquitetura brasileira. Sem excluir, é claro,

a prematuridade do próprio meio arquitetônico (com poucos profissionais, escolas e periódicos de arquitetura) em relação aos enormes investimentos em projetos do campo, a instabilidade e a frágil objetividade da mídia impressa brasileira e a ausência de uma metodologia clara e precisa ao se examinar o fato arquitetônico.

Quanto ao contexto cultural da década de 1950, apontamos para as coordenadas inéditas ditadas pelas transformações radicais ocorridas por todo o país, mas em especial nas metrópoles Rio de Janeiro e São Paulo. Sendo assim, as criações dos primeiros museus de arte moderna, o surgimento da Bienal de São Paulo e a emergência das vanguardas abstratas nos circuitos artísticos foram fatos decisivos que insuflaram as grandes capitais do sudeste de ares progressistas no que diz respeito à arte e à arquitetura. No mesmo momento em que a comunidade internacional assistia, com apreensão, a disputa político-ideológica entre estadunidenses e soviéticos na chamada Guerra Fria, o Brasil experimentava uma etapa importante de expansão industrial e desenvolvimento socioeconômico acelerado. E desta nova realidade brasileira, de grande atualização e emparelhamento da nação aos países civilizados, desponta, enfim, o principal teórico do movimento moderno no Brasil: o arquiteto e urbanista Lucio Costa. A obra teórica deste se ocupou sobretudo, como vimos, da defesa de uma vertente autóctone da arquitetura moderna que se valia de um programa estético particular. O resultado desse trabalho intelectual de relevo, raríssimo entre nossos arquitetos, foi a sedimentação de sua narrativa convincente como um modelo a ser seguido pela historiografia da arquitetura brasileira realizada na segunda metade do século XX.

Por conseguinte, Mário Pedrosa, ao se apropriar do diagnóstico de Lucio Costa da situação local no terreno arquitetônico, leva a diante a ideia de um viés estético da arquitetura brasileira que deveria ser celebrado por seus contemporâneos, dada a vantagem irrecusável do nosso atraso material e social. Quer dizer, os arroubos e excessos formalistas de algumas dessas novas produções arquitetônicas liberavam o que existia de mais artístico e inventivo entre os arquitetos modernistas brasileiros, tornando o país uma referência mundial de arrojo plástico em relação às técnicas construtivas do modernismo arquitetônico. Sob outro ponto de vista, mas também tendo como referência o mestre Lucio Costa, o arquiteto e historiador Sylvio de Vasconcellos expressa um pensamento bastante particular sobre a arquitetura brasileira. Especialmente na medida em que, a um só tempo, se vale dos enunciados

de Costa para legitimar a relevância do barroco mineiro para a arquitetura nacional, pelo seu aspecto plástico distinto das outras produções locais dos Setecentos, como também para sublinhar que a arquitetura é um produto intrincado em que a intenção plástica está submetida a outros fatores como a época, o meio, a técnica e o programa. Em suma, naquele breve período de democracia, setores da esquerda brasileira e intelectuais progressistas apostavam no sucesso da modernização capitalista conduzida e patrocinada pelo Estado forte e nacionalista, ainda que existissem suspeitas razoáveis entre alguns – entre eles Pedrosa e Vasconcellos. Nesse contexto, de uma modernização conservadora, a arquitetura moderna brasileira seria o signo maior do desejo coletivo pela superação do passado colonial. Logo, a fundação de uma nova capital como Brasília representava, para muitos brasileiros, o coroamento de uma fase gloriosamente contraditória da história nacional, fase esta que marcou, de modo irreversível, o ingresso do país no rol das nações latino-americanas em desenvolvimento.

A altercação entre os críticos manifesta em última análise, tudo bem somado, o paradoxo inelutável da própria arquitetura moderna brasileira. Afinal, os elementos formalistas presentes na proposição bem urdida de Mário Pedrosa nos revelam, montando peça a peça o quebra-cabeça, que o viés estético do modernismo arquitetônico local constituía, com efeito, a grande contribuição nacional ao movimento moderno. O país jovem “condenado ao moderno”, na visão do crítico, reunia as condições necessárias não só para alcançar maturidade cultural no terreno arquitetônico, mas para lançar-se na acelerada corrida ascensional dos países periféricos rumo à condição de centro avançado. A discordância entre as condições materiais e socioeconômicas do Brasil e a implantação da arquitetura moderna, a partir desse voto de Pedrosa, se converteria em uma prerrogativa essencial. Dada a ausência de fortes tradições autóctones no país, uma verdadeira revolução social poderia ser desencadeada pela arquitetura moderna. Por outro lado, os elementos práticos e funcionais da nova construção apresentados por Sylvio de Vasconcellos marcam eminentemente o caráter utilitário dessa produção, mas, acima de tudo, seu propósito maior de modernização e reordenação espacial, ou seja, de racionalização progressiva da vida prática entre nós. Daí a contradição já conhecida. Como transformar um país precário, seguindo os princípios do movimento moderno, sem cair na sedutora armadilha de uma produção livre e emancipada? Seria a construção de

Brasília uma espécie de prova dos nove? O cotejamento entre a visada utópica de Mário Pedrosa e a apreensão escrupulosa de Sylvio de Vasconcellos, sem dúvida, abre caminho para a consideração crítica da construção da nova capital sob outros ângulos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

AMARAL, Aracy (org). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977.

