



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

BIANCA ARDANUY ABDALA

BRASÍLIA E MÁRIO PEDROSA:
REFLEXÕES SOBRE A CRÍTICA DA CIDADE

BRASÍLIA/DF
JULHO/2019

BIANCA ARDANUY ABDALA

**BRASÍLIA E MÁRIO PEDROSA:
REFLEXÕES SOBRE A CRÍTICA DA CIDADE**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, UnB.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Pierrotti Rossetti.

BRASÍLIA/DF
JULHO/2019

TERMO DE APROVAÇÃO

Brasília (DF), julho de 2019.

Bianca Ardanuy Abdala

Brasília e Mário Pedrosa: Reflexões sobre a Crítica da Cidade.

Exame de dissertação de Mestrado avaliado pela seguinte Banca Examinadora:

Prof. Dr. Eduardo Pierrotti Rossetti
Universidade de Brasília – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Profa. Dra. Sylvia Ficher
Universidade de Brasília – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Prof. Dr. Reinaldo Guedes
Universidade de Brasília – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e, contudo, sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo.

*Charles Baudelaire
Sobre a Modernidade*

À minha filha Stella, uma estrela no céu do cerrado.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Eduardo Rossetti, pela confiança e acolhida, na interlocução ao mesmo tempo leve e densa; ao Pedro, por colocar Brasília no meu caminho e me fazer acreditar que não era tarde demais; ao Prof. Flávio Kothe, pelas aulas inspiradoras; ao professor Reinaldo Guedes pela valiosa contribuição na banca de qualificação; ao professor Miguel Gally, no meu primeiro contato com a UnB; à Profa. Ruth Verde Zein, que na graduação me atentou ao mundo acadêmico; ao pessoal da secretaria, que sempre me deu a maior atenção e apoio; ao Daniel Guimarães pela troca constante; ao Filipe pela valiosa escuta; à Bia, pela amizade e motivação nessa etapa; ao Victor, por me lembrar de que o mundo é maior; ao Menezes que se faz presente distante; ao Fred, pelo carinho necessário na reta final; à Stella, por entender que a mamãe precisava estudar; aos meus pais, pelo respeito e suporte ao trabalho. À Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAP-DF) e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelas bolsas concedidas. Por fim, agradeço ao Mário Pedrosa, por ter sido quem foi e por me seduzir com suas palavras, e ao Lucio Costa, por me fascinar com sua cidade estranha. Obrigada a todos os autores que somaram conhecimento em mim nesses dois anos.

RESUMO

A intensa relação entre o crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa (1900-1981) e Brasília é quase uma constante sobre a história da construção da cidade. Os textos do autor publicados especialmente entre 1957 e 1960, compilados no livro *Mário Pedrosa – dos murais de Portinari aos espaços de Brasília* (1981), trazem contribuições importantes acerca do processo de mudança da capital do país do Rio de Janeiro para o Planalto Central, com a criação de uma nova cidade, naquele contexto político, econômico, social e cultural específico. Ou seja, Pedrosa e Brasília possuem miríades de limiaridades a serem retomadas a fim de esclarecer aspectos que a historiografia por vezes já consagrou, mas que à luz de outra perspectiva, precisam ser reconsiderados. Pretendeu-se recolocar algumas das problematizações do autor acerca da construção de Brasília, considerando sua atualidade enquanto crítica capaz de embasar a formulação de novas questões a partir dos conceitos-chave que constituíram sua “Teoria do Oásis”. Forma-se uma trama composta por conceitos de Pedrosa conectados ao arcabouço teórico de autores como Leonardo Benevolo, Sigfried Giedion, Otilia Arantes, Peter Bürger, Frederico de Holanda, James Holston, Laurent Vidal, Milton Santos, Lorenzo Mammì, Lucio Costa e Juscelino Kubitschek. Para Mário Pedrosa, o gesto denota a mesma experiência colonial de “transplante” da cultura europeia para cá. É oportuno retomar esta condenação atávica ao moderno que é tão comumente citada e pouco problematizada. Quem condena? Quem ou o que pode suprimir tal pena? Ainda estamos condenados? Mário Pedrosa argumenta que estaríamos “condenados ao moderno”, porque no Brasil, em uma “cultura não autóctone” de colônia, a modernidade pode ser transplantada sem resistências naturais, além disso, aqui, “o natural é negar a natureza”. Brasília seria um exemplo de civilização-oásis, ao mesmo tempo em que teria a oportunidade de se tornar tanto a meta-síntese do projeto nacional desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, quanto a cidade síntese das artes, imaginada por Pedrosa.

Palavras-chave: Brasília; Mário Pedrosa; Lucio Costa; Movimento Moderno; Nova Arquitetura; vanguarda; arte.

ABSTRACT

The deep connection between Brazilian art critic Mário Pedrosa (1900-1981) and Brasília is almost a constant over the story of the city's construction. The selected writings published between 1957 and 1960 about Brasília bring about important contributions on the process of changing the country's capital from Rio de Janeiro to the Planalto Central, with the creation of a whole new city, within that specific political, economical, social and cultural context. That is to say, Pedrosa and Brasília have problems to be taken up in order to clarify aspects that historiography has sometimes consecrated but which in the light of another perspective need to be reconsidered. It is intended to replace some of the author's problematization about the construction of Brasília, considering its relevance as a critique capable of supporting the formulation of new questions based on the key concepts that constituted his "Oasis Theory". Pedrosa's concepts take form, stitched to the theoretical body of work of authors such as Leonardo Benevolo, Sigfried Giedion, Otilia Arantes, Peter Bürger, Frederico de Holanda, James Holston, Laurent Vidal, Milton Santos, Lorenzo Mammì, Lucio Costa himself and Juscelino Kubitschek. For Mário Pedrosa, Lucio Costa's gesture of the sign of the cross in the first layout of the Brasília Pilot Plan denotes the same procedure as the colonial experience of transplanting European culture here. The way the critic sees it, we have been "doomed to the modern", because in Brazil, in a "non indigenous culture" of colony, modernity can be transplanted without nature's resistance. Here, "the natural is to deny nature". It is appropriate to resume this atavistic condemnation of the modern which is so commonly cited and little problematized. Who condemns? Who or what can suppress such fate? Are we still doomed? Brasília would then be an example of civilization-oasis, at the same time it has the opportunity to become both the meta-synthesis of JK's national development project and the synthesis city of arts, imagined by Pedrosa.

Keywords: Brasília; Mário Pedrosa; Lucio Costa, Modern Movement; New Architecture; avant-garde; art.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mário Pedrosa.....	27
Figura 2 – Käthe Kollwitz, Selbstbildnis (auto-retrato), xilogravura, 1924.	28
Figura 3 – Mário Pedrosa com Luiz Inácio Lula da Silva em comício da fundação do PT.....	29
Figura 4 – Acampamento da Missão Cruls, 1892-1896.	38
Figura 5 – Capa de revista, Editora Nova Cultural, 1989.	44
Figura 6 – O presidente Juscelino Kubitschek no dia da inauguração de Brasília, 1960.	47
Figura 7 – Capa-caricatura do LP - Eu vou pra Maracangalha.	51
Figura 8 – Outdoor de campanha presidencial do Marechal Henrique Teixeira Lott.	54
Figura 9 – Brasileiros no Eixo Rodoviário Sul, 1960.	55
Figura 10 – Charge Revista Careta, 1957.....	62
Figura 11 – Placa na estrada para Brasília.	64
Figura 12 – Desenho apresentado por Lucio Costa no concurso.....	71
Figura 13 – Desenho apresentado por Lucio Costa no concurso.....	72
Figura 14 – Desenho apresentado por Lucio Costa no concurso.....	73
Figura 15 – Desenho apresentado por Lucio Costa no concurso.....	74
Figura 16 – Vista aérea da Praça dos Três Poderes. Brasília, 1960.....	79
Figura 17 – Desenho de Le Corbusier para o Centro Governamental de Chandigarh.	80
Figura 18 – Centro Governamental de Chandigarh.....	81
Figura 19 – Osbert Lancaster. Arquitetura monumental na Alemanha nazi.	82
Figura 20 – Osbert Lancaster: Arquitetura monumental na Rússia soviética.	82
Figura 21 – Conjunto dos sete núcleos urbanos que compõem do plano de M.M.M. Roberto.	85
Figura 22 – Núcleo urbano que compõe o plano de M.M.M. Roberto.	85
Figura 23 – Palácio do Congresso Nacional. Brasília, 1960. Foto: Marcel Gautherot /IMS.....	86
Figura 24 – Croquis de Lucio Costa para superquadra de Brasília, no Relatório do Plano Piloto de Brasília, 1957.	87
Figura 25 – Croquis de Lucio Costa para Unidade de Vizinhança, no Relatório do Plano Piloto de Brasília, 1957.	88

Figura 26 – Esplanada dos Ministérios.	93
Figura 27 – Brasília em obras, 1960.	98
Figura 28 – Brasília em obras, 1960. Foto: René Burri.	99
Figura 29 – Superquadras vistas de um avião, 1960.	99
Figura 30 – Cinegrafista registra a chegada dos congressistas ao Palácio do STF para o Congresso.	100
Figura 31 – Oscar Niemeyer mostrando sua arquitetura aos congressistas, 1959.	101
Figura 32 – Construção da rampa do Palácio do Planalto, tendo ao fundo o prédio do Supremo Tribunal Federal e a Praça dos Três Poderes, em 1959.	106
Figura 33 – Vila Amaury em 1959, um ano antes de ser coberta pelas águas do Lago Paranoá. Seus moradores foram transferidos para as primeiros satélites do DF: Taguatinga, Gama e Sobradinho.	111
Figura 34 – Congresso Nacional, 1960.	113
Figura 35 – Nuno Ramos. MARÉ Mobília, 2000.	130
Figura 36 – Lucio Costa.	138
Figura 37 – Superquadras de Brasília.	140
Figura 38 – Trabalhadores do entorno na superquadra, à beira do Eixo Norte-Sul, 2018.	147
Figura 39 – Detalhe de um dos totens de informação das superquadra SQS 203 do Plano Piloto, 2019.	156

