



**INSTITUTO DE ARTES
GRADUAÇÃO EM TEORIA, CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE**

LUCAS SILVA DE LIRA

**UTOPIA REVISITADA:
A CRÍTICA DE BRASÍLIA EM MÁRIO PEDROSA E JAMES HOLSTON**

**BRASÍLIA
2018**

LUCAS SILVA DE LIRA

**UTOPIA REVISITADA:
A CRÍTICA DE BRASÍLIA EM MÁRIO PEDROSA E JAMES HOLSTON**

Trabalho de Conclusão de Curso em Teoria, Crítica e História da Arte do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília – UnB.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Mari

BRASÍLIA

2018

RESUMO

Quando se pensa a estreita associação que existe entre Brasília e a arquitetura moderna brasileira é inevitável evocar a utopia como elemento discursivo fundamental da retórica modernista. Por isso, a crítica que Mário Pedrosa elabora acerca da nova capital cobra atenção redobrada, tanto pelo seu valor intelectual e histórico quanto por sua perspectiva alinhada ao espírito da época, o espírito do plano. Certamente, é inadequado contrapor-lhe uma visão oposta e situada em outro contexto tantos anos depois. No entanto, viria ao caso cotejar a sua apologia com um ponto de vista mais metódico e contemporâneo, através do qual a experiência local seja evidenciada em todas as suas particularidades e contradições.

Em vista disso, o antropólogo norte-americano James Holston, com o propósito de realizar um estudo sobre a formação de uma sociedade moderna, avistou na capital do Brasil durante a década de 1980 a oportunidade de reconstruir sua utopia por meio de uma crítica etnográfica. E justamente esse olhar estrangeiro e instrumentalizado é o escolhido aqui para contextualizar as expectativas utópicas de Mário Pedrosa em relação à nova cidade, que deveria personificar a racionalização e o avanço de nosso país rumo a um horizonte mais claro e coerente. A utopia estética que então se aproximava de Brasília apostava duplamente na ideia de uma síntese das artes possibilitada pela arquitetura moderna e na suplantação do subdesenvolvimento que nos acorrentava. E dessa aposta hoje acumulam-se indícios em função dos quais ponderar os resultados da nova construção no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Brasília, arquitetura moderna, crítica, Mário Pedrosa, James Holston.

ABSTRACT

When we think about the close association between Brasília and modern Brazilian architecture, it is inevitable to evoke utopia as a fundamental discursive element of modernist rhetoric. For this reason, the criticism that Mário Pedrosa elaborates about the new capital receives increased attention, both for its intellectual and historical value and for its perspective aligned with the spirit of the time, the spirit of the plan. Of course, it is inappropriate to oppose an different view in another context so many years later. However, it seems to be interesting to compare his apology with a more methodical and contemporary point of view, through which local experience is evidenced in all its particularities and contradictions.

In view of this, the American anthropologist James Holston, with the purpose of conducting a study on the formation of a modern society, saw in the capital of Brazil during the 1980's the opportunity to reconstruct its utopia through an ethnographic critique. And precisely this foreign and instrumentalized look is the one chosen here to contextualize Mário Pedrosa's utopian expectations of the new city, which must impersonate the rationalization and advancement of our country towards a clearer and more coherent horizon. The aesthetic utopia that then had approached Brasília doubly bet on the idea of a synthesis of the arts made possible by modern architecture and the overcoming of the underdevelopment that chained us. And from this bet, evidence is accumulating today in order to consider the results of the new construction in Brazil.

KEY WORDS: Brasília, modern architecture, criticism, Mário Pedrosa, James Holston.

LISTA DE IMAGENS

- Imagem 1:** Ministério de Educação e Saúde (atual Palácio Gustavo Capanema) do Rio de Janeiro. **p. 9**
- Imagem 2:** Cassino da Pampulha (atual Museu de Arte da Pampulha). Autor da fotografia: ROCHA FILHO, Gustavo Neves da. **p. 10**
- Imagem 3:** Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes (Pedregulho). Cortesia de Nabil Bonduki. **p. 10**
- Imagem 4:** Igrejinha Nossa Senhora de Fátima. Autor da fotografia: GAUTHEROT, Marcel. **p. 16**
- Imagem 5:** Parte dos afrescos de Alfredo Volpi na Igrejinha Nossa Senhora de Fátima. Cortesia de Brasília Patrimônio da Humanidade. **p. 17**
- Imagem 6:** Superquadras em Brasília na década de 60. Autor da fotografia: COHEN, Jean-Louis. **p. 25**
- Imagem 7:** Projeto da *Ville Contemporaine de 3 Millions d'Habitants* (1922), de Le Corbusier. **p. 26**
- Imagem 8:** Detalhe da maquete da *Ville Radieuse* (1930), de Le Corbusier. **p. 26**
- Imagem 9:** Sesc Pompeia em São Paulo. Projeto de Lina Bo Bardi. **p. 45**

“Não somos céticos. 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

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. MÁRIO PEDROSA, ARQUITETURA MODERNA E BRASÍLIA	4
1.1. O projeto modernista arquitetônico no Brasil.....	7
1.2. A visão de Brasília.....	13
1.3. A utopia estética.....	17
2. JAMES HOLSTON: UM OLHAR ESTRANGEIRO SOBRE A CIDADE CONTEMPORÂNEA	24
2.1. A utopia arquitetônica e urbanística da capital.....	26
2.2. Expectativa utópica vs. realidade concreta?	33
2.3. A familiarização de Brasília	37
3. A CRÍTICA EM EVIDÊNCIA	41
3.1. A perspectiva utópica	48
CONSIDERAÇÕES FINAIS	53
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	56

INTRODUÇÃO

Prestes a completar sessenta anos de existência, Brasília novamente atrairá o interesse público em torno de sua história e importância não só em nível nacional, mas internacional. À vista disso, refletir acerca do legado modernista da cidade numa perspectiva crítica torna-se indispensável num momento de homenagens e retrospectivas limitadas. Mário Pedrosa, um dos mais importantes críticos de arte do país, dedicou uma parte de sua obra ao debate sobre a nova arquitetura brasileira, e em especial sobre Brasília. Utilizando os textos do crítico que tem a nova capital como objeto concreto de análise é possível estabelecer as bases conceituais de um exame preciso dos desdobramentos estético-sociais ocasionados por sua construção. O projeto moderno de uma nova civilização brasileira confrontado com a real situação da cidade demonstrou a alta complexidade da empreitada. Torná-la foco de uma irradiação moderna para todo o país, um modelo de nova organização social que rompesse de fato com os problemas estruturais do passado nacional, foi desde o princípio um plano controverso, apesar da correspondência direta às esperanças do período. Assim sendo, pensar a condição de Brasília em relação ao seu projeto partindo do olhar moderno de Pedrosa pode desvelar a importância do exercício crítico na elaboração de um pensamento esclarecido e rigoroso sobre a cidade e suas possibilidades num mundo globalizado. Com efeito, Mário Pedrosa soube como poucos realizar a difícil articulação entre a crítica e seu tempo na captação intelectual dos fenômenos artísticos mais relevantes. Brasília, a civilização-oásis, surgiu para ele no horizonte nacional como uma imensa oportunidade para a arquitetura moderna demonstrar todo seu potencial utópico num nível macro, promovendo transformações radicais na cultura e na política.

Tendo dito isto, para realizar a necessária contextualização da apologia que o crítico fez da nova cidade, será evidenciada como contraposição contemporânea pertinente à utopia de Pedrosa, a etnografia crítica do antropólogo estadunidense James Holston sobre Brasília intitulada “A cidade modernista”. Nela, Holston investiga a capital desde 1957 até a década de 1980 utilizando uma abordagem interdisciplinar, respaldada pelo caráter unificador da antropologia, com o objetivo de expor as

contradições internas do sonho que Brasília representou para o país, da possibilidade de um novo futuro que se concretizou apenas em parte. Primeiramente, é claro, verifica-se no antropólogo o olhar de um especialista estrangeiro privilegiado pelo tempo, visto que Pedrosa escreveu no calor dos acontecimentos, e o método analítico que provém das ciências sociais bem diverso do utilizado por nosso crítico – que preza sobretudo pela autonomia da arte, ele que era um homem moderno em vários sentidos e ao mesmo tempo totalmente comprometido com a reforma da realidade sociocultural brasileira. Logo, o confronto entre ambas as análises particulares sobre o mesmo objeto é capaz de oferecer indícios sensíveis das consequências da arquitetura moderna dentro do quadro da sociedade brasileira contemporânea e demonstrar como essas visões podem dialogar com Brasília na correspondência entre utopia e realidade. A ideia central é percorrer meticulosamente os textos do crítico e o estudo de Holston sobre a nova cidade, examinando e cotejando os tópicos recorrentes à luz do contexto histórico-social, fazendo disto a linha condutora que reconstituirá o panorama da capital a partir de um ponto de vista crítico. Serão averiguadas as referências teóricas que embasam ambos os autores, bem como será necessário ainda realizar um retrospecto do momento em que a arquitetura posicionava-se na liderança do processo de modernização do Brasil, assimilando o seu ideário revolucionário para compreender posteriormente as práticas sociais e valores culturais que fizeram o brasileiro subverter a utopia de Lucio Costa.

Por fim, o exercício crítico será posto em destaque, assim como a perspectiva utópica de nossa modernidade arquitetônica, pois as tensões que existem entre ambos colocam questões importantes sobre os processos que fatos estéticos e culturais podem desencadear na sociedade contemporânea de um país periférico. Seria realmente indispensável uma tomada de posição por parte do crítico diante de um cenário tão contraditório? A dimensão estética e a dimensão social da nova construção são de fato conciliáveis, ou uma pressupõe irremediavelmente a restrição da outra? E como relacionar a ordem capitalista – com seu avanço técnico e força produtiva – à revolução arquitetônica e a sua ulterior derrocada? A marcha forçada imposta aqui pelos brutos transplantes culturais realizados pelos arquitetos modernistas erigiu uma fantasia de libertação abrupta em relação ao nosso passado colonial. A tábula rasa que seria nossa cultura, sem grandes tradições artísticas,

poderia então servir perfeitamente de suporte à construção de um novo país, agora alicerçado sobre bases modernas e democráticas. Tendo considerado isto, as críticas de Mário Pedrosa e James Holston nos auxiliam a elucidar propriamente o papel da nova arquitetura no estabelecimento de nossa modernidade artística e cultural, além de oferecer apoio a uma reflexão sobre alguns dos graves problemas que impedem o progresso de nosso país nesse âmbito.

1. MÁRIO PEDROSA, ARQUITETURA MODERNA E BRASÍLIA

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.¹

Num artigo intitulado “Espaço e arquitetura”² do início da década de 1950, período em que Mário Pedrosa dedicaria especial atenção à arquitetura moderna nacional, o crítico cita e comenta Henri Focillon e Geoffrey Scott para compreender uma das questões primordiais da revolução arquitetônica do século passado: a concepção espacial e a percepção que dela derivamos. A criação de um universo próprio pela arquitetura é antevista no trecho citado por Pedrosa de *A vida das formas*, conhecido livro de Focillon, sobretudo na maneira singular em que esta é capaz de conferir forma ao que é vazio. Os valores espaciais da grande arte eram então frequentemente negligenciados pela crítica, segundo Pedrosa, e por isso Geoffrey Scott³ e sua clareza sobre tal fato serviram como impulso para um pensamento a respeito da condição do espaço na arquitetura moderna, entendendo como espaço o avesso da matéria. “Uma pura negação do que é sólido”, assim Scott define o espaço e Pedrosa identifica o movimento como o valor que representa esta negação, elevando a nossa consciência de um nível sensorial para algo da ordem fenomenológica.

Esse movimento que determinaria por primazia o espaço moderno é o conceito que mobiliza, ao menos inicialmente, a crítica de Pedrosa sobre o modernismo arquitetônico no Brasil. No entanto, esse mesmo movimento que viria para transformar a antiga matriz cúbica da arquitetura numa construção livre, de desenho aberto e, com efeito, mais sintonizada aos “sentimentos dinâmicos espaciais” do indivíduo moderno, não poderia atingir tal grau de emancipação sem o desenvolvimento dos novos materiais e técnicas de construção. Por isso, a

¹ FOCILLON, Henri. *Vida das formas*, seguido de *Elogio da mão*. Trad. Léa Viveiros de Castro. São Paulo: Zahar, 1983, p. 74.

² PEDROSA, Mário. “Espaço e arquitetura”. In: *Arquitetura: Ensaios críticos: Mário Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 31.

³ A obra de referência é “*The Architecture of Humanism*”, de 1914. Cabe ressaltar aqui a máxima que norteia a crítica de Pedrosa no campo arquitetônico: “arquitetura, simples e imediatamente percebida”. Máxima esta cunhada com a inspiração de Geoffrey Scott.

consciência da necessidade de um exame dos postulados e implicações da nova arquitetura conduz o crítico a um percurso intrincado, que evidenciaria não somente os impasses do Brasil, mas da modernidade⁴. Desde a gênese até o amadurecimento, a revolução espacial moderna ocasionada aqui pela arquitetura foi tributária das ideias e obras do grande arquiteto franco-suíço Le Corbusier, que como se sabe foi um dos principais representantes mundiais da arquitetura funcional. Por conseguinte, nossa arquitetura da época insere-se numa linhagem construtiva internacional.

Uma interessante hipótese é levantada pelo arquiteto e crítico de arte Guilherme Wisnik⁵ sobre o encaminhamento de Pedrosa para as questões espaciais da arquitetura através da obra do escultor norte-americano Alexander Calder. Wisnik repara, nos ensaios que o crítico escreveu sobre Calder⁶, o desenvolvimento de uma intuição espacial na análise dos móveis abstratos e orgânicos do artista, onde a casualidade produz “poderosos jogos de equilíbrio e assimetria”. A opção pela abstração construtiva ocorre então, segundo Wisnik, pelo entusiasmo de Pedrosa diante dos trabalhos de Calder, e acabam afastando progressivamente o crítico da militância por uma arte social proletária. Alexander Calder seria também o despertar da consciência para um elemento fundamental da arte moderna, instaurado pelo surrealismo, mas que adquire uma natureza fenomenológica em Calder, a saber, a “gratuidade”. Isso pode ter tornado o crítico mais receptível às liberdades tomadas pelos arquitetos brasileiros em soluções que fugiam da rigidez funcionalista de Le Corbusier, ainda que inicialmente tenha censurado alguns caprichos formais, como o Conjunto da Pampulha (1942-44) de Niemeyer.

Apesar de ter produzido pouco sobre arquitetura, em relação a sua influência no campo das artes plásticas, os escritos de Mário Pedrosa ocupam uma posição de destaque no debate arquitetônico nacional. Otília Arantes, filósofa e crítica de arte estudiosa da obra de Pedrosa, expõe que sua rigorosa adesão à arte abstrata descobre na arquitetura modernista o “ponto conclusivo do projeto construtivo que

⁴ ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Mário Pedrosa: itinerário crítico. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 109.

⁵ WISNIK, Guilherme. “Prefácio”. Arquitetura: Ensaios críticos: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 11.

⁶ Guilherme Wisnik analisa especialmente o texto “Alexander Calder, escultor de cataventos” (1944) de Mário Pedrosa. As formas de Calder, para Pedrosa, teriam o poder de desenhar “uma arquitetura de acordes que traçam no espaço um puro arabesco musical”. Além desse aspecto, o artista norte-americano também estaria pervertendo o caráter essencialmente utilitário dos materiais industriais submetendo-os a uma ordem gratuita.

tanto defendera”. Além do mais, ele foi um dos que distinguiram na arquitetura a força necessária para liderar o processo de modernização do Brasil naquela época. O debate que Pedrosa inaugurou no país acerca da arte abstrata o direcionou, conforme Arantes, à investigação mais profunda das possibilidades da arquitetura moderna correspondentes ao cenário nacional da década de 1950, uma vez que a utopia da “síntese das artes” originada com as vanguardas europeias do início do século XX dava indícios de um novo fôlego. E, de fato, esta ideia representou na crítica de Mário Pedrosa um elo poderoso (e utópico) entre as transformações radicais sofridas nas artes através do avanço técnico do mundo ocidental - logo pintura, escultura e arquitetura poderiam finalmente convergir num único ponto.