ANDRADE, Mário de. "A Arte Religiosa no Brasil". *Revista do Brasil*, nº 54, jun. 1920.

ANDRADE, Mário de. "Arquitetura Colonial". In: *Diário Nacional*, São Paulo, 23-26/8/1928.

ANDRADE, Mário de. "Arquitetura Moderna". In: *Diário Nacional*, São Paulo, 2-4/2/1928.

ANDRADE, Mário de. "Exposição duma Casa Modernista (considerações)". In: *Diário Nacional*, São Paulo, 5 abr. 1930. Apud: *Arte em Revista*, ano 2, n.4, agosto de 1980, pp. 7-8.

ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. 5ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1974.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. 3ª Edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

_____. *Urbanismo em fim de linha e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica*. 2ª Edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Tradução: Denise Bottman e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Arte e crítica de arte*. Tradução: Helena Gubernatis. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

BAETA, Rodrigo Espinha; NERY, Juliana Cardoso. "Sylvio de Vasconcellos: a influência de Lucio Costa e a crítica modernista à arquitetura colonial em Minas

Gerais”. Artigo publicado no periódico *Figura: Estudos sobre a Tradição Clássica* da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Disponível em: <<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/figura/article/view/9954>>. Acesso em: 15 jul. 2022.

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro; Nova Aguilar, 1995.

BAUMGARTEN, Jens; TAVARES, André J. “O Barroco colonizador: a produção historiográfico-artística no Brasil e suas principais orientações teóricas”. *Perspective* [On-line], 2, 2013, posto on-line no dia 30 setembro 2014. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/perspective/5538>>. Acesso em: 17 jul. 2022.

BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. Tradução: Ana M. Goldberger. São Paulo: Perspectiva, 2016.

BICALHO, Carlos Henrique; ARAÚJO, Guilherme Maciel (orgs.). *Sylvio de Vasconcellos: moderno e mineiro*. Tradução: Sônia Camarão de Figueiredo. Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura: Casa do Baile, 2015.

BRASILEIRO, Vanessa Borges. *Sylvio de Vasconcellos: um arquiteto para além da forma*. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. 2008.

BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. Tradução: Ana M. Goldberger. São Paulo: Perspectiva, 2018.

CAMPOS, Eudes. “Mário de Andrade (1893-1945), ‘o pior crítico do mundo’, e os primeiros tempos da Arquitetura Moderna no Brasil”. Disponível em: <https://www.academia.edu/37201123/Mário_de_Andrade_1893_1945_o_pior_cr%C3%ADtico_do_mundo_e_os_primeiros_tempos_da_Arquitetura_Moderna_no_Brasil>. Acesso em: 07 jul. 2022.

COELHO NETTO, J. Teixeira. *A construção do sentido na arquitetura*. 6ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2014.

COSTA, Lucio. “A arquitetura dos jesuítas no Brasil”. Texto originalmente publicado na *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 105-169, 1941.

COSTA, Lucio. *Considerações sobre arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde - Serviço de Documentação, 1952.

COSTA, Lucio. “Documentação Necessária”. In: *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde; Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 1, 1937.

COSTA, Lucio. *Lucio Costa: Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

COSTA, Lucio. *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: Centro dos Estudantes de Arquitetura e Urbanismo, 1962.

COSTA, Lucio. "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 jun. 1951.

COSTA, Lucio. "Razões da nova arquitetura". In: *Revista da Diretoria de Engenharia da PDF*, Rio de Janeiro, n. 1, pp. 3-9, jan. 1936.

DEDDECA, Paula Gorenstein. Sociabilidade, crítica e posição: O meio arquitetônico, as revistas especializadas e o debate do moderno em São Paulo (1945-1965). Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - FAUUSP. 2012.

FERRAZ, Geraldo. "Falta o depoimento de Lúcio Costa". In: *Diário de São Paulo*, 1 fev. 1948.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GABRIEL, M. F. *Mário Pedrosa e a arquitetura brasileira: autonomia e síntese das artes*. Tese (Doutorado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. 2017.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978.

_____. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

Habitat. "Editorial", São Paulo, n. 1, out./dez., 1950.

LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. Tradução: Ubirajara Rebouças. São Paulo: Perspectiva, 2014.

LEFÈVRE, Renée; VASCONCELLOS, Sylvio de. *Minas: cidades barrocas*. 3ª Edição. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.

LEVI, Rino. "A arquitetura e a estética das cidades". In: *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 out. 1925.