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
Hipóteses, justificativas e objetivos	13
Reflexões metodológicas	22
O método dialético	22
Objeto	23
Totalidade e contradição	23
Análise do espaço social	25
PARTE I: MÁRIO PEDROSA E O OÁSIS MODERNO	27
Vida e obra	27
Abordagem crítica	30
Panorama histórico dos antecedentes de Brasília	35
O campo	37
Modernidade e modernização	39
PARTE II: REFLEXÕES DE MÁRIO PEDROSA EM TORNO DA NOVA CAPITAL	49
1957 – Reflexões em torno da nova capital	50
(1) Brasília ou Maracangalha?	50
(2) Lucio Costa – Vitória de uma Ideia	65
(3) Anacronismos de uma Utopia	75
(4) Polêmica em torno de Brasília	77
1958 – Utopia – obra de arte	88
1959 – Brasília, a Cidade Nova	92
1959 – A Cidade Nova, síntese das artes	95
1959 – Lições do Congresso Internacional de Críticos	99
1960 – Brasília, hora de planejar	108
PARTE III: BRASÍLIA E O FUTURO DE ONTEM OU OUTRAS REFLEXÕES EM TORNO DA NOVA CAPITAL	112
Nunca mais	113
Vanguarda passada	115
Arte é um meio seguro	121
Inventando o passado	124
Brasília em kodachrome	129
Nada mais choca	135

Aqui é lugar nenhum.....	140
Ruína moderna	143
Plano Piloto: um bairro aberto ou condomínio?	145
CONCLUSÃO	150
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	157

INTRODUÇÃO

Hipóteses, justificativas e objetivos

O processo de construção e consolidação de Brasília estabelece um novo patamar para o debate sobre questões da modernidade no Brasil. Seja no campo das artes, seja no campo da arquitetura, Brasília apresentou-se como objeto, metáfora e suporte para diversas questões e um assunto para muitas problematizações. No seu contexto inaugural emerge um campo cultural que tomará a cidade-capital como tema para reflexões sistemáticas sobre questões como a identidade brasileira emergente do colonialismo, a posição do Brasil perante o mundo, a arquitetura moderna brasileira, a ideologia do Movimento Moderno, a utopia, a autonomia da arte, as vanguardas, a segregação socioespacial, entre outros.

A intensa relação entre o crítico de arte Mário Pedrosa (1900 – 1981) e Brasília é quase uma constante sobre a história da construção da cidade. Os dezesseis textos do autor sobre a cidade, publicados especialmente entre 1957 e 1960 em periódicos nacionais, compilados no livro *Mário Pedrosa – dos murais de Portinari aos espaços de Brasília* (1981), trazem contribuições importantes acerca do processo de mudança da capital do país do Rio de Janeiro para o Planalto Central, com a criação de uma nova cidade, naquele contexto político, econômico, social e cultural específico. Ou seja, Pedrosa e Brasília possuem miríades de liminaridades a serem retomadas a fim de esclarecer aspectos que a historiografia por vezes já consagrou, mas à luz de outras perspectivas precisam ser reconsideradas.

O papel de Mário Pedrosa na crítica de arquitetura do Brasil é vital, mesmo que o assunto tenha sido subordinado a um campo mais amplo da arte em geral, especialmente o das artes plásticas e da militância política. Apesar de não existir sequer um livro de sua autoria dedicado exclusivamente à arquitetura, o impacto não foi menor – sua produção restringiu-se a publicações em periódicos, jornais e catálogos de exposições –. Talvez até devido ao próprio tipo de veículo, principalmente no caso dos jornais – publicou intensamente no *Jornal do Brasil* no qual escrevia sua coluna “Artes Visuais” –, cujo a popularidade de seus textos foi grande.

A defesa que Pedrosa fez de Brasília durante sua construção, mesmo que com advertências ao projeto político de Juscelino Kubitschek (JK) e ao programa proposto pelo edital do concurso, não concentra-se na beleza de seus edifícios, seus palácios modernos, mas “na possibilidade de que ela servisse como indutora de um processo civilizatório novo, orgânico, planejado e dotado de um verdadeiro caráter regional”¹, como comentou o arquiteto Guilherme Wisnik.

No período da construção de Brasília, Mário Pedrosa manifestou-se então com mais afinco a favor da arquitetura moderna. Seu olhar, portanto, estava condicionado ao contexto. Não como aprisionamento, mas como marco histórico crucial da arquitetura mundial que ele soube enxergar, ou seja, sua crítica de arquitetura está necessariamente atravessada pelo fato Brasília. A relevância de seu trabalho está na interpretação do caráter revolucionário e ao mesmo tempo contraditório da cidade nova e de sua arquitetura. O caráter revolucionário estaria nas premissas contidas no projeto do Plano Piloto que seguiram a doutrina dos primeiros *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*, em português Congresso Internacional da Arquitetura Moderna (CIAM)², que na construção de Brasília encontrou sua chance de efetivação. O caráter contraditório foi explicitado pela conjuntura política, social e econômica subdesenvolvida desde a “Revolução de 30” à instituição do Estado Novo em 1937 até o próprio governo JK.

A obra de Mário Pedrosa passou pelo escrutínio da filósofa Otilia Beatriz Fiori Arantes no livro *Mário Pedrosa – itinerário crítico* (1991), no qual ela analisou e interpretou os escritos do autor de maneira geral. Entretanto, a complexa trama conceitual de Pedrosa pode carecer de outras chaves de leitura que possibilitem acessos mais diretos de maneira sistematizada com contribuições de outros autores que escreveram sobre Brasília e arquitetura moderna. Forma-se uma trama composta por conceitos de Pedrosa conectados ao arcabouço teórico de autores como os críticos de arquitetura: Leonardo Benevolo, Lewis Mumford, Kenneth Frampton, Sigfried Giedion; os filósofos: Otilia Arantes, Alain Badiou e os frankfurtianos; os arquitetos: Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Hugo Segawa, Frederico de Holanda, James Holston, Eduardo Rossetti e Guilherme Wisnik; os fotógrafos: Thomas Farkas e Marcel Gautherot; os historiadores: Laurent Vidal e Roland

¹ PEDROSA, M. *Mário Pedrosa: Arquitetura e ensaios críticos*. Guilherme Wisnik (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2015.

² FRAMPTON, K. *Modern Architecture: a critical history*. London/New York: Thames and Hudson, 1997.

Corbisier; os críticos de arte: Lorenzo Mammì e Ronaldo Brito; o psicanalista: Christian Dunker; e o presidente da época da construção de Brasília: Juscelino Kubitschek.

Juscelino Kubitschek inaugurou o argumento com o discurso de ruptura com o passado colonial. Em seu governo, a confiança das massas foi conquistada principalmente pela ideia de que a nova capital, meta-síntese do Plano de Metas, viria a impulsionar a transformação da condição de pobreza à qual as classes subalternas estavam submetidas. Ou seja, o subdesenvolvimento do país estaria por ser superado com o advento da modernidade em território brasileiro. O *slogan* do governo JK “50 Anos em 5” enaltecia que o governo tiraria o país do atraso, e Brasília se apresentaria como símbolo do progresso alcançado e sempre avante, ao mesmo tempo em que sua existência impulsionaria o desenvolvimento regional do Brasil e das outras 30 metas do Plano. Nas palavras de Juscelino Kubitschek:

Brasília não seria um centro urbano nos padrões convencionais, mas uma realização diferente. Seria uma cidade vazada numa concepção nova, quer no que dizia respeito às intenções que nortearam sua localização, quer em relação ao significado socioeconômico que deveria refletir-se no contexto urbanístico que lhe comporia a imagem.³

No Relatório do Plano Piloto de Brasília, Lucio Costa recobrou o caráter desenvolvimentista e irradiador da concepção do projeto, quando afirmou que a fundação de Brasília daria “ensejo ao ulterior desenvolvimento planejado da região”, tratando-se de “um ato deliberado de posse, de um gesto de sentido ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial”.⁴ Nessas palavras do autor do projeto fica evidente a dialética desenvolvimento/colonialismo, universal/local, trabalhada por Mário Pedrosa.

Brasília foi para o crítico Mário Pedrosa a concretização de uma vontade criadora, convergência de objetivos em uma obra de arte coletiva, um plano realizado: “nossa época é a época em que a utopia se transforma em plano, e é principalmente aí que se encontra a mais alta atividade criadora do homem – a da planificação”⁵. Diante de tal feito, restaria “aos brasileiros” experimentar, produzir e reproduzir espaço nessa obra-coletiva-meta-síntese-das-artes eternamente

³ KUBITSCHKEK, J. O. *Por que construí Brasília*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1975.

⁴ COSTA, L. *Relatório do Plano Piloto de Brasília*. Brasília: GDF, 1991.

⁵ PEDROSA, M. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981.

inacabadas, que nascia no centro de um país com menos de 50% de seu território urbanizado.

Mário Pedrosa colocou Brasília como um caso de “civilização-oásis” condenada ao moderno, e apresentou Lucio Costa como quem melhor compreendeu esta condição. Para Mário Pedrosa o gesto no projeto de Lucio Costa denotou a mesma experiência da fase colonial, de “transplante” da cultura europeia para o Brasil. É oportuno retomar esta condenação atávica ao moderno que é tão comumente citada e pouco problematizada. Quem condena? Quem ou o que pode suprimir tal pena? Ainda estamos condenados? O crítico argumenta que estaríamos “condenados ao moderno”, porque no Brasil, em uma “cultura não autóctone” de colônia, a modernidade pode ser transplantada sem resistências naturais. Aqui, “o natural é negar a natureza”. Brasília seria um exemplo de civilização-oásis, ao mesmo tempo que teria a oportunidade de tornar-se tanto a meta-síntese do projeto nacional desenvolvimentista de JK quanto cidade síntese das artes imaginadas por Pedrosa.