Por outro lado, o franco reconhecimento do descompasso existente entre o novo tipo de construção e seu desígnio de oferecer a sociedade os benefícios dos avanços técnicos e materiais do capitalismo e as precárias condições sociais e econômicas do país, observa Guilherme Wisnik⁷, inscreve Pedrosa entre os intelectuais mais sensíveis à complexidade da arquitetura moderna brasileira, ao mesmo tempo em que não ignora a centralidade desta na vanguarda artística promovida grandemente pelo contexto histórico decisivo para o Brasil. Portanto, o surgimento de Brasília em nosso horizonte intensificou sobremodo a militância de Pedrosa a favor da nova arquitetura, já que finalmente a “utopia totalizadora e internacionalista”⁸ poderia finalmente se concretizar no coração do país e redefinir seu futuro. Nas palavras do crítico, no texto curatorial da exposição *Do barroco a Brasília*, realizada no Museu de Arte Moderna de Tóquio em 1959, a nova capital seria:

[...] o coroamento de todo o surto arquitetônico moderno no Brasil. A arquitetura moderna põe, por si mesma e de modo radical, o problema mais complexo do urbanismo, que por sua vez põe de modo não menos radical o problema ainda muito mais vasto e complexo da organização racional de toda a sociedade.⁹

⁷ WISNIK, Guilherme. Op. Cit., p. 8.

⁸ ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Mário Pedrosa: itinerário crítico. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 109.

⁹ PEDROSA, Mário. “Introdução à arquitetura brasileira”. In: *Arquitetura: Ensaios críticos: Mário Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 87.

1.1. O PROJETO MODERNISTA ARQUITETÔNICO NO BRASIL

Através de uma analogia entre a revolução artística e literária modernista e a revolução dos jovens arquitetos puristas, Mário Pedrosa, numa conferência¹⁰ proferida em Paris em 1953, assinala a diferença entre esses dois modernismos que tiveram sua origem localizada no exterior e eclodiram no Brasil como movimentos de atualização acelerada, mas possuíram interesses diversos em relação ao país. Os artistas e literatos aqui, encabeçados por Mário de Andrade e Oswald de Andrade, se voltaram antes de tudo à inovação estética e à investigação do caráter nacional. Entretanto, tal esforço não conseguiu romper de maneira radical com a clássica correlação tema/forma, fato que limitou significativamente as experimentações à representação da tipologia e paisagem local dentro de um esquema figurativo. Este movimento, que teve na Semana de 1922 o seu gesto mais expressivo, foi compreendido por Mário de Andrade¹¹ como um “estado de espírito nacional” e, portanto, configura-se muito mais do que um movimento estético, trata-se de um movimento espiritual revolucionário. Surgido dentro de um contexto social e político agitado e de uma intensa modernização do país, objetivava uma “remodelação da inteligência nacional” propiciando o desenvolvimento pleno de uma consciência brasileira.

No balanço que fez do modernismo artístico e literário vinte anos após a Semana de 1922, Mário de Andrade detectou então os três princípios fundamentais¹² do movimento, que conjugados o caracterizam essencialmente: “o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional”. Posto isto, a grande novidade da vanguarda para Andrade foi a notável combinação desses três princípios no conjunto orgânico da consciência coletiva brasileira. Contudo, na revolução arquitetônica esse “estado de espírito nacional” não alcançou a mesma preponderância. Como o próprio Pedrosa se referiu na conferência citada, não se tratava mais de descobrir ou redescobrir o Brasil, naquele momento encarava-se frontalmente na aspereza do real o que tínhamos de fato (realidade geográfica e física) e a partir disso o trabalho

¹⁰ *L'architecture moderne au Brésil*. Conferência proferida em Paris e publicada na revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 50-51, dezembro de 1953.

¹¹ ANDRADE, Mário. “O movimento modernista”. In: *Aspectos da literatura brasileira* (5ª ed.). São Paulo: Martins Fontes, 1974, p. 231.

¹² Id. Op. cit., p. 242.

do arquiteto poderia ser dimensionado dentro das contingências. O que se criava de moderno no meio internacional era semelhante ao que se criava em nosso país, o que se transplantou do exterior para cá não sofreu grandes transformações no sentido do desenvolvimento de uma “arte brasileira”, a despeito do enorme empenho artístico e intelectual de Lucio Costa na construção de uma modernidade autêntica, que criava pontes entre o passado e o presente, patente em sua obra *Razões da nova arquitetura* (1934). Os preceitos puristas e o discurso utópico permaneceram intactos, pelo menos na fase áurea do grupo de Lucio Costa, nesta marcha modernizante da paisagem urbana brasileira.

A “fé nas virtualidades democráticas da produção em massa”¹³ parece ser o único e autêntico sentimento moderno que conseguiu estabelecer o dogmatismo da nova arquitetura, ainda de acordo com Mário Pedrosa. Dogmatismo este que se concentrou inicialmente em Lucio Costa e um pequeno grupo de jovens arquitetos cariocas - Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Jorge Moreira e Affonso Reidy –, por volta da década de 1930, que estudaram extensamente sobre a tradição construtiva moderna (Gropius, Mies van der Rohe), em especial as teorias de Le Corbusier. No entanto, e isso Otilia Arantes vai salientar no enalço de Pedrosa, esses arquitetos puristas não foram os responsáveis pelas primeiras manifestações em solo brasileiro da arquitetura moderna. É imprescindível recordar que Rino Levi, Gregori Warchavchik e Flávio de Carvalho ainda na década de 1920 já demonstravam amplo conhecimento das questões centrais da nova arquitetura. “Seja como for, o que se poderia chamar de arquitetura moderna brasileira estava começando naquele momento”¹⁴. Destacam-se ainda neste período a passagem de Le Corbusier no Brasil no final de 1929 para uma conferência na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e a posse de Lucio Costa como diretor dessa mesma instituição no início da década seguinte.

“Livro Sagrado da Arquitetura” é como Lucio Costa chamava o conjunto de teorias de Le Corbusier, expressão famosa em seu *Depoimento*¹⁵ de 1951, quando comenta o arquiteto franco-suíço, que suscita de imediato o questionamento acerca dessa adesão fervorosa à doutrina e obras deste. Como dito anteriormente, os arquitetos

¹³ PEDROSA, Mário. “A arquitetura moderna no Brasil”. In: *Arquitetura: Ensaios críticos: Mário Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 63.

¹⁴ ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 111.

¹⁵ “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre”. Artigo publicado no jornal *Correio da Manhã* em 1951.

que se organizaram em torno de Lucio Costa se impregnaram do purismo funcionalista de Le Corbusier, e de tal maneira que Mário Pedrosa reconhece na formação desse núcleo um “estado de espírito revolucionário”, entretanto diferentemente do modernismo de Mário de Andrade, um espírito mais cosmopolita que nacional. Por isso, o próprio Pedrosa vai se perguntar: “Por que essa aceitação em bloco das ideias de Le Corbusier? E sua colocação em prática quase súbita?”¹⁶. E a resposta que encontra está justamente na correspondência entre o contexto político e econômico do Brasil (afetado pela crise mundial de 1929) e a natureza revolucionária da doutrina corbusiana. A urgente reorganização capitalista da sociedade brasileira poderia encontrar neste transplante maciço de ideias uma virada radical na cultura. Essa natureza revolucionária, que pode ser compreendida através das novas concepções de construção que propõe, assim como no rigor e a clareza com que define seus princípios urbanos, está assentada formalmente na abertura das estruturas no espaço e num certo abstracionismo programático dos volumes e ideologicamente numa crítica contundente ao caos da cidade capitalista. Ambos os aspectos vão ao encontro do âmago da utopia arquitetônica e urbanística de Le Corbusier: a cidade é acima de tudo um organismo funcional e produtivo. Existe também certo aspecto político explícito nessa natureza, político no sentido mais amplo e generoso do termo, que aqui no Brasil procura romper com nosso passado colonial e nossa condição periférica no cenário global.

Indubitavelmente, o clima era contraditório. Mário Pedrosa não deixa de assinalar os descompassos políticos do período, como a instalação da ditadura e o seu forte apoio às iniciativas modernizantes em arquitetura. A direita dominava duramente a cena política, mas em certos setores isolados da cultura como a arquitetura era a revolução que prevalecia, e dentre todos esses setores foi ela quem tomou o bastão da liderança nessa “época de ilustração comandada pela reação”, como bem sintetiza Arantes. O regime político da época funcionou como um suporte fundamental para a concretização dos projetos dos arquitetos modernistas, muito embora suas ideias contrastassem grandemente do programa ideológico da ditadura. Mário Pedrosa flagra essa contradição sobretudo na medida em que as ideias democráticas e de forte teor social da arquitetura nova davam espaço ao

¹⁶ PEDROSA, Mário. Op. cit., p. 63.

desejo de divulgação e demonstração de força e beleza para causar impacto positivo entre os ditadores e seus partidários.

Importantes realizações arquitetônicas do período são destacadas pelo crítico, bem como sua justificativa perante o momento político: o Ministério da Educação e Saúde (1937-43), marco da arquitetura moderna não só brasileira – que teve Le Corbusier como consultor –, mas mundial, só foi possível por conta de sua grandiosidade e “programa impositivo” e o já citado Conjunto Arquitetônico da Pampulha de Niemeyer resultou do “programa de capricho e de luxo do pequeno ditador local” (que seria então o presidente do Brasil na década seguinte e o grande responsável pela construção de Brasília. Afinal, seria Pampulha um prenúncio? Era um grande receio de Pedrosa). Esse diálogo estabelecido entre a ditadura e a nova arquitetura brasileira de fato propiciou, para o crítico, o surgimento de uma faceta exuberante e ostensiva que não condiz propriamente com o ideário arquitetônico moderno. Um exemplo posterior, o Conjunto Residencial do Pedregulho (1947-52) de Affonso Reidy, é contraposto às obras anteriores por ter sido produto de uma época democrática, fato distinto e isolado da arquitetura nacional, pois toca numa questão primordial para Pedrosa nesse âmbito: a habitação popular. Importa pontuar que não só o contexto político foi crucial para o rápido desenvolvimento da nova arquitetura, a prosperidade econômica resultante da guerra e inflação também teve um papel central nesse processo. Com o fim desse período de euforia, os arquitetos teriam de enfrentar questões mais complexas e delicadas da nossa realidade urbana, em particular a organização racional das cidades brasileiras existentes e as que se encontravam em processo de construção¹⁷.

¹⁷ PEDROSA, Mário. “A arquitetura moderna no Brasil”. In: *Arquitetura: Ensaios críticos: Mário Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 65.



Imagem 1 - Ministério de Educação e Saúde (atual Palácio Gustavo Capanema) do Rio de Janeiro.

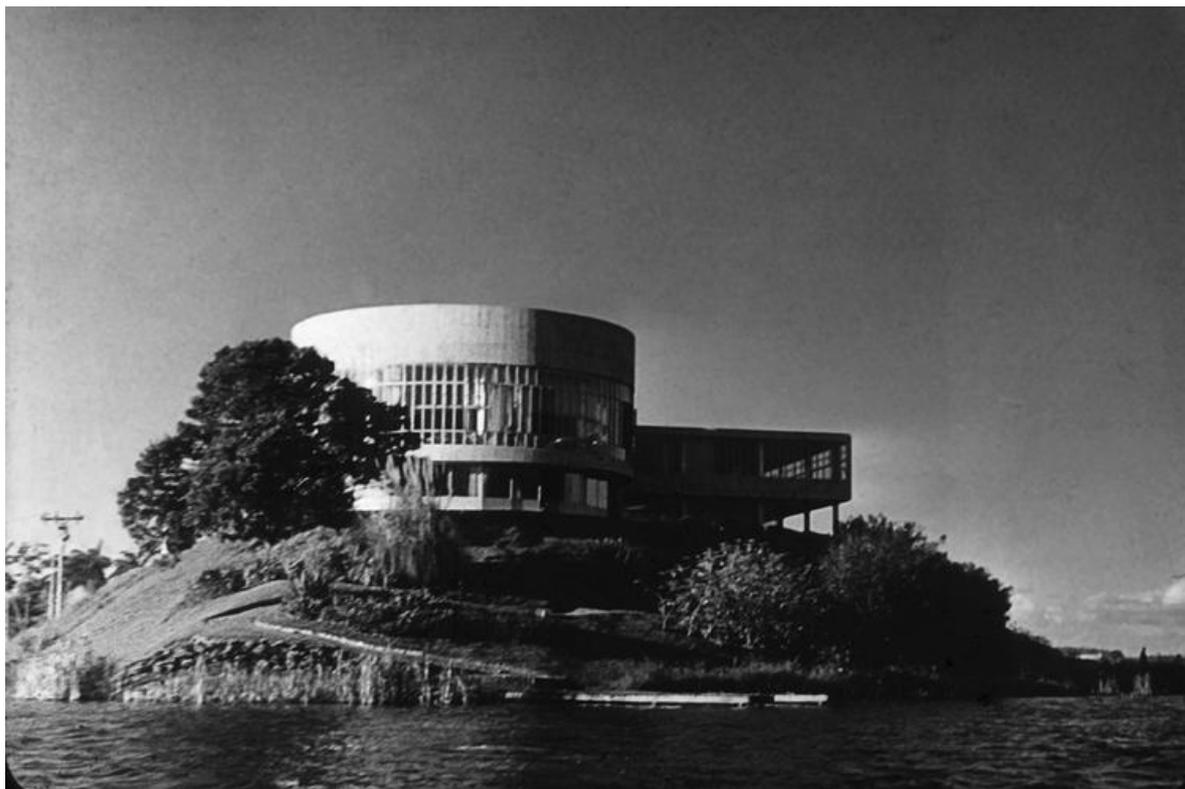


Imagem 2 - Cassino da Pampulha (atual Museu de Arte da Pampulha). Autor da fotografia: ROCHA FILHO, Gustavo Neves da.



Imagem 3 - Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes (Pedregulho). Cortesia de Nabil Bonduki.

1.2. A VISÃO DE BRASÍLIA

Chegamos então ao grande momento da arquitetura moderna nacional, o ápice do projeto construtivo brasileiro, Brasília. No artigo “Reflexões em torno da nova capital” de 1957, Mário Pedrosa utiliza-se do conceito de “civilização-oásis” formulado pelo filósofo e historiador da arte alemão Wilhelm Worringer para compreender a cidade numa perspectiva teórica na qualidade artificial de civilização que pressupõe, ou seja, uma civilização sem uma “história natural”.