LIRA, José Tavares de. "Localismo Crítico e Cosmopolitismo Arquitetônico Mário de Andrade e a Informação Moderna de Arquitetura (1925-1929)". Artigo publicado na ocasião do 3º Seminário Docomomo Brasil – São Paulo (1999). Disponível em: <

https://docmomobrasil.com/wp-content/uploads/2016/01/Jose_tavares_lira.pdf>.
Acesso em: 05 jul. 2022.

LIRA, Lucas Silva de. *Utopia revisitada: a crítica de Brasília em Mário Pedrosa e James Holston*. 2018. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Teoria, Crítica e História da Arte) - Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

LOBO, Maria da Silveira e SEGRE, Roberto (orgs.). *Cidade nova: síntese das artes/Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte*. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009.

MARI, Marcelo. *Estética e Política em Mário Pedrosa*. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2006.

MARTINS, Carlos. "Hay algo de irracional... Apuntes sobre la historiografía de la arquitectura brasileña". Block, Buenos Aires, UTDT, n. 4, dez. 1999.

MINDLIN, Henrique. "Alexander Calder". Revista Arte 3. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Belas Artes, 1945.

MONTANER, Josep Maria. *Arquitectura e crítica*. Tradução: Alicia Duarte Penna. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

NETO, José Castilho Marques (org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

NOBRE, Ana Luiz; KAMITA, João Masao; LEONÍDIO, Otavio e CONDURU, Roberto (orgs.). *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

PEDROSA, Mário. *Mário Pedrosa: mundo, homem, arte em crise*. AMARAL, Aracy (org.). São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

_____. *Mário Pedrosa: Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. AMARAL, Aracy (org.). São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

_____. *Mário Pedrosa: política das artes*. ARANTES, Otília (org.). São Paulo: Edusp, 1995.

_____. *Mário Pedrosa: forma e percepção estética*. ARANTES, Otília (org.). São Paulo: Edusp, 1995.

_____. *Mário Pedrosa: acadêmicos e modernos*. ARANTES, Otília (org.). São Paulo: Edusp, 1998.

_____. *Mário Pedrosa: modernidade lá e cá*. ARANTES, Otília (org.). São Paulo: Edusp, 2000.

_____. *Mário Pedrosa: Primary Documents*. FERREIRA, Glória; HERKENHOFF, Paulo (orgs.). New York: The Museum of Modern Art, 2015.

_____. *Mário Pedrosa: Arquitetura: Ensaio crítico*. WISNIK, Guilherme (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. *Mário Pedrosa: Arte: Ensaio*. MAMMÍ, Lorenzo (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. *Mário Pedrosa atual* [E-book]. PUCU, Izabela; VILLAS BÔAS, Gláucia; PEDROSA, Quito (orgs.). Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019, p. 352.

PUPPI, Marcelo. *Por uma história não moderna da arquitetura brasileira: questões de historiografia*. Campinas: Pontes: Associação dos Amigos da História da Arte: CPHA: IFCH: Unicamp, 1998.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da arquitetura no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são? Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SCOTT, Geoffrey. *The Architecture of Humanism*. Boston and New York: Houghton Mifflin Company, 1914

SEGAWA, Hugo. *Arquitetura no Brasil: 1900-1990*. 3ª Edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

VASCONCELLOS, Muriel. *Finding my Invincible Summer*. 1ª Edição. California: Balboa Press, 2012.

VASCONCELLOS, Sylvio de. *Arquitetura dois estudos*. 2ª Edição. Goiânia: MEC/SESU/PIMEG-ARQ/UCG, 1983.

VASCONCELLOS, Sylvio de. "Constantes peculiares à arte brasileira contemporânea". In: *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, p.6, 22-nov/1958.

_____. *Mineiridade: ensaio de caracterização*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial Belo Horizonte, 1968.

_____. *Noções sobre arquitetura*. Belo Horizonte: Editora da Escola de Arquitetura da UFMG, 1962.

_____. *Sylvio de Vasconcellos: textos reunidos: arquitetura, arte e cidade*. LEMOS, Celina Borges (org.). Belo Horizonte: Editora BDMG Cultural, 2004.

_____. *Vida e obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*. 2ª Edição. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.

_____. *Vila Rica*. 2ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2011.

WINFIELD, David. "An Essay in the Criticism of Architecture". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 13, No. 3 (Mar., 1955). Published by: Wiley.

WISNIK, Guilherme. *Oscar Niemeyer*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2011.

XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

XAVIER, Alberto e KATINSKY, Julio (orgs.). *Brasília - Antologia Crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ZEVI, Bruno. *A linguagem moderna da arquitetura*. Tradução: Luís Pignatelli. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.

_____. *Saber ver a arquitetura*. Tradução: Maria Isabel Gaspar, Gaëtan Martins de Oliveira. 6ª Edição. São Paulo: Editora WMF Martins.