A imagem de oásis irradiador já tinha sido explicitada por JK, no parágrafo a seguir:

Eis o retrato da futura capital - uma série de grandes quadrados que, cercados de plantas, impediriam que ela, mesmo parcialmente construída, jamais lembrasse um deserto. Na realidade, o que iria ocorrer seria justamente o contrário. O deserto do cerrado seria por ela absorvido. Passaria a integrá-la, transformando em cenário para realçar-lhe, pelo contraste, o extraordinário arrojo da concepção urbanística. E tudo isso a mil quilômetros do litoral, localizado exatamente no centro geográfico de um país continente⁶.

Apesar da insularidade característica do oásis, Pedrosa ressaltou:

Brasília será um oásis no interior do país, mas sua construção não se faz nem no vácuo nem no isolamento de um oásis: ela se faz, ao contrário, num ambiente nacional vivo e contraditório, angustiado pelos graves problemas que se amontoam no país e incerto ao futuro.⁷

Brasília surge enquanto concretização contraditória de um ideal de modernidade. Contraditória graças à sua concepção de motivações divergentes, que convergem em algum momento que possibilitou sua concretização. O processo de interiorização da capital, em que as forças produtivas e administrativas ora se

⁶ KUBITSCHKE, 1975, p. 20.

⁷ PEDROSA, 1981, p. 337.

confrontavam ora se uniam; o simbolismo da capital como ruptura com o colonialismo enquanto manteria sua raiz paternalista; o projeto do Plano Piloto como símbolo de democracia e ao mesmo tempo segregador são considerados nesse trabalho vetores constitutivos de uma situação propícia para a construção da nova capital.

Na leitura da filósofa Otilia Arantes, essa oportunidade histórica de desenvolvimento do Movimento Moderno na “periferia do mundo capitalista” não se desfaz da lógica colonial. A cidade nova então como campo das atividades sociais, culturais e científicas da época é projetada para o futuro. O paradoxo aqui consiste na transformação de Brasília num novo oásis, “numa colônia de ocupação afastada das áreas onde se desenvolve o processo vital de crescente identificação entre sua história ‘natural’ e sua história cultural e política”⁸, que seria a Região Sudeste.

O que Mário Pedrosa percebeu antes mesmo da inauguração da capital – e que nos interessa aqui – é que o projeto Brasília estava acompanhado deste “espírito colonizador”. Em outras palavras, o espírito necessário para resgatar o Brasil do subdesenvolvimento precisava do apoio de seu oposto, o próprio promotor do subdesenvolvimento que queria destruir a mentalidade, ou mais, a forma colonial. Para a filósofa, as diretrizes *universalizantes* dos CIAM e a inserção da arte não-figurativa no Brasil, confrontadas com a realidade local brasileira provocaram novas situações e experiências em diversos níveis, dentro do amplo projeto de modernização que visava a superação do “atraso histórico” do país em relação às nações de capitalismo avançado. Mário Pedrosa ofereceu uma perspectiva interessante de Brasília como objeto, considerando todas essas nuances.

Segundo o urbanista Frederico de Holanda o isolamento físico corresponde ao caráter transpacial (aquilo que acontece para além do entorno espacial imediato e tem formas de interação políticas e sociais com os diversos territórios) da sede do governo federal, um “espaço de exceção” que materializa tanto a ideia de nação superior ao sistema de classes, quanto à ideia de independência político-econômica do país em relação ao Sudeste, em uma dinâmica de reafirmação da centralização do poder e da fragilidade da sociedade civil, que superficialmente aparecia como seu contrário: “um Estado neutro, pai e protetor que, supostamente pertencendo a lugar nenhum e a ninguém em particular, pertenceria a todos os lugares e a todas as classes”.⁹ Brasília foi

⁸ ARANTES, O. *Mário Pedrosa: Itinerário crítico*. São Paulo: Ed. Página Aberta, 1991.

⁹ HOLANDA, F. *O espaço de exceção*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012.

construída num planalto praticamente deserto, a própria imagem de oásis. James Holston desmontou o ideal da cidade modernista pelo mesmo argumento da tradição/colonização que se traduz no conceito de desfamiliarização proveniente das vanguardas, tanto como ferramenta da arquitetura moderna, quanto na dinâmica entre “brasis”: o Brasil existente (subdesenvolvido) e o Brasil desejado (desenvolvido), dinâmica também intensamente discutida por Milton Santos em toda sua obra.

Leonardo Benevolo apontou para os fundamentos da ruptura proposta pelo Movimento Moderno reiterando as premissas de desfamiliarização das vanguardas. Para Benevolo a indiferença pela tradição faz transparecer a contradição: “ou a obra singular é considerada como uma experiência em si mesma, sem comparações possíveis, ou vale como demonstração de um método universal, que pretende partilhar com todos.”¹⁰ Sigfried Giedion destacou a relação da arquitetura moderna com o passado e coloca as vantagens das propostas urbanísticas em países subdesenvolvidos, mas ignora os aspectos “colonizantes” aqui presentes. Roland Corbúsi defendeu que se deve compreender a construção de Brasília por meio de uma perspectiva da busca por uma cidade moderna adaptada às novas exigências econômicas e sociais. O crítico de arte Lorenzo Mammì adicionou mais uma camada de leitura contemporânea da perspectiva do campo da arte, problematizando a ideia de ruína moderna a partir do caso Brasília, considerando o regionalismo brasileiro e o simbolismo da nova capital.

Trabalhou-se com a hipótese de que o projeto progressista de industrialização e urbanização de uma nação periférica tenha encontrado nos princípios do Movimento Moderno as forças aliadas para a realização desse plano. Por quê? Mário Pedrosa faz uma pergunta parecida: “Será a Brasília de Lucio Costa a mesma que Juscelino Kubitschek quer edificar?”¹¹.

Mário Pedrosa interessou-se por Brasília, porque enxergou a construção da cidade como caso que possibilitaria o debate sobre todos os temas em voga no final da década de 50 e durante toda a década de 60. Aceitando-se a premissa de Pedrosa de que a cidade é o espaço onde o homem exerce seu cotidiano, a cidade projetada carrega em si a intenção moderna para a vida urbana. O crítico foi um entusiasta da nova capital, e não via Brasília como um objeto isolado. Segundo o autor, seu interesse devia-se ao fato de enxergar a cidade nova como:

¹⁰ BENEVOLO, L. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

¹¹ PEDROSA, 1981, p. 307.

[..] um tema para a discussão sobre a base de qualquer modo existente deste problema-síntese, integração ou posição da arte na civilização que se desenvolve. O fato decisivo é que nesse empreendimento todos os problemas da reconstrução social se põem.¹²

Essa ideia da cidade como um empreendimento coletivo e total, embasa um dos conceitos-chave de Pedrosa: a cidade nova como síntese das artes, que batiza o Congresso Internacional Extraordinário da Associação Internacional de Críticos de Arte de 1959 como “Cidade Nova, Síntese das Artes”. Com isso, Brasília tornou-se então objeto de estudo oficial.

O Congresso Internacional dos Críticos de Arte (CICA) de 1959, encabeçado por Pedrosa, reiterou a capital em objeto de estudo e discussão na esfera mundial da arte. Ao mesmo tempo em que a nova capital constituiu-se como meta-síntese do Plano de Metas de Juscelino Kubitschek como última meta, ela também sintetizou, resumiu, simbolizou e concretizou todas as outras metas constitutivas de seu plano de governo. A política nacional desenvolvimentista de JK visava genericamente “modernizar” o país e assim dar visibilidade ao Brasil na nova ordem mundial que se estabelecia no pós-guerra.

Se para Pedrosa como para o historiador Lewis Mumford “a cidade resume todas as atividades sociais e culturais do homem”¹³, o projeto de uma cidade moderna só teria sua função de síntese realizável por meio da Arquitetura Nova, única capaz dessa abordagem totalizadora onde arte (sob o ponto de vista construtivista) e vida (sob o ponto de vista funcional) se misturam, compartilhando uma finalidade. A Arquitetura Nova que vinha se estabelecendo desde a década de 30, mesclava-se com a arte abstrata, promovendo o que Pedrosa considerava a “nova arte sintética”, que formaria a modernidade total brasileira. Entretanto, não ingenuamente tal aposta em uma civilização estética veio acompanhada de crítica e autocrítica, com a problematização dos pressupostos, intenções e implicações da arquitetura moderna.

Entendemos Brasília como experiência e experimento radical dessas contradições, onde as transformações empreendidas pela arquitetura moderna na cidade projetada por Lucio Costa recebeu “o concreto armado dócil, maleável, plástico, digamos até temerário”¹⁴ da arquitetura de Oscar Niemeyer. As premissas modernistas

¹² *Ibidem*, p. 362.

¹³ PEDROSA, 1981, p. 356.

¹⁴ LEMOS, 1979, p. 152.

dialogaram com os valores brasileiros, ainda que ao negar a tradição e o existente sob a orientação do princípio de desfamiliarização e colonização do velho pelo novo, Brasília surge aparentemente do nada, como afirmação de uma vontade nacional de superação das dificuldades socioeconômicas.