O termo ‘civilização-oásis’ enfeixaria assim o arco dessa mitologia da condição colonial da qual Brasília ainda faz parte – não apenas por se instalar lá longe em meio a terras áridas, mas por se afastar daquelas áreas onde se desenvolve o ‘processo vital’ de identificação da história natural e da história cultural e política do Brasil.¹⁸

Para interpretar o surgimento de uma capital como Brasília em um país como o Brasil e, além disso, justificar a arquitetura nova como norma geral de sua construção, nosso crítico recorre a Worringer, mais especificamente à obra *Arte Egípcia* de 1928, para elaborar um quadro conceitual que pudesse esclarecer as particularidades desse processo tão nosso e simultaneamente tão ancestral. Para Worringer, o maior exemplo na história da humanidade de uma civilização do tipo seria o Egito dos faraós, pois na leitura do crítico “o Egito, na verdade, não tinha cultura, mas, apenas, uma civilização”¹⁹. A hipótese de partida mais importante é a qualificação do Egito antigo como uma civilização artificial, uma “colônia” fundada sobre bases artificiais, cujas maiores características seriam a alta capacidade de receber influxos culturais externos de maneira orgânica e o distanciamento que viabiliza em relação à natureza. Existe por certo uma óbvia desproporção entre a colonização realizada pelos egípcios para dominar a natureza através da técnica e a colonização portuguesa ocorrida em terras brasileiras. Talvez esse seja o maior problema de se valer de um conceito teórico que se refere a uma civilização remota para lançar luz sobre nossa realidade, as opacidades e distorções se tornam inevitáveis. Mas tal recurso se adequaria (não sem ajustes) ao suporte da crítica de Pedrosa para explicar a modernidade nacional, sobretudo em nossa ausência de tradição autóctone. A tábula rasa do Novo Continente se converteria num “oásis”

¹⁸ ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. Op. cit., p. 121.

¹⁹ PEDROSA, Mário. “Reflexões em torno da nova capital”. In: *Arquitetura: Ensaios críticos: Mário Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 132.

propício aos massivos transplantes das formas culturais mais avançadas da Europa, e, com efeito, o raciocínio não vacila neste sentido, a objeção, no caso brasileiro, não recai sobre a ação e sim sobre o agente.

Para compreender melhor a “teoria do oásis” em nossa formação cultural, ainda mais naquele período onde predominava um desejo por queimar etapas de desenvolvimento por meio de importações, Otilia Arantes sugere um relevante cotejamento histórico, que num movimento retrospectivo explicita o feitio dos personagens português e espanhol na colonização da América Latina. É na obra *Raízes do Brasil* (1936) de Sérgio Buarque de Holanda que a autora distingue a preocupação arquitetônica e urbanística evidenciada pelos espanhóis na edificação das cidades hispânicas da América e o “espírito rotineiro” dos colonizadores portugueses. Para ela, Buarque tenderia a associar a atitude metódica e racional espanhola em relação ao estabelecimento de uma civilização americana ao que Pedrosa identificou como artifício egípcio, muito diferente do reputado abandono e desleixo do português que “cuidou menos em construir, planejar ou plantar alicerces, do que em feitorizar uma riqueza fácil e quase ao alcance da mão”²⁰. Uma cidade-oásis nos moldes que propõe Worringer pressupõe certo “zelo minucioso e previdente” como o que Buarque encontrou na aplicação espanhola no “traçado dos centros urbanos” onde a linha reta se impõe como aspiração humana à organização e dominação da região conquistada. A colônia, para os portugueses, seria então um lugar transitório, uma vez que o forte caráter de exploração, que define boa parte de seus esforços, os impediu de conceber a cidade como um “produto mental”, surgiram assim espaços urbanos frutos da rotina e experiências não planejadas, onde imperavam a falta de método e rigor. Ao pensar sobre o fenômeno das transplantações culturais europeias para o Brasil, de uma maneira mais ampla, enquanto fato predominante e repleto de sérias consequências em nossa formação, o historiador vai assinalar que, com efeito, “a experiência e a tradição ensinam que toda cultura só absorve, assimila e elabora em geral os traços de outras culturas, quando estes encontram uma possibilidade de ajuste aos seus quadros de vida”²¹. Evidentemente, Pedrosa estava ciente disto, no entanto, essas dificuldades de aclimatação de ideias e formas estrangeiras ao nosso habitat não encontram uma

²⁰ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil* (27ª ed.). São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 113.

²¹ Id. Op. cit., p. 46.

dimensão adequada dentro do quadro conceitual da civilização-oásis. De modo sumário, ela é quase sempre a grande oportunidade de um salto para nós, muito embora não saibamos exatamente o destino desse salto.

“O nosso passado não é fatal, pois nós o refazemos todos os dias. E bem pouco preside ele ao nosso destino. Somos, pela fatalidade mesma de nossa formação, condenados ao moderno”²². Assim Mário Pedrosa costumava resolver, num nível retórico, rápida e sucintamente a questão do nosso passado colonial e escravagista numa única fórmula: *somos condenados ao moderno*. O problema dramático e constrangedor de nossa história era transformado num simples obstáculo por meio dessa “fórmula de conversão do negativo em positivo”, segundo Arantes, ainda mais quando era necessário definir o Brasil em poucas palavras. 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. Ainda no Brasil da década de 1920, Blaise Cendrars já antecipava tal axioma²³ – e Pedrosa reconhece a inspiração –, mas o contexto era outro, 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*”²⁴. Arriscada escolha de Pedrosa, porém se entendida dentro do momento social torna-se mais razoável a utilização, ainda que não traduza genuinamente a dura realidade da história nacional. A tragédia de nosso passado permanece na definição de nossos caminhos diários, ignorá-la – o que Mário Pedrosa não fez de todo – é talvez recriar uma fantasia a respeito de nós mesmos.

Não fazia sentido na época pensar nos termos do modernismo literário, ainda mais quando os tempos exigiam novas conjecturas a respeito de nossa cultura. Por isso, o crítico redireciona sua visão para o presente e ao relativizar os êxitos brasileiros, retoma o conceito de “civilização-oásis” para modificar-lhe a posição no transcurso

²²PEDROSA, Mário. “Brasília, a cidade nova”. In: *Arquitetura: Ensaios críticos: Mário Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 93.

²³ Otília Arantes identifica o poeta suíço Blaise Cendrars como o precursor desse axioma no Brasil em seu *Itinerário crítico*, mas não faz referência a um texto específico.

²⁴ ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Op. cit.*, p. 117.

dos fatos, ela deveria ser então uma etapa anterior ao desenvolvimento de um habitat orgânico. Sobre esse processo de naturalização, Mário Pedrosa esclarece: “Quer dizer, a civilização se vai naturalizando, enquanto a adaptação à terra se torna orgânica, criando raízes bastante para permitir brotos culturais autóctones”²⁵. Logo, estamos condenados ao moderno porque não nascemos de maneira natural – assim como uma civilização-oásis –, nossas cidades no princípio brotaram artificial e epidermicamente, o que se contrapõe diretamente à ideia de uma civilização orgânica nos modelos que encontramos na história da Europa, muito embora nosso caso não seja particular, pois se verificam muitas similaridades em quase todo o continente americano. Mas Pedrosa insiste em marcar a nossa diferença, em razão de nosso passado ser desprovido de grandes esforços culturais e civilizatórios, como por exemplo, os realizados pelo Império Inca no Peru. Nesta direção, o intento principal do crítico era obviamente contestar os nacionalistas, conservadores e retrógrados que acreditam piamente na natureza e na tradição combinadas como a única via possível à evolução histórica de um país.

Logo, Brasília, imagem síntese maior de nossa modernização, surgiu como uma miragem representativa do almejado salto histórico que superasse nosso atraso social e cultural em relação aos países desenvolvidos. Mário Pedrosa estava ciente do “caráter obscuro e híbrido” da empreitada, e verificava isso primeiramente a partir de seu programa que “no seu imediatismo, tem algo de imaturo e, ao mesmo tempo, de anacrônico”²⁶. O lado perigoso do oásis é então pressentido pelo crítico na medida em que a modernização conservadora²⁷ responsável por sua construção afastava, por meio de um gesto colonizador à “moda cabralina”, o centro político-administrativo do país das áreas onde se desenvolviam nossa cultura e política, enfim, nossa história. A plataforma de difusão da modernidade brasileira personificaria uma “casamata impermeável aos ruídos externos”, uma cidade que afastaria o governo do povo, e é nesse sentido que Mário Pedrosa desconfia do

²⁵ PEDROSA, Mário. “Reflexões em torno da nova capital”. In: *Arquitetura: Ensaios críticos*: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 134.

²⁶ Id. Op. cit., p. 135.

²⁷ Pode-se compreender essa modernização conservadora, seguindo a argumentação do crítico e professor Marcelo Mari na introdução do livro *Ditadura, modernização conservadora e universidade: debates sobre um projeto de país*, como um processo modernizador que não contempla os principais temas da reforma de base indispensável para a verdadeira modernização do Brasil. Portanto, os setores mais arcaicos e os relacionados à modernização uniram-se para impedir o avanço de uma agenda progressista brasileira, ocasionando esse tipo de processo.

envelope ultramoderno que acoberta intenções políticas duvidosas: “a Brasília de Lucio Costa é uma bela utopia, mas terá ela algo que ver com a Brasília que Juscelino Kubitschek quer edificar?”²⁸. Diante desse grave impasse, o crítico opta pelo projeto de Lucio Costa.

A vitória de Costa no concurso de Brasília reacendeu a chama utópica na crítica de Mário Pedrosa, reabilitando novamente a ideia de uma “capital-oásis”, mas dessa vez a ideia de um oásis brasileiro estaria acompanhada da utopia moderna que animava o urbanismo de Lucio Costa. Ela que seria a máxima expressão da obra deste, ponto decisivo e crítico de seu pensamento, cumpre precisamente os preceitos da utopia corbusiana, seja pela sua representação bastante formalista ou pela setorização hierárquica que realiza entre as classes sociais. A fundação de uma nova capital moderna sob o signo da arte, exprimida pelo crítico em sua capacidade retórica mais alta, além de figurar como uma possível passagem definitiva de uma colônia para uma nação de fato, era o coroamento de uma fase gloriosamente contraditória de nosso desenvolvimento. Nossa caminhada ascendente para deixar a periferia da globalização para trás era logo insuflada de ares progressistas, e a força motriz que vai catapultar o plano de Lucio Costa para o resto do país é “o espírito de utopia, o espírito do plano”, afinal, este era o espírito da época para Pedrosa.

1.3. A UTOPIA ESTÉTICA

[...] Brasília poderá ser, se bem conduzida e sem as desmoralizantes concessões à brasileira, um campo incomparável para a experiência de integração das artes em todos os domínios e numa escala não sonhada em parte alguma do mundo. Pode-se esperar no Brasil de hoje e dos homens que tem à sua frente, esse milagre?²⁹

Dessa maneira Mário Pedrosa conclui um artigo de 1958, publicado no Jornal do Brasil, com o título “Integração das artes e Brasília”. No período, a construção da capital avançava vigorosamente num ritmo intenso e as inquietações do crítico relativas à possibilidade de se resolver a questão problemática da integração das

²⁸ Id. Op. cit., p. 136.

²⁹ PEDROSA, Mário. “Integração das artes e Brasília”. In: Arquitetura: Ensaios críticos: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 54.

artes de maneira “sóbria e convincente” perturbavam o seu ceticismo. Reconhecendo que a maioria esmagadora das tentativas que se realizaram nesse sentido em solo brasileiro foi um desastre, o crítico revela seu descontentamento com as superficiais e forçadas associações entre murais e painéis e as paredes das novas construções. Fato que para ele compromete o valor arquitetônico da obra, pois além de se converterem em ornatos postiços, essa profusão de cores, formas e texturas não adiciona nada de genuinamente plástico ao conjunto, ou seja, não se integra efetivamente à arquitetura, apenas paira sobre as superfícies. E para se fazer mais claro, Pedrosa cita como exemplo o templo na qualidade de um projeto que favorece a união das artes de maneira harmônica, pois trata-se de um local onde todos os seus elementos constitutivos confluem para uma só finalidade. À vista disso, a cooperação entre Niemeyer e Volpi na Capela Nossa Senhora de Fátima – entre as superquadras 307 e 308 Sul – recolocava o problema em outros termos, mais adequados à experiência da integração das artes. O fato de Oscar Niemeyer, o principal representante brasileiro da vertente neobarroca – noção cunhada pelo crítico italiano Gillo Dorfles na obra *Arquitetura moderna* (1954) –, o mais prolífico inventor da nova arquitetura brasileira estar trabalhando em conjunto com Alfredo Volpi, um mestre moderno para Pedrosa, seguramente elevou as expectativas de nosso crítico diante desse projeto “predestinado” ao êxito, dadas tais circunstâncias.



Imagem 4 - Igrejinha Nossa Senhora de Fátima. Autor da fotografia: GAUTHEROT, Marcel.



Imagem 5 - Parte dos afrescos de Alfredo Volpi na Igrejinha Nossa Senhora de Fátima³⁰. Cortesia de Brasília Patrimônio da Humanidade.

Em linhas gerais, os escritos de Mário Pedrosa sobre arquitetura convergiam na seguinte direção durante essa época: interessava antes de tudo a restauração da coesão social arruinada pelo capitalismo tardio, e isso se operaria através das mais avançadas ideias e técnicas da nova arquitetura e urbanismo. Assim sendo, esse desejo de reintegração da sociedade moderna era nutrido, em grande parte, por setores da esquerda que reclamavam uma remodelação da ação coletiva, que há muito foi desintegrada pelos desdobramentos do capital que impunham a constante atomização dos grupos sociais. Nesta perspectiva, e ajustando o foco sobre a capital, Pedrosa ancorava o triunfo do plano no elemento social central da construção de Brasília – a participação direta dos seus habitantes. A essa altura de seu pensamento estético, a utopia dominava e articulava todo o discurso apologético que fazia da nova cidade. Citando o filósofo francês, Raymond Ruyer, – no texto “Utopia - obra de arte”³¹ –, o crítico nos diz que as utopias são a antecâmara das revoluções, precisamente pela grande função que exercem ilhas – como Brasília –

³⁰ É fato hoje bastante conhecido que os afrescos de Volpi foram destruídos na década de 1960 por freis cappuccinos descontentes com o caráter “profano” da obra. Atualmente, painéis do artista piauiense Francisco Galeno decoram o interior da igreja.

³¹ PEDROSA, Mário. “Utopia - obra de arte”. In AMARAL, Aracy (org.) *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p. 317.

nas formulações utópicas, pois estas possuem a aptidão de se tornarem um “mundo fechado”. Amarrando a ciência sociológica à utopia, esta concederia a primeira grande oportunidade de progresso, pois privilegia sobretudo a análise teórica, fazendo, é claro, a necessária distinção entre a utopia positiva e a crítica. Conforme Pedrosa, apenas a positiva é capaz de criar um novo mundo, embora em miniatura. Bertrand Russell, filósofo e matemático inglês, também é citado no mesmo texto, justamente por anunciar como traço característico do período o de ser aquele “em que as utopias passam do sonho à realidade, de hipótese ou pressuposição fantasistas à experiência, a instrumento de trabalho”³². Portanto, graças às inovações técnicas e sociais possibilitadas pelo capitalismo – o mesmo responsável pela fragmentação da sociedade –, seria exequível a concretização oportuna de uma civilização produzida de maneira artificial, a cidade assim poderia se converter em sua globalidade numa verdadeira obra de arte, já que pela primeira vez utopia e plano encontraram uma afinidade estreita.

[...] Estamos no coração do movimento moderno: intenção plástica da função e fundo social da dimensão estética acabaram se reencontrando noutra escala, no interior dessa construção maior, coletiva, e por isso mesmo uma obra de arte total, a cidade.³³

É nesse clima utópico, aponta Otilia Arantes, e seguindo essas coordenadas que Pedrosa vai organizar o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte de 1959, que ocorreu em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro. Mário Pedrosa, o então vice-presidente da AICA – Associação Internacional de Críticos de Arte –, renova e promove o programa moderno em sua base estética, social e moral no limiar da década de 1960, uma estranheza para alguns ilustrados presentes no encontro que já consideravam o movimento moderno como algo passado e confinado à primeira metade do século XX. 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 esclarecida como Giulio Carlo Argan, Bruno Zevi, Romero Brest, Gillo Dorfles, André Bloc, Robert Delevoy, Tomás Maldonado, Meyer Schapiro, Mário Barata e Sérgio Milliet dão um indicativo da envergadura intelectual do debate. Seu objetivo era lançar a nova capital no cenário crítico internacional, a despeito do excesso de propaganda

³² Id. Op. cit., p. 318.

³³ ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. Op. cit., p. 151.

observado por Pedrosa na época. A amplitude da experiência Brasília exigia então uma atenção detida capaz de elucidar suas implicações e promover uma compreensão total do evento.

A ideia de síntese das artes, como se sabe, não era novidade de maneira alguma. O conceito que se desenvolve no esquema arrojado da Bauhaus, através da integração de diferentes artes como o teatro, o balé, a pintura, a escultura e as artes gráficas e aplicadas, passa pela arquitetura elementarista do *De Stijl*, derivada de Malevitch, e chega até as proposições colaborativas entre as artes maiores de Le Corbusier na década de 1930. No entanto, “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”³⁴. 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 pontuar que Pedrosa seguramente não estava pensando numa simples colaboração entre arquitetos e artistas plásticos, e sim numa abordagem mais ampla da questão. Tanto que no balanço realizado sobre o congresso no artigo “Lições do Congresso Internacional de Críticos” do mesmo ano, o Mário Pedrosa registrou os pontos altos do evento que, não obstante a temática, se dirigiram em vários e abrangentes sentidos interpretativos a respeito de Brasília.

O problema central levantado por este congresso, a saber, a possibilidade de Brasília conjugar em sua concepção arquitetura, escultura e pintura de modo a produzir uma síntese das artes, é retomado pelo crítico anos depois para precisar alguns pontos aparentemente desguarnecidos³⁵. Primeiramente, o conceito de síntese empregado no título não tinha a pretensão de apresentar a capital como algo realizado, visto que sua construção perduraria por um bom tempo e nem habitada suficientemente estava para possuir a fisionomia de uma cidade. O que Pedrosa na verdade evidencia com este termo é a urgência da arte num papel comunitário maior, dentro de um contexto de reconstrução mundial. A síntese, numa perspectiva

³⁴ 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.

³⁵ Mário Pedrosa retoma o problema do Congresso no texto “À espera da hora plástica”, publicado na Revista GAM, n. 4, março de 1967.

mais globalizante, é almejada porque somente ela é capaz de articular as contradições e diferenças da sociedade contemporânea, ainda mais se tratando de um país subdesenvolvido. Noutras palavras, essa síntese que carrega um alto valor ético estaria apta a realizar conexões entre as especificidades do indivíduo contemporâneo através da natureza humana e agregadora da arte, num país como o nosso isso significaria o reestabelecimento das afinidades há muito perdidas no âmbito social. Como plano de fundo dessa aspiração a síntese existe uma postura resoluta, que toma partido por uma coletividade em oposição ao individualismo reforçado pelo liberalismo econômico – individualismo que também permeava intensamente o pessimismo da arte temperamental e expressionista da época. “Uma nova reconstrução do mundo é reclamada por todos”³⁶, assevera o crítico na esteira do historiador norte-americano Lewis Mumford, já que as novas gerações tinham como tarefa a reconstrução das cidades tidas como obras artísticas coletivas. E este processo de reconstrução somente seria pleno se garantisse um papel de primeiro plano à arte. A missão social da arte é então evocada através do testemunho de Friedrich Nietzsche, missão difícil e penosa, pois à arte é incumbida a tarefa de “disciplinar a ciência” e ser um elemento de síntese na fragmentada conjuntura atual. A missão da arte, identificada por Mário Pedrosa no seguinte trecho citado do filósofo, se revelava poderosamente numa verdadeira devoção fervorosa:

Não somos céticos. 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.³⁷

Assim como Nietzsche, nosso crítico também tomava partido por uma civilização estética. Entretanto, conforme os anos iam passando, o entusiasmo dissipou-se e deu lugar aos primeiros desapontamentos com a nova capital, em especial aos relativos ao regime militar que se instalara no país. Era algo inevitável,

³⁶ PEDROSA, Mário. “À espera da hora plástica”. In: *Arquitetura: Ensaios críticos*: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 173.

³⁷ Ver Friedrich Nietzsche, “A filosofia na época trágica dos gregos” [1873], in *Obras incompletas*. São Paulo: Editora 34, 2014. Seleção e ensaio Gérard Lebrun, trad. e notas Rubens Rodrigues Torres Filho.

evidentemente, pois Mário Pedrosa, segundo Arantes, “cedo ou tarde deveria experimentar a exaustão da nova arquitetura e a revelação da falsa modernidade brasileira”³⁸. Por conseguinte, algumas questões importantes foram trazidas à luz através do ponto de vista inspirado de Pedrosa, mas não totalmente iluminadas. Coloca-se então a indagação: em que medida o cotejamento entre sua visão sobre Brasília e a crítica contemporânea da cidade pode elucidar essa zona opaca esboçada pelo crítico? Precisamente porque após a fundação da capital, na passagem da modernidade à pós-modernidade, Mário Pedrosa simplesmente abandonou a nova arquitetura como assunto, sem tirar as devidas consequências de seus desdobramentos, deixando essa explícita lacuna em sua obra³⁹. Afastando-se progressivamente da militância por uma arte de vanguarda no Brasil, Pedrosa conduz o seu pensamento quase que inteiramente para uma orientação mais política, porquanto o poder revolucionário da arte demonstrou-se insuficiente para a realização da tão sonhada transformação radical do país. Não sendo possível à arte, recorre-se depressa à política, mas a imprescindível revolução brasileira jamais esmoreceria na voz de Mário Pedrosa.

³⁸ ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. Op. cit., p. 155.

³⁹ Id. Op. cit., p. 156.

2. JAMES HOLSTON: UM OLHAR ESTRANGEIRO SOBRE A CIDADE CONTEMPORÂNEA

No início da década de 1980, o antropólogo norte-americano James Holston realizou um trabalho de campo em Brasília que resultou no livro *The Modernist City: An Anthropological Critique of Brasília*, uma cuidadosa e precisa etnografia crítica que tem como objeto de estudo a capital do Brasil. Nessa leitura antropológica, entre os vários temas trabalhados, aponta-se especialmente que as notáveis desigualdades e prerrogativas de certos grupos foram produzidas em larga medida pelo conjunto de preceitos modernistas que moldaram toda a cidade e não pelos fatos que sucederam sua fundação. Cabe ressaltar aqui, como o próprio diz, que ele se tornou conhecido como um “crítico de Brasília” por se opor em vários sentidos às circunstâncias que a criaram e suas sérias consequências. Ainda assim, Holston costuma expor em sua crítica certa admiração pelo que os candangos⁴⁰ conheciam como o “espírito de Brasília”, isto é, “sua invocação para romper com o passado, para ousar imaginar um futuro diferente, para abraçar o moderno como um campo para experimento e risco”⁴¹. Portanto, o modernismo da capital é o ponto principal onde vai incidir sua etnografia, entretanto, a sua investigação se divide em duas perspectivas fundamentais. Primeiramente, a arquitetura e o urbanismo da cidade são abordados num sentido mais social e estético, e depois, num sentido essencialmente antropológico, o autor se dedica ao problema da configuração ocasionada pelo radical processo de modernização implementado. Tendo dito isto, esse estudo de caso parece ter como objetivo maior a reconstrução da cidade utópica através da técnica analítica de comparação entre o projeto dos arquitetos e do governo brasileiro com a realidade que resultou desse arranjo complexo.

Mas por qual motivo um antropólogo dos Estados Unidos viria para o Brasil, a fim de estudar sua nova capital em pleno regime militar? Como o próprio comenta, ele acreditava que o futuro da antropologia estava no exame da sociedade moderna. E Brasília, com sua fascinante e ambígua modernidade, lhe afigurou como oportunidade singular de compreensão dos processos modernos de constituição de uma sociedade. A nova cidade cristalizou para o autor um paradigma notável da

⁴⁰ Termo utilizado pelo antropólogo para se referir aos pioneiros de Brasília.

⁴¹ HOLSTON, James. “Libertem o espírito de Brasília”. In: Cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. I.

modernidade: “a ideia de que governos nacionais podem mudar a sociedade e manobrar o social através do imaginário de um futuro alternativo”⁴². Além disso, Brasília trouxe para o primeiro plano o problema primordial dos grandes projetos modernos, a saber, as inevitáveis contradições entre a “prática da construção” do futuro e as “premissas utópicas” que amparam sua origem. A partir desse problema, Holston detecta mais dois:

De um lado, ficou claro que fatores utópicos não poderiam ser eliminados do planejamento, do imaginário do Estado, sem condená-los ao aprisionamento às condições existentes. Mas, de outro lado, se a utopia parece levar à perversão ou à desconexão, como construir uma imagem de futuro emergente sem impor uma teleologia que descarna o presente?⁴³

Ao tentar se esquivar da armadilha da coerência antropológica, Holston propõe um novo tipo de modelo que não desconsidera as tensões entre o futuro planejado e a realidade concreta. Por isso, vai se valer de um registro crítico, pois assim consegue escapar adequadamente dessa armadilha na investigação das tensões verificadas. Como o livro foi originalmente escrito para o público estadunidense, o antropólogo tinha conhecimento de que publicá-lo no Brasil tocaria na sensibilidade de muitos candangos e poderia gerar certa repercussão negativa, pois confronta abertamente muitos aspectos da vida brasileira moderna observados em Brasília. A despeito disso, defende sua posição intelectual na elaboração de uma crítica etnográfica não pessoal ou dogmática, e sim fundamentada na análise concreta e direta do próprio objeto. Desse modo, tenciona colocar em suspenso a sua condição de sujeito estadunidense que vive e estuda uma cidade brasileira, e que, portanto, poderia originar um exotismo estereotipado que geralmente marca o olhar estrangeiro “civilizado” acerca dos países subdesenvolvidos. Sabemos, com efeito, que nesses casos, a aspirada neutralidade e imparcialidade são impossíveis de serem alcançadas pelo simples fato do antropólogo possuir outro repertório social e cultural, e intenções bastante claras, não obstante a força da experiência cotidiana imposta pela vivência num local distinto. Importa pontuar aqui que o interesse na crítica de James Holston sobre Brasília recai, sobretudo, no ângulo antropológico – metódico e preciso – diverso do utilizado por Mário Pedrosa para interpretar a cidade

⁴² Id. “Prefácio à edição brasileira”. In: Cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 3.

⁴³ Id. Op. cit., p. 3.

e o contexto atualizado em que reconstitui a imagem moderna de Brasília a partir de sua fundação.

2.1. A UTOPIA ARQUITETÔNICA E URBANÍSTICA DA CAPITAL

Brasília é tomada [...] como um estudo de caso da cidade modernista, tal como proposta pelos manifestos dos *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (CIAM). Corporifica, em sua forma e organização, a premissa de transformação social dos CIAM, ou seja, a de que a arquitetura e o urbanismo modernos são os meios para a criação de novas formas de associação coletiva, de hábitos pessoais e de vida cotidiana.⁴⁴

Ao sublinhar o fato de Brasília se inscrever rigorosamente na tradição dos CIAM na arquitetura moderna, seguramente o experimento mais completo e avançado que teve como fundamento as doutrinas e manifestos dos CIAM, James Holston evidencia o importante papel desempenhado por estes no estabelecimento de um fórum internacional de amplo alcance para discutir a nova arquitetura. A influência desses congressos foi tão decisiva que formou um consenso quase que mundial acerca das questões centrais do modernismo arquitetônico, que engendraria assim o *international style*. Gillo Dorfles, importante crítico de arte italiano, define esse estilo como uma versão extrema do funcionalismo de Walter Gropius e de Le Corbusier, no entanto, “tornado mais impessoal e anódino”⁴⁵. Sua fórmula típica pode ser entendida através do famoso postulado da beleza ligada à utilidade, com a exclusão do ornamental, prezando acima de tudo pela linearidade e certa limpeza. Nosso país estava desde cedo representado nos CIAM, e de acordo com Holston, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer se utilizaram extensamente dos princípios firmados pelos congressos. E de todos os manifestos realizados, certamente o mais relevante foi *A Carta de Atenas*, que definia os propósitos do urbanismo em quatro funções básicas: moradia, trabalho, lazer e circulação. Mário Pedrosa já asseverava que tal verificação histórica dos CIAM se deu por conta da óbvia decadência das atividades

⁴⁴ Id. “Utopia arquitetônica”. In: *Cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 37.

⁴⁵ DORFLES, Gillo. *A arquitetura moderna*. Trad. José Eduardo Rodil. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 79.

coletivas urbanas por conta do avanço irrefreado do capitalismo⁴⁶. O zoneamento da cidade moderna, que organiza essas atividades em setores, por mais limitante que possa parecer, foi indispensável como tentativa de correção ao desmantelo interno da ordem urbanística pelo capital ao longo de várias décadas. E o crítico expressava de modo enfático: “é que o ‘progresso’ do *laissez-faire* é o inimigo do espírito comunitário”⁴⁷.

O antropólogo propõe então uma comparação entre o panorama de Brasília e as cidades utópicas de Le Corbusier – a *Ville Contemporaine de 3 Millions d'Habitants* (1922) e a *Ville Radieuse* (1930) – ambas consideradas arquétipos do padrão urbano explicitado na *Carta de Atenas*. Indubitavelmente, não há como negar que as três cidades compartilham entre si semelhanças notadamente explícitas:

[...] o cruzamento de vias expressas; as unidades de moradia com aparência e altura uniformes, agrupadas em superquadras residenciais com jardins e dependências coletivas; os prédios administrativos, financeiros e comerciais em torno do cruzamento central; a zona de recreação rodeando a cidade.⁴⁸



Imagem 6 - Superquadras em Brasília na década de 60. Autor da fotografia: COHEN, Jean-Louis.

⁴⁶ Mário Pedrosa se refere à Carta de Atenas no artigo “Crescimento da cidade”, publicado no *Jornal do Brasil* em 16 de setembro de 1959.

⁴⁷ PEDROSA, Mário. “Crescimento da cidade”. In: *Arquitetura: Ensaios críticos: Mário Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 187.

⁴⁸ HOLSTON, James. Op. cit., p. 38.

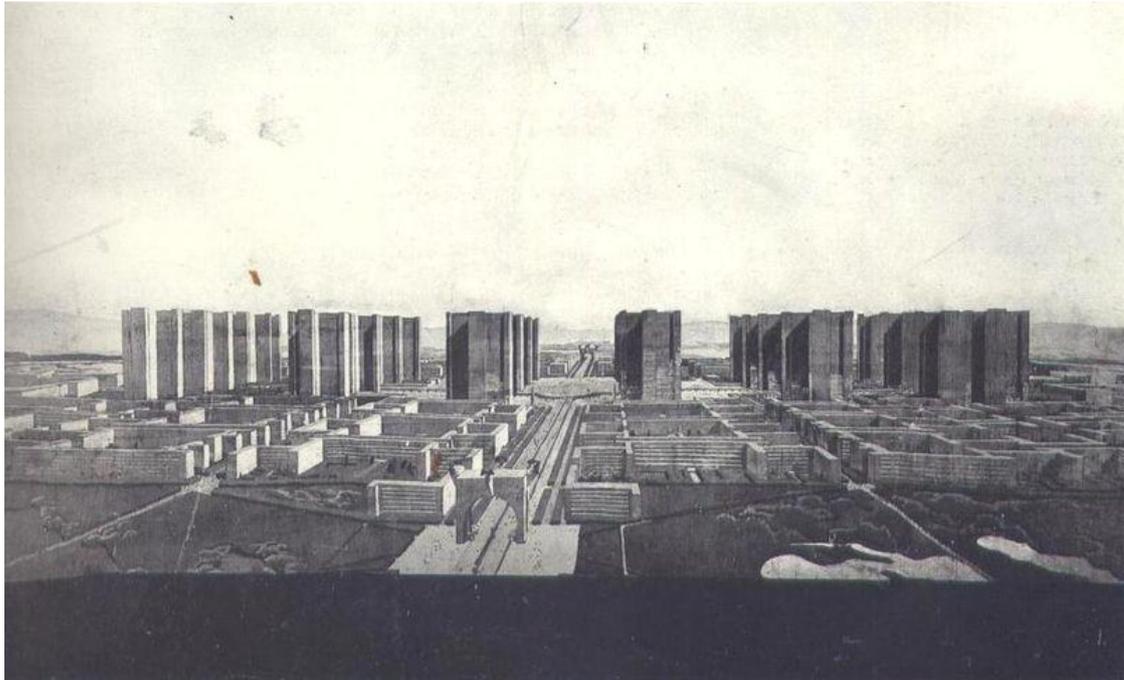


Imagem 7 - Projeto da *Ville Contemporaine de 3 Millions d'Habitants* (1922), de Le Corbusier.