Para auxiliar a construção desse trabalho pensou-se em Brasília como caso exemplar de centralidade do conceito “desistoricizante” da arquitetura moderna. Partindo das premissas da vanguarda artística, o estudo de James Holston lembra-nos de que os movimentos de vanguarda pretendiam romper com o que a sociedade burguesa entendia como real e natural:

[...] pretendiam desafiar o que se tomava por evidente, desfamiliarizar, desorientar, descodificar, desconstruir e desautorizar as categorias normativas, morais, estéticas e familiares da vida social.¹⁵

As vanguardas desenvolveram técnicas de choque, como a montagem absurda para estimular a crítica da ordem cultural. A arquitetura moderna abraçou a desfamiliarização nos projetos de edifícios e/ou em uma cidade inteira, como no caso de Brasília, em um processo que compôs o que Holston chama de desistorização:

Na arquitetura e no urbanismo, o modernismo começa por se distanciar das normas e das formas da vida urbana burguesa, a qual ele tenta subverter propondo ao mesmo tempo um futuro radicalmente diferente e um meio para se chegar até ele. Trabalhando de forma retroativa, de seu fim imaginado em direção às condições deste, tal visão da história é teleológica. Essa teologia tem consequências importantes. Em primeiro lugar, ela gera um dos fundamentos da arquitetura e do urbanismo modernistas: a total descontextualização, na qual se toma um futuro imaginado como a base crítica pela qual avaliar o presente. Como carece, assim, de uma noção de contexto histórico, a visão modernista da história é paradoxalmente desistoricizante.¹⁶

Cada um dos edifícios modernistas é um fragmento de uma visão de uma totalidade irrealizada. Para Holston “cada um está a funcionar como um enclave de práticas sociais subversivas que haveria por fim de transformar o todo.”¹⁷ Esse princípio de descontextualização é conduzido pelas técnicas de choque, que constituem a estratégia de desfamiliarização fundamental para todos os movimentos de vanguarda artística durante o período de formação da arquitetura moderna.

¹⁵ HOLSTON, J. *A Cidade Modernista – uma crítica de Brasília e sua utopia* [1989]. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

¹⁶ *Ibidem*, p. 17.

¹⁷ *Ibidem*, p. 60.

O próprio edital do concurso estabelecia para os concorrentes parâmetros de cunho funcionalista com base no CIAM de 1933 como setorização, hierarquização da circulação e habitações em tipos de unidades de vizinhança. Assim, apesar das várias diferenças, todos os concorrentes apresentaram propostas cujo modo de vida se diferenciava do modo de vida da cidade tradicional brasileira, num movimento de desnaturalização decorrente da desistoricização moderna.

Buscou-se então investigar a tensão entre cidade modernista como geradora de novas formas de identidade política e a cidade modernista como a nova forma de controle pelo Estado, partindo dos escritos de Mário Pedrosa. A intenção do crítico foi de encontrar na cidade planejada uma base de experiência que nos permitisse encarar o problema artístico de um ponto de vista geral e coletivo, posto que a cidade resume todas as atividades sociais e culturais do homem.

Desse modo, o objetivo desta pesquisa foi recolocar algumas das problematizações de Mário Pedrosa acerca da construção de Brasília, considerando sua atualidade enquanto crítica capaz de embasar a formulação de novas questões a partir dos conceitos-chave que constituíram sua “Teoria do Oásis”. Nesta dissertação investigou-se um conjunto de seis textos publicados por Mário Pedrosa sobre Brasília em periódicos nacionais, no intuito de problematizar sua crítica para a atualidade. Para cumprir esse desafio foram tratados os textos: *Reflexões em Torno da Nova Capital* (1957); *Utopia – Obra de Arte* (1958); *Brasília, a Cidade Nova* (1959); *A Cidade Nova, Síntese das Artes* (1959); *Lições do Congresso Internacional de Críticos* (1959); *Brasília, Hora de Planejar* (1960).

A dissertação apresenta-se em três partes principais, além da Introdução e da Conclusão. Na **Parte I** apresentou-se uma breve biografia e itinerário crítico de Mário Pedrosa e depois foi realizado um panorama histórico dos antecedentes do nascimento da nova capital, relacionando às atividades de Pedrosa. A **Parte II** é composta por resenhas críticas de textos de Mário Pedrosa sobre Brasília, publicados entre 1957 e 1960 no *Jornal do Brasil* e na *Revista Módulo*, o qual todos os textos trabalhados encontram-se na coletânea *Mário Pedrosa: dos murais de Portinari aos espaços de Brasília* (1981), organizado por Aracy Amaral. As leituras foram feitas aplicando o método dialético e a leitura hermenêutica. Na **Parte III**, as ideias contidas nos textos são relacionadas à situação contemporânea, considerando a relevância do pensamento de Mário Pedrosa na elaboração de questões pertinentes à Brasília de hoje.

Reflexões metodológicas

O método dialético

O método dialético é a base para análise dos textos selecionados de Mário Pedrosa sobre Brasília, escolha feita pela possibilidade de se compreender o fenômeno a partir do enfoque nos conflitos e historicidade dos processos, além de convergir com o arcabouço político teórico de Pedrosa enquanto materialista histórico dialético.

Durante o estudo da obra de Mário Pedrosa percebemos que o crítico usava o método dialético aplicado nessa pesquisa como exercício e método do pensar. Não só na pesquisa, mas como ferramenta de uma visão de mundo. Conforme a dialética, as coisas estão em eterno movimento por meio dos opostos permanentemente em disputa, local e universal estão em constante relação.

A leitura afirmou a primazia da dialética como método de análise da realidade – inclusive no campo da Arquitetura, Urbanismo e Arte – porque utilizou como argumento a própria realidade. A dialética dá a possibilidade de entender a Arquitetura – e os fenômenos do mundo – como processo. A possibilidade de considerarmos as coisas em movimento e em transformação por meios de suas recíprocas interações e múltiplas contradições¹⁸. Se há estabilidade, é apenas aparência. A dialética rompe com a tradição metafísica de compreensão do ser, do mundo como um complexo de coisas acabadas, e postula um devir, “nada é definitivo”. Mas essa compreensão só é possível pela exata noção de que as coisas estão vivas, em movimento, em choque e transformação. Tal movimento está em todas as instâncias da vida, por isso as coisas não podem ser compreendidas de forma isolada, não existem destacadas uma das outras, e deve-se buscar compreender as contradições, já que é a interação dos contrários – do velho que morre e do novo que nasce – que gera o próprio movimento contínuo das coisas do mundo.

¹⁸ ENGELS, F. *Anti-Dühring*. São Paulo, Boitempo, 2015.

Objeto

Outro pressuposto metodológico que acompanhou a pesquisa é o olhar prevalente do objeto. Não o olhar sobre o objeto, mas o objeto com atividade, que olha de volta para nós. Trata-se da compreensão de que o objeto carrega complexidade suficiente para ultrapassar a intencionalidade que lhe é destinada pelo sujeito-pesquisador. “É o objeto em si mesmo que acrescenta a multiplicidade, ou melhor, a coisa, a ‘reunião’”¹⁹, ressaltou Bruno Latour. Todas as reflexões teóricas que se seguem são síntese desse encontro com o objeto “Brasília a partir de Mário Pedrosa”. São, portanto, produto da pesquisa, resultados do confronto entre leituras e observações do mundo. Muitas das seções terminam, então, com um apontamento concreto, mesmo que em aberto, fruto desse encontro.

Em uma pesquisa que pretendeu combinar uma carga de leitura e análise teórica com práticas de pesquisa empírica – vivenciar a cidade na condição de imigrante – a recorrente lembrança de que o objeto tem a potência de surpreender e até mesmo contrariar as intenções do sujeito-pesquisador esteve presente como condição prévia da pesquisa de campo. Uma complexidade que não é ideal, é material, não está na mente, mas no objeto, comentou Latour:

Eu simplesmente digo que os objetos podem parecer um pouco mais complicados, entrelaçados, múltiplos, complexos, emaranhados, do que aquilo que o ‘objetivista’, como você diz, gostaria que eles fossem.²⁰

Totalidade e contradição

A leitura da realidade feita por essa pesquisa partiu de uma perspectiva dinâmica e não-linear, portanto seus esforços vão além de uma comparação de resultados. Levando em consideração as pretensões da pesquisa – o que está em jogo não é apenas a análise dos textos de Pedrosa, mas questões de conceituação mais geral, relacionadas com a forma do Movimento Moderno, a síntese dialética do trabalho aqui realizado está na própria reflexão teórica que a sustenta e é fruto dos dois anos de pesquisa. Tal articulação dialética só é possível sob a compreensão

¹⁹ LATOUR, B. Como terminar uma tese de sociologia: pequeno diálogo entre um aluno e seu professor (um tanto socrático). *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 14/15, p. 339-352, 2006. Disponível em: www.revistasups.br/cadernosdecampo.

²⁰ *Ibidem*, 2006.

específica de dois conceitos que aqui precisam ser melhor explanados e que tomarão forma com a exposição teórica-empírica: totalidade e contradição. O estabelecimento de relações micro-macro, específico-geral, local-global, presente em todo o trabalho, parte da compreensão de que essas são instâncias conectadas, assim como no próprio método crítico de Mário Pedrosa. Trata-se, como afirma Henri Lefèbvre da lei da interação universal, em que todos os fenômenos estão em relação com os demais, nada é isolado. Esta é uma das séries de leis que formam a base do método dialético para o filósofo francês.

A compreensão do total não pode ser, entretanto, a de uma realidade estática, mas sim de um espaço de constante disputa, interação e luta. Ou, simplesmente, vivo. Por isso, é central uma compreensão específica sobre a contradição trabalhada por essa tradição do pensamento. A dialética é a ciência que mostra como as contradições podem ser concretamente idênticas, como passam uma na outra, mostrando também porque a razão não deve tomar essas contradições como coisas mortas, mas como coisas vivas, móveis, lutando uma contra a outra em e por meio de sua luta.²¹

Nesse movimento eterno de opostos, fica evidente que não cabe exorcizar a contradição, mas antes recebê-la de maneira positiva, já que é por meio da interação dialética de contrários que é possível o progresso do pensamento. Para Lefèbvre essa noção se expressa na lei do desenvolvimento em espiral, em que a superação das contradições só acontece pelo aprofundamento das mesmas. Ao passo que a contradição pode ser percebida enquanto erro ao se pensar na construção de uma verdade sólida e intocável, a dialética vê a própria contradição que é também uma negação como caminho de análise. Negar uma coisa é promover movimento e a coisa negada incluirá todo o princípio que fundamentava a existência da coisa anterior, só que o resultado é a coisa pensada, refletida, avançada.²² De maneira basilar a essa noção de interação de contrários dentro de uma totalidade mais uma vez há a força da materialidade. Isso significa, segundo Lefèbvre, que um estudo sobre a sociedade não pode pretender colocar a dinâmica social como um acontecimento fora e acima dos indivíduos, como pretende parte da sociologia.

²¹ LEFEBVRE, H. *Lógica formal/lógica dialética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 192.

²² COSTA, E. B. *et al.* Lógica Formal, Lógica Dialética: Questão de Método em Geografia, in *Geo UERJ*. Rio de Janeiro - Ano 16, nº. 25, v. 1, 1º semestre de 2014. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/geoue>. Acesso em: 18 jun. 2018.

Análise do espaço social

Para Henri Lefèbvre, o espaço é um produto social, indissociável da realidade.

Dito de outro modo, a pesquisa concerne ao espaço lógico-epistemológico – o espaço da prática social –, aquele que os fenômenos sensíveis ocupam, sem excluir o imaginário, os projetos e projeções, os símbolos, as utopias.²³

A significância da Teoria da Produção do Espaço de Lefèbvre está principalmente no fato de que ela integra sistematicamente as categorias de cidade e espaço em uma única teoria social permitindo a compreensão e a análise dos processos espaciais em diferentes níveis.²⁴ Assim como para o geógrafo brasileiro Milton Santos, o espaço é resultado a ação dos homens sobre o próprio espaço intermediado pelos objetos, naturais e artificiais.²⁵

Na teoria de Lefèbvre sobre a produção do espaço, duas tríades de conceitos são articuladas, possibilitando a sua aplicação para análise do território. Uma delas tem como fonte a fenomenologia, e vê os espaços em função das percepções e práticas espaciais. A outra tem como fonte a teoria da linguagem. Esta pesquisa adota o conceito de “espaço social”, produto da articulação das dimensões fenomenológicas de: (1) espaço percebido (pode ser apreendido por meio dos sentidos); (2) espaço concebido (a concepção de um espaço presume um ato de pensamento que é ligado à produção do conhecimento); e (3) espaço vivido (experiência da vida cotidiana).

Segundo Schmid:

Nenhuma dessas dimensões pode ser imaginada como a origem absoluta, como ‘tese’, e nenhuma é privilegiada. O espaço é inacabado, assim, ele é continuamente produzido e isso está sempre ligado com o tempo.²⁶

²³ LEFEBVRE, H. A produção do espaço. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000), 2006, p.20.

²⁴ SCHMID, C.: A Teoria da Produção do Espaço de Henri Lefèbvre: em direção a uma dialética tridimensional. *GEOUSP Espaço e Tempo*, São Paulo, n. 32, dez. 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/geousp/article/view/74284>. Acesso em: 12 mar. 2018.

²⁵ SANTOS, M. *A natureza do Espaço: espaço e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 71.

²⁶ SCHMID, 2012.

Assim, como ressaltado por Schmid, a partir da perspectiva da teoria da linguagem, a análise tridimensional da produção do espaço articula: (1) Prática espacial (dimensão material da atividade e interação sociais); (2) Representação do espaço (emergem ao nível do discurso); (3) Espaços de representação (dimensão simbólica do espaço). O espaço percebido está associado estreitamente com o da prática espacial; o espaço concebido, por sua vez, está associado às representações do espaço e, por fim, o espaço vivido ao espaço de representação²⁷.

²⁷ LEFÈVRE, 2006.

PARTE I: MÁRIO PEDROSA E O OÁSIS MODERNO

Vida e obra

Mário Pedrosa [Timbaúba (PE) 1900 – Rio de Janeiro (RJ), 1981] foi para muitos, o maior crítico de arte e arquitetura do Brasil. Intelectual de esquerda, crítico de projeção internacional, jornalista, professor, militante político. Entre vários trabalhos, problematizou a modernização artística brasileira.

Figura 1 – Mário Pedrosa.



Fonte: Carta Capital.

Pedrosa realizou seus estudos no *Institut Quinche*, em Lausanne, Suíça, em 1913. Entre 1920 e 1922 viveu em São Paulo e trabalhou como redator de política internacional no jornal *Diário da Noite* e produziu artigos de crítica literária. Em 1923, formou-se pela Faculdade de Direito do Rio de Janeiro. Filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) em 1926. Embarcou para a Alemanha em 1927, e estudou filosofia, sociologia, economia e estética na Universidade de Berlim. Retornou ao Brasil em 1929, e foi expulso do Partido Comunista por simpatizar com a corrente trotskista. Por volta de 1930, com o jornalista Fúlvio Abramo e outros, fundou um grupo trotskista e envolveu-se no movimento político comunista internacional. Por sua militância política foi preso em 1932. Em 1933 realizou no Clube dos Aristas Modernos (CAM) a conferência "As Tendências Sociais da Arte de Käthe Kollwitz" sobre o trabalho da gravurista alemã, a favor de uma arte proletária.

Figura 2 – Käthe Kollwitz, Selbstbildnis (auto-retrato), xilogravura, 1924.



Fonte: Blog.britishmuseum, 2014. Disponível em: <https://blog.britishmuseum.org/kathe-kollwitz-a-berlin-story/>

Entre as décadas de 1930 e 1980, Mário Pedrosa abordou diversos temas com seu método crítico. Estreou em 1933, atuando regularmente de 1946 a 1957 e esporadicamente até 1968, em vários jornais, como o *Jornal do Brasil*, a *Folha de S. Paulo* e o *Correio da Manhã*. Publicou inúmeros ensaios especialmente sobre arte e artistas brasileiros e sobre os movimentos de arte concreta e neoconcreta no Brasil.

Com o golpe do Estado Novo, exilou-se em Paris e Nova York (1937 - 1945). Trabalhou no *Museum of Modern Art* (MoMA), em português Museu de Arte Moderna, e colaborou em revistas de cultura, política e arte. Voltou clandestinamente ao Brasil em 1940, quando foi preso e novamente deportado para os Estados Unidos da América. Em 1942, por conta da inauguração dos painéis de Candido Portinari na Biblioteca do Congresso em Washington D.C., publicou sobre o pintor brasileiro. Em 1945, com o fim da Segunda Guerra Mundial, retornou ao Brasil, participou da luta pela derrubada da ditadura Vargas e tornou-se colaborador do jornal *Correio da Manhã*, escrevendo na seção de artes plásticas até 1951. Fundou e dirigiu o semanário *Vanguarda Socialista*, no Rio de Janeiro, no qual publicou artigos difundindo uma orientação política democrática, anti-stalinista e não mais trotskista. Colaborou também no jornal *Folha de S. Paulo*. Incorporou-se à Esquerda Democrática, que passou a se denominar Partido Socialista Brasileiro (PSB), em 1947. Membro da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) desde sua fundação, em 1948, tornou-se vice-presidente em 1957. Em 1958,

contemplado com bolsa da Unesco, viajou para o Japão e escreveu um estudo sobre as relações da arte japonesa com a arte contemporânea ocidental.²⁸

Foi diretor artístico do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) entre 1961 e 1962, tendo trabalhado na organização das II, III e VI Bienais de SP (1953, 1955 e 1961) e realizado o Congresso Internacional dos Críticos de Arte (CICA) em Brasília (1959). De 1961 a 1962 foi secretário do Conselho Federal de Cultura, criado pelo governo Jânio Quadros. Em 1966 voltou a colaborar com o *Correio da Manhã*. Refugiado após o golpe militar de 1964 fixou-se no Chile (1970 - 1973) e em Paris (1973 - 1977). Regressou ao Brasil em 1977 e participou da fundação do Partido dos Trabalhadores (PT), do qual foi um dos ideólogos (1979 - 1980)²⁹.

Figura 3 – Mário Pedrosa com Luiz Inácio Lula da Silva em comício da fundação do PT.



Fonte: sarauxyz.blogspot, 2017. Disponível em: <http://sarauxyz.blogspot.com/2017/02/mario-pedrosa.html#.XMIL5bdKjIU>

Sua obra está distribuída em vários livros, como *Dimensões da Arte* (1964), *Mundo, homem, arte em crise* (1975), *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília* (1981), *Mário Pedrosa: textos escolhidos* (1995-2000, quatro volumes), *Modernidade Cá e Lá* (2000) e *Mário Pedrosa: arquitetura – ensaios críticos* (2015).

²⁸ MÁRIO Pedrosa. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa445/mario-pedrosa>. Acesso em: 25 abr. 2019. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

²⁹ XAVIER, A; KATINSKY, J. (orgs.). *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.449.

Abordagem crítica

Na década de 1930 quando Mário Pedrosa começou a publicar seus textos, a crítica de arte começou a se difundir amplamente pelo Brasil, produzindo reflexões e polêmicas que conseguiam disputar a atenção pública em pé de igualdade com notícias em geral, com o mundo do entretenimento de massa ou com as atividades esportivas.

Pedrosa pensou e propôs caminhos para uma arte pertinente a um país novo e periférico como o Brasil, sempre visando à emancipação. Seus textos mostraram intimidade com os movimentos artísticos internacionais de vanguarda, alimentados pela convivência com personalidades como o crítico de arte Jorge Romero Brest (1905 - 1988) e o pintor Joaquim Torres-García (1875 - 1949), com os quais compartilhava o interesse pelas tendências construtivas, os escritores surrealistas Pierre Naville (1904 - 1993), Louis Aragon (1897 - 1982) e André Breton (1896 - 1966) e artistas como o escultor Alexander Calder (1898 - 1976) e o pintor Joan Miró (1893 - 1980), sobre os quais escreveu importantes ensaios no período em que viveu nos Estados Unidos.