Imagem 8 - Detalhe da maquete da *Ville Radieuse* (1930), de Le Corbusier.

Se existiam dúvidas a respeito da incorporação das ideias do mestre francês no plano de Lucio Costa, elas rapidamente desaparecem após tal confrontação. A ideia de Holston com isso não foi, evidentemente, diminuir o mérito de Costa e Niemeyer, mas deixar patente a influencia de Le Corbusier, não só na obra de ambos, mas em todo o desenvolvimento de nossa arquitetura modernista. O que não é nenhuma novidade aqui, pois Mário Pedrosa noutros tempos já reconhecia nela o caráter revolucionário das ideias de Le Corbusier – assim como a maneira repentina com que essas ideias se expandiram no novo ideário arquitetônico. O vocabulário corbusiano, com seus pilotis, *brise-soleils*, esquemas funcionais de volumes e síntese das artes maiores, enriqueceu sobremodo de atributos modernos a linguagem de nossos arquitetos, desde a construção do Ministério da Educação e Cultura no Rio de Janeiro até a criação dos espaços de Brasília. Também interessa distinguir aqui a dimensão política que esse ideário adquiriu no Brasil, pois embora Le Corbusier não fosse oficialmente comunista, segundo Holston, seus críticos o enxergavam como tal, e uma nova arte de massa associada à objetivos declaradamente revolucionários seria muito bem recepcionada por arquitetos brasileiros localizados à esquerda no espectro político, como Oscar Niemeyer, que foi membro do Partido Comunista Brasileiro. Sobretudo porque essa nova arte poderia proporcionar soluções aos nossos graves problemas coletivos, como a habitação popular – o maior exemplo que temos nessa direção é o já citado Conjunto do Pedregulho, de Reidy, obra admirada até por Max Bill, conhecido crítico de nosso modernismo e dos “pequenos Le Corbusier” brasileiros⁴⁹.

Sobre a preponderância de Le Cobusier dentro dos CIAM, o antropólogo nos adverte: “o que as diferenças reais entre comunistas, fascistas e tecnocratas pudessem significar para a cidade moderna proposta foi algo encoberto pelos esforços de apresentar a versão de Le Corbusier como consensual”⁵⁰. Obviamente, o mestre francês não era ingênuo e teve que recorrer a subterfúgios para fazer valer a suas proposições formais e sociais dentro do conjunto plural dos CIAM. Afinal, como criar consenso entre dezenas de delegados provenientes de países muito diferentes entre si? O modelo de cidade proposto pelos congressos, em especial a partir das contribuições de Le Corbusier para um “esquema conceitual comum”,

⁴⁹ Entrevista concedida à revista *Manchete*, em 1953, durante sua estada no Brasil. In: BANDEIRA, João (org.). *Arte Concreta Paulista: documentos*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 32-33.

⁵⁰ HOLSTON, James. Op. cit., p. 46.

conseguia unir interesses heterogêneos em torno de uma agenda global moderna, traço que define predominantemente sua natureza internacional, nos projetos mais diversos. Portanto, Le Corbusier objetivava o máximo possível de concordância entre a multiplicidade de pontos de vistas políticos e arquitetônicos presentes nos CIAM e para isso, quando estruturou sua *Carta de Atenas* (1933), ele estabeleceu, de acordo com Holston, um “precedente desistoricizante”. Por conseguinte, não é fato surpreendente que “ele tenha eliminado as tensões e antagonismos entre os participantes e, de forma ainda mais significativa, qualquer relação entre arquitetura e tendências políticas”⁵¹. Em suma, esse modelo apresentado foi o que engendrou a nova capital, paradoxalmente político e não político, com todas as suas conjecturas e implicações do que seria, de fato, a cidade moderna. Logo, o produto de um aparente acordo internacional desinteressado em contextos sociais e culturais específicos despontaria no cenário brasileiro para aliar arte e técnica e assim beneficiar a população com os avanços da industrialização, como expõe Mário Pedrosa citando Lucio Costa a respeito do modernismo⁵².

O que Pedrosa diagnosticava como origem da crise urbana e social, James Holston também destaca dentro dos princípios dos CIAM, ou seja, para ambos eram necessárias soluções drásticas para fazer predominar na cidade a ação e os direitos coletivos e não os interesses individuais, tanto no que tange a organização da cidade quanto na gestão do desenvolvimento econômico. Tendo isto em vista, Holston expõe que “na medida em que constituíam uma crítica política do desenvolvimento capitalista na Europa, essas prescrições igualitárias e funcionalizantes para a crise metropolitana politizaram a arquitetura”⁵³. Quer dizer, o que originalmente foi proposto como politicamente inócuo, subverte as expectativas de seus formuladores para servir de argumento à reivindicações de transformação social, contudo ainda amparando à sua sombra – não sem contradições – filiações políticas distintas. Trata-se expressamente de uma situação complexa e indica por certo como processos sociais podem ser capazes de modificar códigos tão cerrados como os postulados pelos CIAM. Talvez pela clara consciência desse fato, Mário Pedrosa já preconizava que para Brasília se tornar uma verdadeira comunidade

⁵¹ Id. Op. cit., p. 46.

⁵² PEDROSA, Mário. “A arquitetura moderna no Brasil”. In: *Arquitetura: Ensaios críticos: Mário Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 62.

⁵³ Id. Op. cit., p. 48.

urbana era indispensável não se submeter de modo exclusivo às funções burocráticas e administrativas da capital⁵⁴. Assim sendo, os brasilienses – de fato, e não os burocratas e altos funcionários do governo – que ocupariam a capital, tinham como incumbência criar a vida na cidade, introduzir em seu sistema vascular a seiva do “drama humano” e conferir a ela uma fisionomia de um espaço comunitário.

Posto isto, além de fazer uma crítica dúbia ao capitalismo, os CIAM também atribuem à crise da metrópole o fracasso do planejamento urbano resultante da incapacidade de articular as mudanças ocasionadas pela máquina e a industrialização no quadro geral da cidade. “Nada foi previsto para a salvaguarda do homem. O resultado é catastrófico e quase uniforme em todos os países. É o fruto amargo de cem anos de maquinismo sem direção”⁵⁵. Isso nos diz Le Corbusier na conclusão de sua *Carta*. Como Brasília nasceu do nada, de uma cruz marcada no meio do cerrado, e de um plano bem estruturado nos moldes desses congressos, pouco lhe atingiria esse aspecto orgânico de desordem, que certamente é mais perceptível em cidades antigas e populosas, como São Paulo. O maior perigo mesmo, temido por Mário Pedrosa e seus contemporâneos, era a especulação imobiliária, e essa realmente modificou largamente os rumos da nova cidade, a começar pelo entorno com as “cidades-satélites” – hoje, regiões administrativas –, e depois dentro de sua própria região. Por tal motivo, um dos pontos cruciais para o novo urbanismo visado pelos CIAM, que está justamente na base de várias propostas, era a disponibilidade do solo. Não se desejava é claro abolir de vez a propriedade privada, mas se fazia premente uma redefinição da distribuição da terra, seja ela realizada pelo governo ou autoridade local. Tendo a especulação imobiliária sob controle, o planejamento da cidade estaria então habilitado para dividir seus territórios não se baseando na condição econômica, mas em outros fatores. Evidencia-se desse modo que esse ponto “não apenas iria supostamente estabelecer as condições para uma cidade sem classes, como também faria do plano global do urbanista a base absoluta para a organização dessa cidade”⁵⁶. Logicamente, um aspecto importantíssimo da utopia Brasília, mas que James Holston desmascara logo no início de seu estudo, pois na época em que viveu na

⁵⁴ PEDROSA, Mário. “Em torno de Brasília”. In: *Arquitetura: Ensaios críticos: Mário Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 180.

⁵⁵ Le Corbusier. “*La Charte d’Athenes*”. Paris: Editions de Minuit, 1941.

⁵⁶ HOLSTON, James. Op. cit., p. 53.

capital, entre 1981 e 1982, ela era a cidade mais desigual do Brasil segundo várias fontes (como o IBGE, Geipot, PEOT e Codeplan). O que não acabou acontecendo foi a resolução do problema habitacional das classes trabalhadoras, elas foram explicitamente empurradas para as periferias, especialmente as envolvidas na construção da Brasília. As grandes distâncias que separam esta das regiões administrativas funcionam perfeitamente como barreiras invisíveis a essas classes ao núcleo da capital.

Os elementos ou convenções que compõem a nova ordem arquitetônica constituem aquilo a que me refiro como ‘estratégia de desfamiliarização’. Essa estratégia era fundamental para todos os movimentos de vanguarda artística durante o período de formação da arquitetura moderna.⁵⁷

O método de desfamiliarização – ou descontextualização – total do projeto moderno situa-se na crítica de James Holston como pilar fundamental para a instituição de novas relações sociais dentro de um cenário também novo. Ou seja, através dessa estratégia, que tem como função “romper os hábitos mecânicos e anestésicos da rotina cotidiana de modo a dessacralizar valores inquestionáveis”⁵⁸ – expõe Holston citando o crítico russo Viktor Shklovsky –, não só a arquitetura, mas toda a arte moderna, de maneira deliberada, reclama a consideração de seus próprios meios para criar um outro mundo, deixando patente suas operações radicais de ressignificação. Em linhas gerais, na interpretação do antropólogo, esse método essencial objetivava demonstrar que a sociedade não é um simples produto natural, e sim o resultado de processos históricos, sendo, portanto, algo passível de transformação. Neste contexto, a famigerada técnica de choque surge como opção crítica significativa dentro desse método para os movimentos vanguardistas, e Holston destaca algumas de suas modalidades: “a inversão, a justaposição arbitrária, a montagem, a descontextualização, a decomposição e a desconstrução”⁵⁹. E na medida em que a arquitetura moderna pode ser considerada uma *synthèse des arts majeurs* – tal como proposta por Le Corbusier –, ela apropriou-se extensamente dessa técnica, articulando essas modalidades entre si nos mais variados projetos, e no caso de Brasília, incutiu em sua paisagem um efeito singular de “estranhamento” – termo recorrente nesse tipo de análise das

⁵⁷ Id. Op. cit., p. 60.

⁵⁸ Id. Op. cit., p. 60.

⁵⁹ Id. Op. cit., p. 61-2.

vanguardas. A cidade como obra de arte coletiva, no registro utópico de Mário Pedrosa, pressupunha além das inovações urbanísticas e arquitetônicas, a transformação da percepção do indivíduo frente à nova cidade e a consequente modificação de sua relação com o outro num âmbito comunitário. O ideal democrático poderia assim penetrar em todos os níveis da vida social da capital brasileira, pois as antigas distinções entre vida pública e vida privada seriam superadas por uma nova forma de experienciar a cidade. Questiona-se, portanto, até que ponto a organização racional e moderna da sociedade – por agentes externos – forçaria uma mudança social radical? A revolução social pode ser substituída por uma de outra ordem? É nesse sentido que a etnografia crítica de Holston elabora uma resposta – que não parecer ser tão positiva – a uma inquietação de Mário Pedrosa.

2.2. EXPECTATIVA UTÓPICA VS. REALIDADE CONCRETA?

[...] dada a natureza da sociedade brasileira, a solução para os problemas sociais foge às atribuições do arquiteto, reclamando, fora da profissão, uma atitude coerente, de apoio aos movimentos progressistas.⁶⁰

Dessa maneira Oscar Niemeyer tentava escapar do dilema entre uma arquitetura social e uma arquitetura dita formalista no artigo “Forma e função na arquitetura” de 1959, publicado na revista *Módulo*. Essa citação que James Holston faz do arquiteto exemplifica a sua posição difícil frente ao cenário contraditório do capitalismo no Brasil de então, o que faz Niemeyer recuar o aspecto político em seu trabalho e se concentrar nas atribuições mais técnicas e artísticas da profissão. O que obviamente não pode ser tomado de maneira rigorosa na apreciação de sua obra. Holston assevera que essa postura do arquiteto é ambígua, pois o projeto modernista é de modo intrínseco social: “em suas formas e na sua concepção a respeito de como organizar o espaço, ele identifica o político com o estético, os processos de transformação social com seus próprios processos de produção”⁶¹. Portanto, essa ambiguidade era um grave obstáculo aos nossos arquitetos comprometidos com a

⁶⁰ “Forma e função na arquitetura”, artigo de Niemeyer publicado na revista *Módulo* em 1959.

⁶¹ HOLSTON, James. Op. cit., p. 95.

causa política, uma vez que seus projetos isolados claramente não tinham a força necessária para elevar toda uma cultura ao nível exigido pela própria modernidade. Constituíam-se assim como fragmentos ultramodernos reluzindo dispersamente no velho e caótico tecido urbano nacional. Era algo que também afligia Mário Pedrosa, que antes de ser crítico de arte foi militante político e continuou o sendo até a morte, por isso Otilia Arantes observa que o crítico nos idos dos anos 1950 parecia estar dividido em relação à função social da nova arquitetura:

Sempre alinhando sem concessões com a autonomia da arte, a marca por excelência da sua condição moderna, e, em 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?⁶²

Por mais que Oscar Niemeyer insistisse no argumento de uma arquitetura mais estética e por consequência menos social – pela dificuldade de fazer convergir o ético e o estético –, relegando os problemas da sociedade brasileira unicamente à política já que esse assunto não era da alçada de profissionais da arquitetura, seu discurso demonstra certa fragilidade neste ponto, pois pretendia realizar a nítida distinção entre o projeto de Brasília e o programa de transformação social – algo improvável, já que ambos são por definição indissociáveis. Naturalmente, Niemeyer enquanto comunista possuía aguda consciência social, mas ela precisava ser desabrochada em seu ofício. Como o próprio Pedrosa advertia, ao comentar sobre o arquiteto, a consciência dos nossos problemas sociais é “imprescindível a qualquer intelectual e artista de nossa época, mormente arquiteto”⁶³. Algo embaraçoso à Niemeyer, porque uma arquitetura social para ele só prosperaria numa sociedade socialista⁶⁴, não sendo assim, a revolução pretendida por meio da arte de massa se transformaria em enorme gesto paternalista do Estado. Nessas circunstâncias, o oásis previsto por Mário Pedrosa ficaria impedido de avançar para a sua etapa de consolidação e, conseqüentemente, criar as raízes profundas de uma cultura autóctone. James Holston verifica nessa atribuição que o arquiteto faz ao capitalismo tardio como responsável pela disfunção de Brasília como civilização-

⁶² ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. Mário Pedrosa: itinerário crítico. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 139.