Entre seus mais importantes artigos originalmente publicados na imprensa, destacam-se o balanço da obra de Candido Portinari (1903 - 1962), no qual tece uma reflexão sobre a questão do conteúdo social da arte de 1934; o ensaio sobre o trabalho de Calder de 1944; *Do 'Informal' e Seus Equívocos*, no *Jornal do Brasil* em 1959; *O 'Bicho-da-Seda' na Produção em Massa, Quinquilharia e Pop Art, Mundo em Crise, Homem em Crise, Arte em Crise*, os três textos no *Correio da Manhã* em 1967; e *Do Porco Empalhado ou os Critérios da Crítica* no *Correio da Manhã* em 1968.

Lecionou estética e história da arte no Rio de Janeiro e em Santiago, Chile. Assim, produziu quatro teses acadêmicas: *Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte*, estudo pioneiro na abordagem dos problemas da arte do ponto de vista da *Gestalt*, *Da Missão Artística Francesa: Seus Obstáculos Políticos* de 1955, aborda sobretudo os problemas encontrados pela missão que vem ao Brasil em 1816, e as influências externas na história da arte brasileira. Os outros dois estudos, *As Principais Correntes da Revolução Russa e Evolução do Conceito de Ideologia* de 1956, situam-se no campo da história, filosofia e sociologia.

No artigo *A Força Educadora da Arte*, Pedrosa afirmou que a obra de arte tem o poder de agir sobre o homem, e que a ocupação artística desempenha um importante papel terapêutico na educação dos sentidos e das emoções. Otilia Arantes qualificou *Arte Necessidade Vital* como uma importante colaboração para o debate estético nacional, pois o ensaio contém a primeira formulação, depois Pedrosa desenvolvida na tese de 1949, que procurou aproximar os ensinamentos da *Gestalt* à arte.³⁰ A filósofa exemplificou o método crítico de Pedrosa da síntese entre a construção nacional e o passo universalizante dessa mesma construção com a abordagem de Pedrosa à “fase iluminista-institucional do Mário de Andrade dos anos 30 e a depuração abstracionista-constructiva no esforço de superação do subdesenvolvimento que daria o tom na etapa subsequente”³¹: a crítica de arquitetura. Por outro lado, nada mais local e territorialista do que a construção da nova capital, o ápice desse processo, a síntese das artes.

Em 1945, ao voltar do exílio, Pedrosa foi o primeiro a teorizar a arte abstrata. No fim dos anos 1940 e nos anos 1950 criticou artistas consagrados do modernismo brasileiro, como Lasar Segall (1891 - 1957), Candido Portinari e Tarsila do Amaral (1886 - 1973). Seu primeiro livro, *Arte Necessidade Vital* de 1949 é uma coletânea de textos publicados em jornais e revistas especializadas entre 1933 e 1948. O artigo específico que dá nome ao livro é uma conferência realizada no encerramento da exposição de pintura organizada pelo Centro Psiquiátrico Nacional em março de 1947. Ocasão em que Pedrosa apresentou sua conceituação da arte e problematizou o fundamento do fenômeno artístico, rejeitando a noção de arte como imitação da natureza.

Em 1953, em Paris, Pedrosa proferiu uma palestra na qual equaciona a complexidade da arquitetura moderna brasileira, colaborando para sua projeção, como sempre, para o mundo. Nessa palestra Pedrosa anota o caráter não-autóctone brasileiro, que impediu o desenvolvimento de um regionalismo revolucionário, diferente do México, por exemplo, que criou sua base social em revanche contra o conquistador por meio da pintura social do muralismo. Aqui, portando, essa falta de enraizamento propiciou a abertura para culturas mais abstratas. Os ideais estéticos fundamentaram a “revolução” na arquitetura brasileira, muito mais que os ideais

³⁰ ELIA, R. Mário Pedrosa (1900 – 1981): anotações sobre sua trajetória intelectual. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, 2 (4): 259-264, set.1982, p. 260.

³¹ ARANTES, O. A atualidade de Mário Pedrosa. *Folha de São Paulo*, 16 de abril de 2000. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1604200003.htm>.

políticos locais dos anos 1930. Depois da instauração da democracia com a arquitetura já mais amadurecida, a arquitetura se viu diante da tarefa decisiva de organizar racionalmente nossas cidades “das que já existem e das que são criadas nas regiões ainda intactas do país.”³² Os arquitetos brasileiros se concentraram em abarcar as ideias vanguardistas – diretamente ligadas à Le Corbusier desde os anos 1930 – para criar o novo em território latino americano. Como afirmou Pedrosa em Paris: “No Brasil a primazia no plano artístico coube à arquitetura, o importante era criar algo novo, ali onde o solo ainda era virgem”.³³ Assim, a arquitetura, na visão do crítico, legitimou o abstracionismo que vigorou nas artes plásticas a partir da década de 1950, e que ele assertivamente defendeu.³⁴ Foi justamente quando Pedrosa começou a fazer crítica de arquitetura, vista por ele como a verdadeira revolução moderna no Brasil.

Na leitura do arquiteto Guilherme Wisnik o interesse de Pedrosa pelo escultor norte-americano Alexander Calder (entre 1942 e 1944) foi o que renunciou sua crítica de arquitetura:

Calder torceu o destino utilitário dos materiais industriais, fazendo da mecânica um sistema a serviço de nada. Assim, se o encantamento pela obra de Calder é o grande responsável por fazer Pedrosa abandonar a defesa da arte social proletária em prol da abstração construtiva.³⁵

Cuja a abstração construtiva destoava da posição dos intelectuais comunistas no Brasil, como, por exemplo, Vilanova Artigas. Segundo Wisnik:

Armado com a visão crítica de arte (literária e plástica), inspirada em Baudelaire e enervada pela sua militância política de esquerda, Mário Pedrosa inaugura a crítica de arquitetura em sentido pleno no Brasil, abrindo caminho para a atuação de figuras importantes também no contexto paulista, tais como Geraldo Ferraz, de quem esteve próximo pessoalmente, e Flávio Motta.³⁶

Mário Pedrosa contribuiu não só com os temas da crítica arquitetônica, mas com seu método, de atitude crítica política e dialética entre distância e proximidade da obra, que foi capaz de situar a arquitetura no epicentro do processo de modernização do país. Inspirado em Baudelaire, para Wisnik, Pedrosa ocuparia no Brasil posição semelhante à que Giulio Carlo Argan ocupou na Itália, em seus

³² PEDROSA, 1981, p. 258.

³³ *Ibidem*.

³⁴ PEDROSA, M. *Mário Pedrosa: Arquitetura e ensaios críticos*. Guilherme Wisnik (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2015, p.10.

³⁵ PEDROSA, 2015, p.11.

³⁶ *Ibidem*, p. 13.

arcabouços teóricos (tais como a teoria da visibilidade pura, fenomenologia, *Gestalt* e marxismo) e institucionais, que os tornam adeptos às vanguardas construtivas e críticos mordazes à arte pop.

Pedrosa embarcou na “utopia” da arquitetura moderna, porém não acriticamente. Seus debates no período de construção de Brasília por meio de textos publicados em jornais e com a realização do Congresso Internacional Extraordinário dos Críticos de Arte, em 1959, consideraram a posição periférica do Brasil e a herança colonial no processo de criação da cidade, consciente de sua inscrição no processo de desenvolvimento do capitalismo em expansão, ou seja, a dialética entre o universal e o local.

Na década de 1960, época da polêmica em torno dos diversos abstracionismos, seus artigos refletiam “a busca da superação da mesma problemática em que a arte ainda é tratada sobretudo sob o ponto de vista dialético de forma e conteúdo”, e passa-se a buscar a lógica interna da obra, chegando ao auge do que se definiu como “arte moderna” até sua crise. Em busca das causas dessa crise, surgem os enfoques da função comunicativa da arte e o da sua função social. Pedrosa traça um completo roteiro das Bienais do Brasil, fazendo a crítica da crítica. O autor será então o primeiro a identificar o pós-moderno brasileiro, após a constatação de uma superação do aparato moderno. Pedrosa acreditava na independência da arte, indissociável, porém, da revolução, na batalha para que o Brasil saísse de isolamento cultural de um país periférico. Foi também o primeiro a fazer a crítica ao projeto moderno, ao entender arte como “dimensão imanente de uma nova sociabilidade”³⁷. Para Pedrosa a Arquitetura Nova seria um lugar muito próximo da síntese das artes, um projeto maior que abrangeria toda a sociedade, de emancipação pela arte, em que a dimensão do “social da arte como poder comunicativo da forma”, confiaria no nascimento de uma grande arte coletiva, em uma convergência entre desenvolvimento das forças produtivas e fazer artístico³⁸.

A seu ver a reivindicação de uma arte pura se esgota e a polêmica crítica passa a invadir outros campos. Trata-se, segundo ele, de uma crise que não é puramente estética. Em busca do entendimento dessa crise que afeta o panorama das artes do período, Pedrosa escreveu artigos como *Crise do Condicionamento Artístico*, nos quais discutiu os motivos da incompreensão e perplexidade do público

³⁷ ARANTES, O. *Mario Pedrosa: Itinerário crítico*. São Paulo: Ed. Página Aberta, 1991, p. XVIII.

³⁸ *Ibidem*, p. XIX-XX.

em relação à arte moderna. Em ensaios como *A Arte e as Linguagens da Realidade*, publicado em *Dimensões da Arte*, em 1964, analisa qual deve ser a atitude do espectador diante da obra de arte.