⁶³ PEDROSA, Mário. “O depoimento de Oscar Niemeyer”. In: Arquitetura: Ensaios críticos: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 112.

⁶⁴ Oscar Niemeyer discute a respeito no artigo “O problema social na arquitetura” publicado na revista *Módulo* em 1955.

oásis – na acepção de Pedrosa – o conhecimento de Niemeyer do “fracasso da imbricação entre o político e o estético que subjaz à inversão do desenvolvimento que pretendia”⁶⁵.

É bem sabido que a contradição de Brasília é muito mais intrincada do que a simples oposição entre expectativa utópica e a realidade concreta, nos diz o antropólogo. O clichê da dualidade plano-realidade, frequentemente utilizado numa crítica rasteira sobre a capital para justificar o ponto cego do novo urbanismo, reduz as várias intenções do projetista unicamente ao seu plano, isto é, este tem a obrigação de ser o espelho ideal onde a imagem total do projeto deve ser refletida – obviamente, na expressão popular, um ledão engano. De maneira lógica, atribui-se assim aos múltiplos fatores externos ao plano a capacidade de frustrá-lo. Por conseguinte, revelam-se aqui dois grupos de questões para James Holston, primeiramente: “de um lado, há o programa social que os urbanistas modernistas julgaram estar concretizando com suas propostas arquitetônicas e urbanas”, programa que os mesmos consideram o melhor dentro de um contexto democrático, e secundamente “de outro lado, devemos considerar se os urbanistas estavam ou não enganados quanto à natureza da ordem social imaginada em seus programas”⁶⁶, sobretudo quando suas funções extrapolam o âmbito profissional e invadem as ciências sociais. Apesar de toda a sua crítica apologética à nova cidade, Mário Pedrosa como intelectual atento às particularidades políticas e artísticas do cenário nacional já levantava uma irônica suspeita acerca das expectativas em torno de Brasília no seu mais importante texto a respeito: “Brasília ou Maracangalha?”⁶⁷, questionava-se a si mesmo e ao leitor. Uma capital verdadeiramente moderna e democrática ou uma folia carnavalesca de nossas incoerências? Além de estar pensando na divergência explícita entre o plano piloto de Lucio Costa e o programa desenvolvimentista do governo Kubitschek, Pedrosa parecia também fazer referência ao elemento social tipicamente brasileiro capaz de hibridizar unidades tão distintas simultaneamente.

[...] Em Brasília, vemos múltiplas interpretações sobre o significado da arquitetura e do urbanismo da capital, repartidas entre os vários atores que participaram de sua construção: os arquitetos, os líderes do governo, as autoridades militares, os pioneiros e os trabalhadores

⁶⁵ HOLSTON, James. Op. cit., p. 100.

⁶⁶ Id. Op. cit., p. 105.

⁶⁷ O texto é “Reflexões em torno da nova capital” publicado na *Revista Brasil: Arquitetura Contemporânea*, nº 10, em 1957.

das cidades-satélites, para citar alguns. Cada versão é válida na medida em que é vivificada e sustentada pelos interesses desses grupos sociais. Pois cada grupo tenta tornar conhecido (se não dominante) a sua interpretação; ao fazer isso, busca afirmar o seu papel (se não o seu controle) na história e na mitologia da cidade.⁶⁸

É forçoso fazer aqui a análise da convenção estabelecida entre modernismo e modernização sugerida pelo antropólogo e de como ela incidirá sobre a nova arquitetura de Brasília, já que os mesmos ícones modernistas que a constituem persuadem grupos sociais com pontos de vista contrastantes. Nesse momento de sua etnografia crítica, os vínculos entre o governo de Juscelino Kubitschek e o projeto de Lucio Costa surgem como questões significativas. À vista disso, a arquitetura moderna representava simbolicamente para o governo o espírito renovador tão almejado para seu plano desenvolvimentista, já que negava frontalmente as concepções barrocas ou neoclássicas que dominavam a paisagem das capitais brasileiras. Uma cidade modernista poderia conjugar simultaneamente as formas mais arrojadas da arquitetura e urbanismo como força inovadora e a agenda modernizadora da conjuntura social – a partir da centralização do Estado brasileiro. A afinidade é clara e foi vista como a grande oportunidade para uma mudança profunda de nossas estruturas, entretanto, no que toca aos aspectos sociais dessa mudança, vemos que as contradições são bastante evidentes. A cidade modernista nos moldes dos CIAM e a cidade que JK desejava edificar não se conciliavam nesse ponto – tão fundamental para o país, pois o governo valorizava sobretudo, na visão do autor, “a inovação pela simples inovação”. Ou seja, o que estivesse em alta no âmbito arquitetônico e fosse de algum modo inovador seria cooptado pelo governo e submetido ao seu programa de desenvolvimento frenético. Adequa-se bem aqui o que Mário Pedrosa pensava acerca da originalidade pela originalidade – não só na arquitetura, mas na arte como um todo –, o crítico se referia a este sintoma como a peste de seu tempo, responsável pela pobreza de espírito de boa parte da arte contemporânea⁶⁹. Pouco importava as intenções sociais implícitas no plano de Brasília, o que JK na verdade ambicionava era um invólucro ultramoderno para seus pressupostos políticos. Sendo assim, o modernismo da capital adquiriu um caráter ambíguo na sua leitura, já que por um

⁶⁸ HOLSTON, James. Op. cit., p. 104.

⁶⁹ PEDROSA, Mário. “O depoimento de Oscar Niemeyer”. In: *Arquitetura: Ensaios críticos*: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 114.

lado aponta para as transformações radicais, num sentido mais igualitário e coletivo, previstas pelos CIAM e arranjadas formalmente por Lucio Costa, por outro corresponde diretamente ao desenvolvimentismo ufanista de JK. Por conclusão, e de modo notório, temos aqui um exemplo singular da polissemia insuperável da arte de massa.

2.3. A FAMILIARIZAÇÃO DE BRASÍLIA

Assim como a reprodução da periferia reitera os paradoxos utópicos de Brasília, a familiarização de seu centro modernista constitui um restabelecimento da história negada em suas premissas fundadoras.⁷⁰

Concluindo a sua análise antropológica sobre a cidade, James Holston vai focar particularmente as subversões operadas pelos brasilienses no que diz respeito às premissas da nova arquitetura e do planejamento urbano no estabelecimento da cidade. Portanto, o que já foi referido aqui como estranho e inusitado vai ser apropriado pela população e modificado de acordo com suas formas de vida, demonstrando notoriamente o peso dos processos sociais e dos valores da cultura dentro de uma experiência urbana e humana como Brasília. Para fazer um paralelo com Mário Pedrosa, a percepção que desenvolve sobre o brasileiro na teoria do oásis – relativamente ao dissenso entre técnica e natureza – pode explicitar o que também ocorreu na cidade modernista sob a perspectiva do antropólogo. Diz-nos o crítico: “nem nos entregamos à natureza, nem a dominamos. Estabeleceu-se um *modus vivendi* medíocre”⁷¹. De outra maneira, os brasilienses rejeitaram o projeto utópico da capital para repetir num novo ambiente a tradição citadina brasileira, com todas as suas convenções e valores. A mediocridade aqui pode ser entendida como a recusa irrefletida à forma e organização urbana de Brasília, em suma, aos ideais que a ampararam desde o princípio, e a apatia gerada pela impossibilidade de modificação geral da estrutura física da cidade, que foi tombada pela UNESCO como Patrimônio Histórico e Cultural da Humanidade. Logo, o habitante retrai-se

⁷⁰ HOLSTON, James. Op. cit., p. 308.

⁷¹ PEDROSA, Mário. “Reflexões em torno da nova capital”. In: Arquitetura: Ensaios críticos: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 133.

nesse embaraço, não se adapta coerentemente ao projeto como foi concebido e não o pode alterá-lo drasticamente, sobra pra ele então essas pequenas e médias sabotagens que reafirmam seus hábitos pessoais e costumes tradicionais. Holston ressalta alguns desajustes, como por exemplo, a estandardização das residências que acabou produzindo o anonimato dos moradores e não a equidade que se almejava. Do mesmo modo, a transparência aplicada nas fachadas dos prédios tornou-se sinônimo da ausência de privacidade e a “planta-modelo dos apartamentos”, por sua vez, limitações inapropriadas. O autor também identifica, em última análise, que os projetos das áreas residenciais e coletivas das superquadras da capital produziram uma atmosfera de isolamento entre os habitantes, justamente por serem antagonistas às relações sociais convencionais dos brasileiros.

Para Holston, “o que resultou não foi, todavia, uma cidade brasileira nos seus moldes familiares, pois as intenções dos arquitetos de fato estruturaram a cidade construída; mas tampouco foi a cidade imaginada pelos arquitetos”⁷². É incontestável que Brasília constitui um novo tipo de cidade para o país, com sua arquitetura monumental e espaços abertos para vida social, mas os seus habitantes estão longe de formar uma “personalidade coletiva privilegiada, como a *pólis* grega ou a comuna burguesa medieval”⁷³, como idealizava Mário Pedrosa. A cidade imaginada por nosso crítico e pelos arquitetos, baseada num sistema democrático de relações sociais e de propriedades, converteu-se paradoxalmente em vastas áreas vazias destinadas aos automóveis. E ninguém pode negar o fato de que em Brasília, cidade erguida sob a égide da máquina, os pedestres são sobrepujados pelos automóveis. James Holston também verifica na sua detalhada investigação da vida social do brasiliense que os espaços abertos superdimensionados planejados para diversas partes da capital não são lugares propícios para atividades sociais, ao contrário do que se pensava, eles conferem a ela certa frieza desestimulante ao contato humano em áreas externas. A conciliação entre técnica urbanística avançada e o calor humano que promove o convívio social, que Mário Pedrosa previa para a cidade moderna, permanece apenas no plano do ideal⁷⁴. Com efeito, a estrutura humana de que falava o crítico, que deveria ser a plataforma de expansão

⁷² HOLSTON, James. Op. cit., p. 310.

⁷³ PEDROSA, Mário. “Crescimento da cidade”. In: *Arquitetura: Ensaios críticos: Mário Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 187.

⁷⁴ Id., *ibid.*, p. 188.

para um novo ambiente público, isolou os habitantes nos espaços privados. Holston vai mais além e reconhece na sociabilidade do Plano Piloto a estruturação de um “espaço de elite”, a saber, “o espaço restringido, pelo projeto e pela organização, a setores privilegiados da sociedade, ou seja, para quaisquer setores que tenham os privilégios exigidos pelo projeto arquitetônico para usá-lo”⁷⁵. Por esses e outros motivos, Brasília se tornou a capital perfeita para ao regime militar instalado no país em 1964 – as “nuvens sobre Brasília” que Mário Pedrosa prenunciava seis anos antes. A estreita correspondência entre urbanismo e política se mostrou extremamente útil à ditadura que objetivava garantir antes de tudo, nas palavras de nosso crítico, “a liberdade total do Estado e a opressão quase total dos cidadãos”⁷⁶.

Surge a grande questão de maneira implacável: qual seria então o lugar da utopia na construção de um mundo melhor ou diferente? Sabemos que a arquitetura e urbanismo modernos surgiram no ambiente exaltado dos movimentos históricos de vanguarda precisamente para formular saídas possíveis ao quadro geral das metrópoles europeias, que chegavam ao cúmulo do caos suscitado pelo capitalismo desregrado. A posição problemática do arquiteto como realizador de uma construção revolucionária, de um novo modelo social a partir de formas funcionais e organização racional dos espaços, além de apontar a divergência entre o ético e o estético no modernismo, deixou clara a improbabilidade de se antecipar uma revolução social por meio da nova arquitetura. No entanto, a possibilidade de criar projeções de futuros alternativos não deve ser em hipótese alguma suprimida, com o extremo risco de sermos encarcerados na prisão das condições existentes. A reprodução opressora do *status quo* é o verso tenebroso dessa moeda. No nosso caso, a eliminação do desejo social por um futuro melhor é, seguramente, a terrível manifestação da faceta predatória das elites brasileiras. Por isso, o fator utópico foi indispensável na formulação de Brasília, sem ele a complexidade dos elementos que compõem a cidade não teria a mesma imbricação e a dialética entre o futuro sonhado e a realidade existente não teria a mesma potência em suas tensões inerentes. Trazendo novamente a relevância das observações de Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* sobre as especificidades do povo brasileiro e suas instituições, na conclusão de seu ensaio o historiador comenta a grave situação

⁷⁵ HOLSTON, James. Op. cit., p. 311.

⁷⁶ PEDROSA, Mário. “A arquitetura moderna no Brasil”. In: *Arquitetura: Ensaios críticos: Mário Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 65.

política do país e faz uma advertência bastante atual e significativa para as próximas gerações, logicamente ampliando aqui a sua perspectiva para a condição brasileira em relação ao mundo:

Poderemos ensaiar a organização de nossa desordem segundo esquemas sábios e de virtude provada, mas há de restar um mundo de essências mais íntimas que, esse, permanecerá sempre intato, irreduzível e desdenhoso das invenções humanas. Querer ignorar esse mundo será renunciar ao nosso próprio ritmo espontâneo, à lei do fluxo e do refluxo, por um compasso mecânico e uma harmonia falsa.⁷⁷

⁷⁷ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil (27ª ed.). São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 224.

3. A CRÍTICA EM EVIDÊNCIA

De todos os comentários críticos feitos sobre Brasília, talvez o mais forte e contundente seja o de Bruno Zevi intitulado “Seis perguntas sobre a nova capital sul-americana”⁷⁸, de 1960. Deixando claro logo no início que discorda de maneira radical das soluções adotadas no empreendimento de Brasília, o arquiteto e crítico italiano reconhece, no entanto, o “valor humano” dos dois protagonistas dessa aventura brasileira: Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Para Zevi, os fracassos da capital não poderiam de maneira alguma ser imputados a estes, já que esses fracassos “refletem, em boa medida, as carências, os problemas insolúveis de nossa cultura urbanística e arquitetônica”⁷⁹. A perplexidade em relação ao plano de Lucio Costa suscitou prontamente a questão primordial: a cidade possui “um plano aberto ou um plano fechado”? Esse grave problema o levou a confrontá-lo com os outros planos que participaram do concurso, que apesar de serem mais mecânicos e abstratos, possuíam claras possibilidades de expansão, o que não ocorre no plano piloto de Costa. Nele, o organismo urbano é por definição interrompido de maneira artificial, sem nenhuma justificativa intrínseca. Ou seja, para ele, a cruz que estrutura o plano é a mesma que estrangula o centro da cidade e constitui a restrição maior ao crescimento orgânico de Brasília, sendo assim, seu esquema geral não possui “variantes fundamentais imediatas”. O já evidenciado anonimato das superquadras residenciais, apontado por James Holston, foi previsto por Zevi antes mesmo da fundação da cidade. O que o arquiteto esperava das habitações era na verdade o estabelecimento de “unidades comunitárias figurativamente reconhecíveis”, mas o efeito das superquadras em conjunto foi aterrador: além da óbvia desorientação experimentada pela ausência de uma fisionomia própria de cada bloco, a obrigação de contar as quadras para se localizar o incomodou profundamente.

O cortejo dos ministérios e seus canteiros, alinhados como quartéis ao longo de uma avenida que conduz à Praça dos Três Poderes; o bloco do poder legislativo e sua plataforma, com o Senado que se destaca por sua cúpula, a Câmara e o duplo arranha-céu dos gabinetes parlamentares. Completando o conjunto, o Supremo Tribunal Federal e o Palácio do Planalto, que tem até uma tribuna à

⁷⁸ Artigo publicado na revista *L'architettura – Cronache e Storia*, n. 51, Milão, jan. 1960.

⁷⁹ ZEVI, Bruno. “Seis perguntas sobre a nova capital sul-americana”. In XAVIER, Alberto e KATINSKY, Julio (orgs.) *Brasília – antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 66.

disposição. A maquete do bloco legislativo ilustra bem o caráter cenográfico da Praça dos Três Poderes.⁸⁰

O feito classicizante da cidade oitocentista de Lucio Costa se revela nitidamente nessa descrição de Bruno Zevi do centro cívico – tão anacrônico quanto a sua monumentalidade. Sob o ponto de vista simbólico, esclarece o arquiteto, o conjunto legislativo exalta a posição política dos parlamentares colocando em destaque a “dupla torre” do Congresso em relação aos demais elementos da Praça, os burocratas podem então observar aos representantes do povo de um nível superior, inclusive os que ocupam a “cúpula opressiva” do Senado. A equiparação formal do palácio do STF ao do Planalto inquieta o olhar perscrutador, seria um equilíbrio justificado? Afora a disposição antiquada das imensas caixas retangulares que compõem os ministérios, que se remete diretamente a uma concepção militar de organização, trazendo a imobilidade de uma maquete ao eixo central de Brasília. E quando se refere à arquitetura de Niemeyer, Bruno Zevi é categórico: “Oscar Niemeyer está em crise”. A concepção espacial do arquiteto brasileiro em busca de liberdade arquitetônica cai na armadilha do esteticismo abstrato – em várias construções, como por exemplo, o Palácio da Alvorada –, por essa razão muitas oportunidades, observa Zevi, são desperdiçadas sem motivo aparente, limitando a arte de Niemeyer a efeitos superficiais e até mesmo ornamentais. Mário Pedrosa, comentando nossa arquitetura modernista na década de 1950 já verificava essa tendência entre nossos arquitetos, pois as paredes e a fachada receberam particularmente uma atenção que não se justificava mais sob os preceitos modernos. E justamente por não produzir genuinamente espaço, as formas de Oscar Niemeyer, bem como suas estruturas “não configuram o organismo e tudo resulta reluzente e gratuito”⁸¹.

A partir dessa crítica áspera de Bruno Zevi – ilustre exemplo de oposição a um grande projeto cultural –, é possível pensar a função e o lugar da crítica correspondentes a processos artístico-culturais de vasto alcance. Tendo em consideração as diferentes perspectivas já abordadas de Mário Pedrosa e James Holston sobre Brasília, e ampliando ligeiramente a crítica de arte do âmbito de uma

⁸⁰ Id. Ibid., p. 70.

⁸¹ Id. Ibid., p. 71.

“disciplina autônoma e especializada”⁸², que funciona segundo métodos próprios e possui como objetivo maior a interpretação e avaliação de fatos estéticos e culturais, cabe compreender portanto o interesse moral e social dessas atenções particulares de certos intelectuais em transmitir e discutir suas opiniões sobre determinados patrimônios culturais em um cenário tão acrítico quanto o nosso. Giulio Carlo Argan, quando pensa sobre a crítica de arte no contexto do século XX, destaca o elevado nível de especialização e a importância significativa que esta adquiriu em nossa civilização e, exatamente por corresponder a uma demanda objetiva, ela não pode ser considerada “uma atividade secundária ou auxiliar relativamente à própria arte”⁸³. Quer dizer, para que os pressupostos e implicações dos movimentos artísticos sejam compreendidos na sua justa medida é indispensável se ter em vista a crítica elaborada a respeito. Contudo, a crítica não pode ser apenas tida como uma extensão da arte que tenta se aproximar da sociedade por meio do discurso. Através desses diferentes testemunhos analisados – de um crítico de arte, um antropólogo e um arquiteto – sobre a capital modernista, temos a confirmação de que a crítica, mais do que um instrumento explicativo ou divulgador, é uma atitude geral do indivíduo diante da sociedade, seus fenômenos e sistemas, ou seja, é uma atitude essencial do pensamento humano estabelecida há muito pelo Iluminismo. E entendendo logicamente a arquitetura como produto do pensamento humano, temos a crítica como parte indissociável do processo que leva à criação. Muito embora existam incontáveis exemplos de criações – sobretudo arquitetônicas – que passam largo desse momento crítico, especialmente em contextos de forte dependência cultural, como o brasileiro.

É sabido que a revolução processada pela nova arquitetura em território nacional não foi particularmente aguda do ponto de vista social. Não fez a sociedade brasileira tomar consciência, com a lucidez que as circunstâncias exigiam, de que em diversas direções choques profundos abalavam as esferas de nossa vida prática e intelectual. Nossas grosseiras incoerências taparam os olhos de muitos para o momento agitado que recolocava a causa moderna para redefinir a vida humana em sociedade. Sendo assim, a nova imagem da realidade que emerge refletia a superação de velhas concepções de arte e técnica e, conseqüentemente, um

⁸² ARGAN, Giulio Carlo . Arte e crítica de arte. Lisboa: Editorial Estampa, 1988, p. 127.

⁸³ Id. Ibid., p. 128.

caminho aberto às contribuições que pensassem as totalidades e não apenas as especificidades – por isso a força da síntese das artes em Mário Pedrosa. A arquitetura que parecia ter se transformado drasticamente para acompanhar o fluxo das mudanças que percorria todas as áreas do conhecimento humano, aqui no Brasil não pode verdadeiramente coincidir com as modificações internas de nosso povo. Através das críticas examinadas, chega-se a constatação perspéctica de que uma arquitetura realmente viva somente seria possível no país quando fosse capaz de corresponder às necessidades fundamentais e renovadas do povo brasileiro – não um povo abstratamente concebido, mas o concreto e diretamente inserido no contexto social. Muito além de se equiparar internacionalmente às vanguardas artísticas, a preocupação primeira deveria ser as pessoas a quem a arquitetura serve. Por isso, o crítico, enquanto sujeito de ação, mais do que um intelectual, deve tomar o partido de expor as barreiras que nos separam do futuro e acobertam nossa realidade, da mesma maneira que precisa ajustar com justiça o fato arquitetônico ao panorama geral da sociedade. Contudo, apesar das claras limitações utilitárias e técnicas, é forçoso reconhecer nesse fenômeno plástico complexo, o exercício poético em seu sentido mais exato. Seguramente, a crítica de arte se esquivou durante muito tempo da questão do valor arquitetônico por conta desse caráter mais frio e, muitas vezes, tecnicamente específico. Logo, uma crítica como a de Bruno Zevi se torna tão retumbante. Sendo arquiteto, historiador e crítico, ele podia lidar habilmente com a tecnicidade da linguagem da arte de massa, porém sem permitir que seu pensamento fosse permeado unicamente pelo sentido mais específico.

Ferreira Gullar, importante crítico de arte e poeta brasileiro, ao se deter sobre o fenômeno da cultura de massa em *Vanguarda e subdesenvolvimento* (1965), já sustentava na sua visão anti-imperialista que “a verdadeira vanguarda artística, num país subdesenvolvido, é aquela que, buscando o novo, busca a libertação do homem, a partir de sua situação concreta, internacional e nacional”⁸⁴. Ao contrário de Mário Pedrosa, que tinha uma abordagem mais formalista da arquitetura, Gullar a interpretava como uma arte de caráter essencialmente prático, logo útil, e por isso rejeita a percepção da arquitetura como “obra de arte”. Ciente da estranha ausência da crítica de arquitetura no país, justamente num período em que esta atingia o seu

⁸⁴ GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978, p. 24.

apogeu com o advento de Brasília, o poeta alegava que essa “arquitetura para fora, para ser vista”⁸⁵ é o signo maior da contradição brasileira que ignora a realidade social para instituir uma falsa modernidade como novo padrão, tornando bem nítida a cisão entre arte e função social. 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. Uma breve confrontação para esclarecer este aspecto: Mário Pedrosa nunca escondeu o seu posicionamento frente à nova arquitetura, que é o avesso de uma crítica acanhada e complexada, já que sua tarefa específica é a apreciação estética. Bruno Zevi, muito menos, o arquiteto era abertamente um opositor do funcionalismo de Le Corbusier, para ele a arquitetura moderna deveria ser a conciliação harmônica entre o mecanismo urbano e o processo humano através de uma concepção espacial concreta, empírica. Por fim, James Holston, como especialista em antropologia, mas que cruza os limites de várias disciplinas, parte de uma perspectiva mais metodológica para amplificar o quadro de sua etnografia crítica e transformá-la num verdadeiro registro humano, embora rigoroso, das particularidades de uma cidade modernista como Brasília.

É neste sentido que entendemos o caráter nacional da expressão estética: nacional não por ser “nacionalista” ou regionalista, ou folclórica, ou exótica; mas por ser a expressão concreta, particular, do universal no âmbito de uma cultura determinada.⁸⁶

Ainda pensando nos termos de resistência de Ferreira Gullar, é legítimo assumir no trabalho da arquiteta italiana Lina Bo Bardi realizado no Brasil uma solução empenhada na harmonização do moderno e o vernacular, evidenciando obviamente as suas tensões intrínsecas. Não se trata, portanto, de uma proposta homogênea consolidada, posto que a obra de Bo Bardi seja multifacetada e busca em procedimentos diversos outros nexos possíveis entre a modernidade arquitetônica já instalada no país e as tradições populares construtivas. A arquiteta deixava explícita a sua percepção sobre o legado de Le Corbusier para o Brasil, “uma grande herança

⁸⁵ Id. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965, p. 39.

⁸⁶ Id. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978, p. 95.

não pode ser esquecida: a herança racionalista”⁸⁷. Por isso, a questão não era absolutamente abandonar a arquitetura internacional e industrializada para se inspirar, como ela destaca no mesmo artigo a opinião de um editor norte-americano de uma influente revista de arquitetura⁸⁸ sobre o panorama sul-americano, “nas ocas dos índios, nos ‘ranchitos’ e nas ‘favelas’ dos pobres, como convém a arquitetos subdesenvolvidos que operam num continente também subdesenvolvido”⁸⁹. Sendo assim, o necessário processo de revisão cultural no Brasil deve operar com uma base crítica precisa, que reconsidere nossas velhas posições em relação à arquitetura de massa, porém sem cair numa visão paternalista do país que inevitavelmente também cai no balaio do folclore, para que seja possível estabelecer uma via afastada do “monopólio industrial desumano”. Nesta direção, a experiência de Bo Bardi no nordeste – com o Museu de Arte Moderna da Bahia no Solar do Unhão em Salvador, bem como as exposições da década de 1960 e o contato com a produção artesanal –, a leva a considerar a importância de fazer reverberar em seus projetos a população a qual se destina, evitando prudentemente as armadilhas dos estereótipos da cultura popular. Além disso, da mesma maneira que Bruno Zevi, na qualidade de arquitetos, ela também era consciente da relevância do canteiro – o ângulo mais duro da arquitetura – no processo de concretização do plano, pois as soluções *in loco* desvendam o espaço de uma maneira que nenhuma representação projetual pode alcançar. Por essas e outras razões, Bo Bardi era do seguinte partido:

[...] é mais importante que muitos homens sejam convencidos da bondade e beleza duma solução honesta de arquitetura, seja uma casa, o traçado dum bairro, um edifício público, do que o achado por parte de um gênio, de formas novas que fiquem patrimônio de um pequeno grupo de satélites intelectuais da arquitetura.⁹⁰

No artigo “Cultura e não cultura”⁹¹ de 1958, Lina Bo Bardi expõe e problematiza o “criticismo cosmopolita superficial” enquanto categoria com finalidade em si mesma, responsável pelo estabelecimento de uma “pseudocultura”, na medida em que se

⁸⁷ BO BARDI, Lina. “Na América do Sul: após Le Corbusier, o que está acontecendo?”. In RUBINO, Silvina e GRINOVER, Marina (orgs.). *Lina por escrito – Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 122.

⁸⁸ Ray Smith, *associate-editor (Feature and Interior Design)* da revista *Progressive Architecture*.

⁸⁹ BO BARDI, Lina. Op. Cit., p. 119.

⁹⁰ Id. “Teoria e filosofia da arquitetura”. In RUBINO, Silvina e GRINOVER, Marina (orgs.) *Lina por escrito – Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 122.

⁹¹ Id. “Cultura e não cultura”. In RUBINO, Silvina e GRINOVER, Marina (orgs.) *Lina por escrito – Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 87.

apropriou do lugar da cultura útil ao indivíduo contemporâneo. Portanto, a esterilidade da linguagem crítica especializada, na sua visão, apenas serve para mascarar o desaparecimento de um pensamento legítimo. E ela vai se questionar, afinal, por que a causa e os sintomas da “doença da sociedade contemporânea” não podem ser solucionados pelos meios abstratos e metafísicos do intelectual astucioso? Já que o dignóstico dessa sociedade está atualmente pronto e dado – em vários sentidos e de maneira extensa –, cabe refletir, portanto, sobre a indiferença que domina esse conjunto de pessoas, que observam acabrunhadas e de braços cruzados os verdadeiros problemas da vida real. A lucidez que o proveitoso debate crítico desperta na sociedade pode levar-nos seguramente a encontrar soluções viáveis às nossas faltas mais elementares, porém como efetivá-las dadas as contradições que definem nossos tempos e a impraticabilidade de imposições desmedidas? Sabemos que seria extremamente correto que todos os brasileiros tivessem a sua disposição as condições mínimas para viver, e além disso educação e cultura de elevado nível. Diante disso, Lina Bo Bardi anuncia: “Salvaguardar ao máximo as forças genuínas do país, procurando ao mesmo tempo estar ao corrente do desenvolvimento internacional, será a base da nova ação cultural”⁹². Ao acreditar no florescimento de uma nova e legítima cultura através do potencial das classes populares brasileiras, destituídas dessa “pseudocultura”, Bo Bardi nos evoca prontamente o desenho que Mário Pedrosa esboçou dos “verdadeiros brasileiros (ou brasilienses?)”⁹³, que deveriam assegurar o futuro de Brasília insuflando-lhe vida própria.

⁹² Id. Op. Cit., p. 89.

⁹³ Mário Pedrosa esboça brevemente o brasiliense no artigo “Em torno de Brasília”, publicado no *Jornal do Brasil* em 9 de abril de 1958.



Imagem 9 - Sesc Pompeia em São Paulo. Projeto de Lina Bo Bardi.

3.1. A PERSPECTIVA UTÓPICA

Da primeira casa modernista ao Ministério da Educação, e deste à Cidade Nova que Brasília deveria encarnar, perderam-se as razões da Nova Arquitetura. Simples perversão – brasileira ainda por cima –, ou a ‘racionalização arquitetônica’ que também entre nós cumpria o seu destino?⁹⁴

A promessa de consolo e felicidade do projeto moderno, como já sabemos, redundou numa reconciliação fictícia entre a arquitetura e o indivíduo no capítulo nacional. Uma cidade que seria toda arte e seus habitantes por extensão artistas, a grande possibilidade de unir no mesmo plano aparência e realidade, a formidável equiparação do ficcional ao cotidiano, sonho, poesia e política, quem não gostaria de acreditar? É difícil se colocar na posição de Mário Pedrosa e não ser tentado a uma apologia de Brasília, apesar de todos os argumentos contrários, cabíveis ou não. Ainda que a vanguarda arquitetônica tenha pesado a mão no acordo entre a cultura

⁹⁴ ARANTES, Otilia Beatriz Fiori e ARANTES, Paulo Eduardo. Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas – Arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992, p. 88.

nacional e a vida material, forçando brutos transplantes em vários níveis, representava de fato aqui algo semelhante ao que Jürgen Habermas⁹⁵ extemporaneamente defendia como sendo uma força cultural pertencente a uma tradição insubstituível⁹⁶. Que destino poderia ter o mais audacioso projeto estético do século passado, que objetivava explicitamente uma obra de arte total, num país como o Brasil? Temos indícios concretos na etnografia crítica de James Holston. A utopia que surgiu em nosso horizonte com uma finalidade emancipatória resultou em dupla sujeição, tirando a autonomia de cena e acentuando sobretudo a dependência. A razão, instrumento moderno por excelência, se diluiu no caldo alienante geral da sociedade, e da mesma maneira o planejamento se converteu em segregação. Como então conservar acesas as fagulhas da utopia em meio ao mau tempo? Como ressaltam enfaticamente Otília e Paulo Arantes, na época da implantação da nova arquitetura no Brasil, “tudo nos favorecia, *Esprit Nouveau*, CIAM, Carta de Atenas, etc; tudo se encaixava na mitologia prática do país novo condenado ao moderno”⁹⁷. Todos então aguardaram a redentora utopia da modernidade – a um só tempo estética e social – que reverteria o nosso quadro drasticamente: estética porque a síntese das artes renunciada por Mário Pedrosa poderia se concretizar efetivamente em Brasília e social pois o atraso do subdesenvolvimento seria superado a largos passos. No entanto, a revelia do que pensava Habermas sobre a modernidade, aqui a ideologia arquitetônica desmoronou sobre si mesma.