Mário Pedrosa viu com otimismo as correntes construtivas, para as quais a arte é um fator de progresso a contribuir para a transformação intelectual e prática da sociedade. Entre os artistas, destaca especialmente Hélio Oiticica (1937 - 1980) e Lygia Clark (1920 - 1988), enfatizando em suas obras a superação da recepção puramente contemplativa do trabalho de arte, o fato de a participação do espectador ser constituinte do objeto artístico. Escrevendo, em 1966, a respeito das experimentações da arte brasileira, identifica uma mudança de parâmetros da produção que extrapola os limites da arte moderna, o que o leva a cunhar o conceito de arte pós-moderna. Nessa produção, diz Pedrosa, as ideias têm primazia sobre as propriedades estéticas do objeto.³⁹

Nos anos 1970, ao relacionar a arte japonesa à crise da arte moderna, Pedrosa apontou em alguns pintores como por exemplo Miró, uma arte moderna com a virtude das expressões primitivas, em plena era pós-moderna da arte, em prol de uma autopia da arte-total. Critica ferozmente a *pop art* como expressão banal da cultura de massa. Pedrosa acompanha os trabalhos de Ivan Serpa com seus alunos da escola de arte do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ, com quem publica, em 1953, *Crescimento e Criação*, sobre as funções pedagógicas da arte.⁴⁰ Na mesma década ocorre uma nítida retração da produção e recepção da crítica de arte. Os jornais dedicam grandes espaços às sessões de esporte, entretenimento de massa, de maneira que as notícias que não perturbem o regime de exceção que fora instalado pela ditadura militar.⁴¹

A “arte total” e sintética a que Pedrosa se refere tem sua base no Manifesto do Novo Realismo (1960), do crítico de arte francês Pierre Restany (1930-2003), que postula “a linguagem da comunicação direta entre os indivíduos perceptivos”⁴². A “revolução total do objeto”, de André Breton (1826-1966) (foi um escritor francês, poeta e teórico da arte, autor do Primeiro Manifesto Surrealista, em 1924), segundo o qual o conceito de realidade se traduz, sobretudo na convicção de que se achará

³⁹ MÁRIO Pedrosa, 2019.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ BARROS, J. Mário Pedrosa e a crítica de arte no Brasil. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ars/v6n11/04.pdf>. Acesso em: 01 maio 2019.

⁴² RESTANY, P. *Os Novos Realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 10.

mais de real no oculto que no dado imediato⁴³. Entretanto, Pedrosa colocava ressalvas quanto à autonomia da arte em relação ao capitalismo vigente, ou seja, sua impossibilidade perante o poder do mercado. O crítico propõe o artista enquanto “bicho-da-seda”, alguém que resiste em meio à produção de massa, já referido por Marx.

Após tal percurso, nos anos 1970, o crítico conclui que a ação política de resistência ao capital seria a única maneira de romper o círculo da produção em massa, da reprodutibilidade técnica em detrimento da ação humana, possibilitando a criação de um novo sujeito moderno e o nascimento de uma nova arte.

Panorama histórico dos antecedentes de Brasília

*Brasília é muito mais que urbanismo, é uma hipótese de reconstrução de todo um país. No entanto, faz parte de um velho sonho nacional.*⁴⁴

Mário Pedrosa

Brasília se originou da mudança da capital do litoral para o interior do Brasil. A transferência denotava interesses externos ao local e a necessidade de ruptura com o colonialismo. Assim, a história de Brasília não começa na implementação do Plano Piloto, nem na decisão do presidente Juscelino Kubitschek.

Na análise da arquiteta Sylvia Ficher, o mito Brasil engloba dois anseios contraditórios e complementares que estão presentes desde os tempos coloniais: por um lado, uma permanente e obcecada tentativa de se espelhar e se assemelhar à Europa, e, por outro, a busca de um país original:

Conciliando esses extremos iria surgir outro mito – Brasília, enraizada em sua própria mitologia, desde o marquês de Pombal propondo em 1763 uma sede para a colônia portuguesa em plena Amazônia, passando pelo batismo por José Bonifácio em 1823, pela inscrição definitiva na primeira Constituição republicana em 1891, objeto de profecias religiosas e começando a ser desenhada no território com a missão Cruls em 1892, até a campanha presidencial de Juscelino Kubitschek, prometendo o “país do futuro” em cinco anos.⁴⁵

⁴³ PEDROSA, 1981, p. 344

⁴⁴ No catálogo da exposição japonesa sobre a arquitetura moderna brasileira, em 1958.

⁴⁵ FICHER, S. Brasília. *Projeto*. São Paulo. n. 212 p. 48-52. abr/2000.

Na teoria de Milton Santos, o espaço da metrópole é pensado como um sistema de objetos interligados, em constante contato com os processos formadores de espaço urbano, tanto nas dimensões de natureza temporal, histórica e social (processos gerais), quanto nas dimensões de natureza geográfica (processos locais)⁴⁶, o que muito se assemelha com o método crítico de Mário Pedrosa que considera a dinâmica entre o universal e o local, sempre indicando a posição periférica do Brasil. Para abordar o processo de formação da cidade de Brasília é preciso olhar para os diferentes momentos históricos que se interconectam.

Segundo Mário Pedrosa, desde 1789 o programa de libertação de brasileiros pela independência do país de Portugal incluía o estabelecimento do governo em um ponto interior ao território nacional. Em 1807, o jornalista Hipólito da Costa, a partir do modelo da cidade de Washington, levantou a possibilidade da transferência da capital do litoral para o interior, para assim alocar a família real que fora transferida de Portugal para o Brasil. Como explica Pedrosa, o ministro português Tomás Antônio Vilanova Portugal, principal conselheiro de Dom João VI, até sua volta a Lisboa em 1821, alimentava a ideia de fazer do Brasil um Império americano com sua sede distante do litoral.

Em 1823, José Bonifácio escreveu uma carta à Assembleia Constituinte do Império expressando o desejo de romper com o modelo colonial de localização litorânea da capital. Portanto, mesmo antes da independência da república, José Bonifácio defendia a interiorização, e propôs o local da nova capital no paralelo, com o nome de Petrópole ou Brasília. A proposta de interiorização da capital do Império foi oficializada pela Assembléia Constituinte.

Em 1850, após percorrer o Planalto Central, o historiador e diplomata Francisco Adolfo de Varnhagen (1839-1878) sugere a Vila Formosa de Imperatriz como local adequado para a edificação da nova capital, considerando, assim como Hipólito da Costa, as condições de clima, rios e solos, e ignorando a ocupação existente na área. Varnhagen defendia que o interior a capital estaria protegida de invasões estrangeiras, além de possibilitar o exercício de centralidade do poder em relação ao território, opondo-se à fase colonial. Além disso, a insalubridade do litoral também trabalhava a favor da interiorização, assim como a necessidade de ampliação do mercado interno, como afirmou Barbosa: “a decisão de transferência da

⁴⁶ SANTOS *apud* BARBOSA, I. F. *Brasília: mitos e contradições na história de Brasília*. In: PAVIANI, A. (Org.). *Brasília 50 anos – da capital a metrópole*. Brasília: Editora UnB, 2010, p.26.

capital foi uma estratégia do estado capitalista de colonizar o interior e ampliar o mercado interno de consumo e de produção”.⁴⁷ Após todo o levantamento de campo resumidamente relatado a seguir, Brasília inicia sua história como lugar ideal para a construção da nova capital.

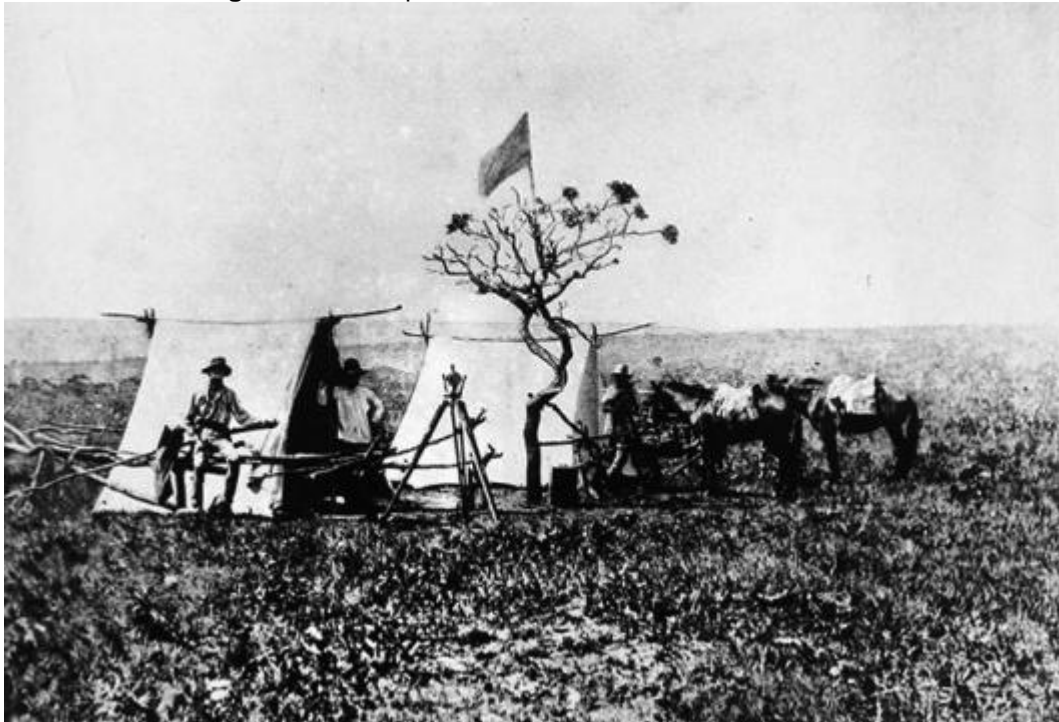
O campo

Chefiada pelo astrônomo Luiz Cruls, a Comissão Exploradora do Planalto Central do Brasil demarca a área que será destinada ao futuro Distrito Federal. A transferência é determinada pela Constituição Federal de 1891: “Fica pertencente à União, no Planalto Central da República, uma zona de 14.400 m², que será oportunamente demarcada, para nela estabelecer-se a futura Capital Federal”⁴⁸. A área demarcada ficou conhecida como “Quadrilátero Cruls”. O Planalto Central passou a se apresentar então como uma região a ser agregada ao processo produtivo. A partir daí as ideias de mudança da capital perderam força principalmente devido à concorrência que se imporia aos paulistas, que com sua resistência conseguiram atrasar o processo. Entretanto, em 1922, ao centenário da Independência, a pedra fundamental da nova capital foi colocada em Planaltina, situada no Quadrilátero Cruls.