A aspiração ao progresso parece ter cedido lugar às mais variadas constatações sobre a crise pós-moderna. Do passado apoteótico dos modernistas, restou-nos um inegável patrimônio cultural e artístico a cintilar nos espaços abertos da capital. Esses mesmos modernistas que imaginavam estar incluindo as classes populares em seu projeto vanguardista, puderam assistir de perto a derrocada de seu sonho após o golpe militar de 1964. Ora, se não existiam as bases sociais e a força industrial que dão sentido à arquitetura moderna, como fazer vingar na periferia o ideário de Le Corbusier? O próprio mestre já não confiava na grande burguesia e

⁹⁵ Otília e Paulo Arantes analisam a reabilitação tardia do modernismo arquitetônico realizada pelo filósofo alemão Jürgen Habermas na obra “Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas – Arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas”. Habermas, na visão dos autores, seria um arauto deslocado da arquitetura moderna.

⁹⁶ Id. Op. Cit., p. 9.

⁹⁷ Id. Op. Cit., p. 89.

seu potencial empreendedor para realizar sua utopia após a Grande Depressão, e sim no poder autoritário de um Estado soberano e progressista. O restante da história já é bastante conhecido. O fato é que após Brasília a arquitetura moderna aqui ficou sem assunto, tanto que Pedrosa após a fundação da cidade se apartou visivelmente da crítica de arquitetura, afinal, comentar sobre mais o que? A pós-modernidade então desponta no debate arquitetônico e Habermas, ao analisá-la, a apresenta como uma “antimodernidade”, já que atacava diretamente a tradição moderna sob forte reação emocional⁹⁸. O pós-modernismo para ele seria um novo tipo de conservadorismo. Logo, importa esclarecer que não se trata aqui de uma tentativa de oposição à modernidade. Ela não faz o menor sentido, visto que o seu sistema de preceitos foi essencial para a nossa reorganização capitalista desde a década de 1930. O impasse, na verdade, diz respeito a como o espírito do plano, o espírito da utopia, que contagiou a época de Mário Pedrosa, foi convocado a se desdobrar no sentido mais preciso e rigoroso. Por isso, uma perspectiva local da experiência moderna da nova construção se faz tão imprescindível, sobretudo na constatação da ausência de consequência social e da impossibilidade de se conceber o conjunto tão complexo e heterogêneo de uma cidade como uma obra de arte total.

Mesmo que a modernidade, na acepção de Habermas, guarde um nexos secreto com o clássico, ela notoriamente se apresenta como “aquilo que proporciona expressão objetiva a uma atualidade do espírito do tempo que espontaneamente se renova”⁹⁹. Logo, o novo será a marca registrada das obras modernas, que também será superado e desvalorizado sem demora pela próxima novidade. Como visto na leitura antropológica de Holston, o choque do novo – tática vanguardista –, foi há muito neutralizado, exatamente porque cumpriu o que tinha de cumprir, e existia prazo para isso. Por isso a sensação inevitável de envelhecimento da arquitetura moderna, sensação de algo datado e, por consequência, museográfico. A investida para o confinamento da arquitetura em um âmbito exclusivamente plástico, por parte de alguns modernistas, se viu em larga medida frustrada, pois o espaço arquitetônico não pode ser considerado um espaço de ampla liberdade, uma vez que traz

⁹⁸ HABERMAS, Jürgen. “Modernidade – um projeto inacabado”. Trad. Márcio Susuki. In: *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas – Arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992, p. 99-100.

⁹⁹ Id. Op. Cit., p. 101.

intrínseco ao seu arranjo a finalidade a qual se destina. Conforme argumentam Otília e Paulo Arantes, “de modo geral, qualquer arte que cancela inteiramente a memória do seu ser-para-outro vira fetiche”¹⁰⁰. O retrocesso fetichista, detectado pelos Arantes no progresso da arquitetura racional, se torna uma ambivalência insustentável porquanto a propagação indefinida da “forma-mercadoria” provoca irremediavelmente a subordinação da “funcionalidade estrita à funcionalidade ‘sistêmica’”¹⁰¹. Ou seja, a utopia renovadora na gênese do projeto moderno arquitetônico não pode ser dissociada do processo de modernização proposto nos termos do capital. Neste contexto, a “aspiração totalizadora” de abranger todas as áreas da vida burguesa se encontra no cerne da utopia moderna, precisamente por isso ser uma expressão direta de um mundo dominado pela administração capitalista. Por consequência, a “lógica ‘sistêmica’” da globalização moderna determina todas as partes elementares que constituem a construção nova, e à maneira de uma linha de montagem esses elementos vão se ordenando nos tecidos da cidade de acordo com as regras e o compasso da sociedade de consumo. De modo inelutável, o resultado dramático dessa linha de evolução é a equiparação do fato arquitetônico ao fato publicitário. E concluem os filósofos pronunciadamente:

A Utopia da Ordem, que a Arquitetura Moderna tanto encareceu diante da patologia da metrópole contemporânea, tanto mais se transformava em seu contrário quanto mais procurava realizar a sua essência mais verdadeira, mesmo parcialmente, através do traçado regulador, da unidade no detalhe, da organização das funções na cidade, etc.¹⁰²

A hora plástica tão aguardada por Mário Pedrosa, a hora em que a imagem e o destino finalmente se encontrariam numa civilização estética, parece ter sido postergada para um futuro longínquo. Ao buscar um futuro para o nosso passado desconsiderando em parte o presente, por meio de um projeto transformador das fundações da sociedade brasileira, nossos arquitetos formularam de maneira hegemônica um paradigma que quanto mais se estabelecia e cumpria até seus mais elementares enunciados gradativamente se convertia no seu inverso. A cidade como uma forma do nosso “mundo-de-vida” (para usar o termo de Habermas) só é possível graças às memórias históricas que lançam raízes profundas no

¹⁰⁰ ARANTES, Otília Beatriz Fiori e ARANTES, Paulo Eduardo. Op. Cit., p. 68.

¹⁰¹ Id. Op. Cit., p. 68.

¹⁰² Id. Op. Cit., p. 72.

entendimento comum da práxis vital. Práxis que pode ser entendida através do conceito elaborado por Peter Bürger, que a considera como a racionalidade dos fins da vida prática burguesa. Haja vista que sua *Teoria da Vanguarda* é bastante reconhecida e demonstra alguns vínculos com o projeto moderno de Habermas. Portanto, os sistemas abstratos da arquitetura moderna e suas relações funcionais (CIAM, Carta de Atenas, Le Corbusier – explicitados na crítica de Holston) suprimiram o espaço abrangente desse mundo de relações complexas – que impõe restrições ao arquiteto –, em seguida o cruzamento da nova linguagem formal e a já referida “forma-mercadoria” o tornaram irreparavelmente obscuro. Recoloca-se então o questionamento de Jürgen Habermas: “Até que ponto é boa a recomendação de adotar imperturbavelmente a tradição moderna e de continuá-la criticamente, em lugar de seguir os movimentos escapistas hoje dominantes?”¹⁰³. Otília e Paulo Arantes, ao sondar as incongruências do projeto de Habermas, colocam que a filiação direta ao “espírito das vanguardas” que o filósofo alemão atribui à nova construção resulta num vanguardismo mutilado, pois a almejada integração entre arte e vida foi obviamente abandonada dado seu caráter eminentemente utópico. Tenhamos também em conta o momento de felicidade da arquitetura moderna distinguido por Habermas¹⁰⁴, momento onde a estética construtivista e os objetivos do funcionalismo se compatibilizaram de maneira notável. Pode até ser sido um momento verdadeiro na Europa, mas aqui no Brasil – faço minhas as palavras dos Arantes – “deu no que deu. Sobrecarga indevida?”¹⁰⁵.

¹⁰³ HABERMAS, Jürgen. “Arquitetura moderna e pós-moderna”. Trad. Márcio Susuki. In: *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas – Arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992, p. 132.

¹⁰⁴ Id. Op. Cit., p. 149.

¹⁰⁵ ARANTES, Otília Beatriz Fiori e ARANTES, Paulo Eduardo. Op. Cit., p. 89.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ideia de transformar Brasília em um campo de experimento da vanguarda arquitetônica, no sentido de tornar exequível a utopia, logicamente não concernindo de modo direto ao comportamento usual dos brasileiros, pelo contrário, impondo-lhes uma forma de vida funcional e por extensão moderna baseada nos preceitos puristas dos CIAM e Le Corbusier, foi o passo mais decisivo do Brasil no século XX rumo ao futuro, e um futuro teoricamente progressista. Neste contexto, o registro crítico de Mário Pedrosa reconhece o movimento moderno como a grande oportunidade de uma transformação profunda da nossa sociedade, já que o caráter revolucionário da nova arquitetura afigurou-lhe como uma verdadeira promessa de redenção, que justamente poderia permitir a sua ampliação no campo da cultura e, por consequência, ocasionar uma verdadeira revolução estética total em nosso meio, conciliando arte e técnica para o benefício de toda a população – bem à maneira de Lucio Costa. A expressão mais acabada dessa revolução seria obviamente a nova capital, pois ela poderia incorporar efetivamente a mais ambiciosa utopia da arte moderna dada a magnitude do projeto. Mal sabia (ou bem sabia, mas resolveu apostar) nosso crítico que sua “fé nas virtualidades democráticas do capitalismo” se voltaria contra si mesma. O que acabou por se verificar é que o campo de forças que originou a cidade é bem mais complexo do que se imaginou, fugindo aqui da simplória correlação plano-realidade, a lógica por de trás de Brasília é muito mais intrincada e possui tensões inerentes que revelam o nível agudo de penetração das questões particulares que a atravessam. Nesta direção, e seguindo as coordenadas de James Holston, descobrimos que modernismo e modernização se aliam e se contrastam inevitavelmente na articulação do ético e o estético em Brasília, paradoxo central para a crítica etnográfica do antropólogo, visto que governo e arquitetos tinham para si concepções diferentes do que seria a nova capital. Como se sabe, Pedrosa estava ciente disso, mas que militante socialista não se entusiasmaria em ver nascer no coração do Brasil uma experiência renovadora de nossa história, e que crítico de arte seria indiferente ao tão aguardado pacto entre o arrojo estético da arquitetura

nova e suas finalidades explicitamente coletivas? Como vimos, no Brasil, temos um ponto fora da curva em Ferreira Gullar, mas vamos adiante. Tendo dito isto, a leitura antropológica de Holston se revelou essencial no esclarecimento da imprescindibilidade do fator utópico no projeto de Brasília. Sem ele, seria difícil projetar um futuro otimista para o país que não reiterasse o *status quo*, e as circunstâncias da época clamavam por alternativas radicais para nossos problemas sociais.

A palavra de ordem funcionalista da arquitetura moderna se distorceu aqui no que diz respeito à utilização dos meios mais avançados oferecidos pelo capitalismo para uma obra de fato coletiva. Por tal motivo, o progresso social não pode se equiparar ao progresso técnico, tornando mais explícito o descompasso entre nosso ambiente e a nova construção. A realidade local não demorou a desfigurar a aspiração à síntese que Pedrosa tanto preconizava como solução ao cenário fragmentado pelo próprio capitalismo. O papel comunitário maior que o crítico atribuía à arte não poderia realmente alcançar a hegemonia pressuposta, porquanto a própria ideologia arquitetônica sucumbiu ao perverso jogo capitalista, jogo que reduziu suas pretensões utópicas à mercadorias de vitrine, que prontamente seriam substituídas por outras quando não fossem mais novidade. O resultado está aí para quem quiser ver, um museu a céu aberto tão antiquado e anacrônico quanto os ideais que o ergueram eram o seu inverso. A argumentação de Otília e Paulo Arantes acerca do projeto moderno de Jürgen Habermas de uma reabilitação tardia da arquitetura moderna contra as emergentes tendências pós-modernas, deixa aqui patente o caráter prático do espaço arquitetônico, que, por conseguinte, carrega inevitavelmente em si os traços definidores de sua finalidade, e de como esse caráter pode ser muito restritivo ao espírito das vanguardas que teimavam em alimentar a ideia de uma utopia arquitetônica. Talvez por isso mesmo, e tentando pensar em alternativas ao impasse, a voz e a obra de Lina Bo Bardi encontram forças em outras vias que não cruzam exatamente o núcleo vanguardista da arte de massa, e à vista disso buscam legitimidade a partir da fundamental experiência local do arquiteto e do povo. Podem até se ajustar na esteira desses projetos pós-modernos que fogem das grandes intervenções como dos mestres modernos, mas que em suas composições menores, que vão numa outra direção, apontam para o surgimento de uma nova sensibilidade arquitetônica. O franco reconhecimento da

impossibilidade de se criar um todo perfeito a partir de partes tão antagônicas situa essa nova sensibilidade num terreno mais baixo, é claro, apartado das alturas da vanguarda, mas que não mata o seu espírito, apenas o concebe como uma força não normativa, uma inspiração ideal de um futuro diferente. Nesse caminho, a correlação entre o ético e o estético parece ser mais provável para a construção de uma forma superior de sociedade. É algo efetivamente de ritmo lento e muito trabalhoso, entretanto emerge de necessidades concretas e específicas e não de inovações autocráticas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori e 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*. Trad. Denise Bottman e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

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

BANDEIRA, João (org.). *Arte Concreta Paulista: documentos*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

DORFLES, Gillo. *A arquitetura moderna*. Trad. José Eduardo Rodil. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

FOCILLON, Henri. *Vida das formas, seguido de Elogio da mão*. Trad. Léa Viveiros de Castro. São Paulo: Zahar, 1983.

FREITAS, Grace de. *Brasília e o projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

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

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

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil* (27ª ed.). São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

HOLSTON, James. *Cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

KAREPOVS, Dainis. *Pas de Politique Mariô!:* Mário Pedrosa e a Política. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2017.

LE CORBUSIER. *La Charte d'Athenes*. Paris: Editions de Minuit, 1941.

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 e RUFINONI, Priscila Rossinetti (orgs.). *Ditadura, modernização conservadora e universidade: debates sobre um projeto de país*. Goiânia: Editora UFG, 2015.

NIEMEYER, Oscar. *Forma e função na arquitetura* (1959). Revista Módulo: 57.

_____. *O problema social na arquitetura* (1955). Revista Módulo: 53-55.

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. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. Otília Arantes (org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

_____. *Arquitetura: Ensaios críticos*. Guilherme Wisnik (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2015.

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

RUBINO, Silvina e GRINOVER, Marina (orgs.). *Lina por escrito – textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

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