⁴⁷ BARBOSA, 2010, p. 29.

⁴⁸ CRULS *apud* BARBOSA, 2010, p.28.

Figura 4 – Acampamento da Missão Cruls, 1892-1896.



Fonte: Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro.

Nos anos 1930, as dificuldades encaradas pelo Brasil e o mundo que antecede a Segunda Guerra Mundial, no contexto brasileiro do Estado Novo adiaram ainda mais a transferência, e a 2ª. Constituição da República, em 1934, fez voltar à estaca zero o projeto mudancista ao propor novos estudos para a delimitação do local, fora do Quadrilátero Cruls.⁴⁹ A “Marcha para o Oeste”, de Getúlio Vargas, promoveu a urbanização no interior do Brasil, na parte de Goiás perto do Mato Grosso, onde foi criada a cidade de Goiânia, porém Vargas não tem interesse na mudança da capital, então o projeto só é retomado no reestabelecimento da democracia no país. Com as novas tecnologias e técnicas de guerra, a justificativa de segurança para a interiorização da capital perde o sentido, como coloca Leite de Castro:

Para que a nova capital sirva de impulso à penetração ocidental da civilização, é indispensável que ela se localize, a um tempo, bem apoiada na parte civilizada do país, para aspirar sólidos elementos de progresso e nos umbrais da parte pouco civilizada, para que esta possa projetar a influência civilizadora.⁵⁰

A partir da crise dos anos 1930, o processo de estruturação das novas classes sociais emergentes da nova situação de industrialização da sociedade

⁴⁹ KUBITSCHECK, 1975, p. 34.

⁵⁰ LEITE DE CASTRO, 1946, p.571.

brasileira começa a se desenvolver não somente no âmbito político-ideológico, mas espacialmente, na tentativa de ruptura com os moldes de ocupação colonial. Áreas isoladas vão se tornando acessíveis com a construção de estradas na Região Sudeste. Entretanto, a ruptura não se deu com essa “expansão” do Sudeste, mas sim quando JK assume o poder, em 1954, e coloca em prática sua política nacional desenvolvimentista, que retoma e abraça o discurso mudancista de interiorização da capital⁵¹, conforme apontado por Holanda.

Coordenados pelo geógrafo francês Francis Ruellan, um grupo do Conselho Nacional de Geografia teve a missão de averiguar as condições dos sítios apontadas como propícios pela Comissão de Estudos da Nova Capital, também liderada por Cruls. Diferente dos grupos de Cruls, o grupo de Ruellan considerava os aspectos culturais e socioeconômicos das áreas apontadas e suas possibilidades de colonização. Foi escolhida, em 1947, uma área de 78.000 m² de uma região pouco povoada no centro geométrico do país, no Quadrilátero Cruls, o que denota a tendência à colonização.

Em 1952, cinco anos após a escolha do sítio, o relatório foi aprovado e o Presidente Getúlio Vargas sancionou a lei que estabelecia o prazo de três anos para a conclusão dos estudos para a implantação da capital.

Modernidade e modernização

Paralelamente à colocação da pedra fundamental em Planaltina, no segundo pós-guerra começa um movimento de revisão das contribuições do Movimento Moderno e aqui (além do Japão) os resultados tem valor internacional, capazes de estimular as experiências tanto no Velho Mundo quanto no Novo Mundo. Assim os interesses culturais puderam deslocar-se. Chega também no Brasil “o eco da batalha de vanguarda que se trava na Europa”, sendo a Semana de Arte Moderna de 22, realizada em São Paulo, sua principal manifestação. Em 1925, Warchavchik publicou um Manifesto de Arquitetura Funcional, inspirado em Le Corbusier, e constrói a primeira casa modernista em 1928. Em 1927, Flávio de Carvalho choca com um projeto racionalista para o concurso para o Palácio do Governo do Estado de São Paulo. Ao mesmo tempo, surge a tendência antropofágica. Em 1929, Le

⁵¹ HOLANDA, 2002, p. 289-290.

Corbusier passa por São Paulo e Rio de Janeiro e debate alguns problemas urbanísticos.⁵² De acordo com Benevolo:

A reviravolta decisiva do movimento brasileiro coincide com a Revolução de Getúlio Vargas (1883-1954) de 30. A classe política que agora sobe ao poder sai do mesmo ambiente em que se apoiam os artistas de vanguarda, os quais, de agora em diante, não são mais confinados à oposição, mas passam a fazer parte da elite dirigente.⁵³

Outra pergunta interessante feita por Mário Pedrosa é por que deveria estar no Brasil o futuro do Modernismo corbusieriano. A partir desta indagação, o crítico desenvolve uma série de argumentos e hipóteses. Seu principal argumento residia no fato de que, apesar do Brasil viver a ditadura do Estado Novo, os dissidentes daquele sistema ficaram encarregados da disseminação da cultura, já que eram muito poucos os intelectuais e artistas. Ou seja, a própria resistência ao plano político comandava o plano cultural do país. Assim, tanto a modernidade expressa pela arquitetura quanto o desejo de modernização do país funcionavam como forças complementares ao mesmo tempo que contraditórias.

Em seu livro *A História da Arquitetura Moderna* (1976), Leonardo Benevolo explica a situação da Alemanha no início do século XX enquanto nação com relativa ação de precedentes, o que possibilita a ascensão e destaque de sua própria modernidade. A principal diferença entre a arquitetura moderna alemã e brasileira está, segundo Pedrosa, na influência do *L'Esprit Nouveau* (foi uma revista editada por Le Corbusier em 1921, mas o termo já era utilizado no circuito das vanguardas artísticas para designar o novo na arte), de Le Corbusier no Brasil, que se alinhava aos interesses empresariais e políticos da burguesia brasileira. É sabido que Le Corbusier considerava vital a intervenção do poder público para promover as mudanças investidas pela Arquitetura Nova, independentemente de seu caráter partidário. Não só o Estado desempenhara papel decisivo no desenvolvimento da arquitetura moderna, porém no Brasil a relativa “ausência de passado” agregava ainda mais possibilidades à sua realização, constituindo a “vocalização moderna” do país. Segundo a filósofa Otilia Arantes: “o Movimento Moderno estava destinado a reencontrar afinal sua verdade justamente na periferia do mundo capitalista (...). Mário

⁵² BENEVOLO, 1976, p. 711.

⁵³ *Ibidem*, p.712.

Pedrosa sem dúvida a entreviu [esta questão], anulando-a, porém na visão otimista do progressismo da época⁵⁴.

Ao mesmo tempo em que vê a vocação moderna do Brasil, Pedrosa enxerga seu desmerecimento pelo mesmo motivo. A ausência do fardo da tradição carregava consigo a tábula rasa desejada pelo Movimento Moderno, de maneira que o novo pudesse se impor com maior vigor. Entretanto a ausência de contraste e seu assentamento também pode diminuir a força do novo no decorrer do tempo. É o que iremos investigar por meio dos textos de Mário Pedrosa.

Para tanto, é necessário considerar que o Plano Piloto condensava diversas intenções e contradições em uma vontade criadora que encontrou naquela conjuntura sua oportunidade de realização. Para tentar entender o “casamento” que resultou na materialização da tentativa de efetivação de uma utopia, é necessário resgatar o *zeitgeist* em vigor no século XX, quando as utopias ainda dominavam o imaginário ocidental.

Logo após a Revolução de 30, Lucio Costa é nomeado diretor da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, de onde é dispensado um ano depois por tentar renovar o ensino tradicional. Por este motivo os estudantes entraram em greve. Em 1935, o ministro Gustavo Capanema confiou o projeto do Ministério da Educação e Saúde, que convida para integrar a equipe os arquitetos C. Leão, J.M. Moreira, A. Reidy e O. Niemeyer e E. Vasconcelos. Em 1937, Costa chamou Le Corbusier como consultor, que trabalhou com a equipe no Rio por três semanas.

O projeto foi concluído em 1937 e em 1939 Costa abandonou a direção sendo substituído por Niemeyer. No Ministério da Educação e Saúde estão aplicados todos os princípios do ideário corbusieriano: *pilotis*, terraço jardim, *pan de verre*, *brise soleil*, num edifício sob o qual se organiza o amplo espaço público, com indicação de um possível ambiente urbano, sem as restrições convencionais, em meio à uma área congestionada.⁵⁵

A partir de 1936, várias oportunidades surgem para os arquitetos modernos. Em 1942, o crítico americano P.L. Goodwin e o fotógrafo E. Kidder-Smith vieram ao Brasil pesquisar para montar uma exposição no Museu de Arte Moderna de Nova York em MoMA. Em 1943, os dois publicaram o livro *Brasil Build*, importante para a notoriedade internacional da arquitetura moderna brasileira.

⁵⁴ ARANTES, 1991, p. 88.

⁵⁵ BENEVOLO, 1976, p.712.

Niemeyer, desde a Pampulha (1942) já ficara conhecido por simplificar voluntariamente o repertório racionalista, na crítica de Benevolo, “reduzindo o compacto contraponto estrutural próprio de Le Corbusier e substituindo-o por poucos motivos elementares definidos e fortemente espaçados”⁵⁶. Contudo, a produção brasileira se mantém distante desse limite imposto por Niemeyer. Benevolo aponta como principal carência da arquitetura moderna brasileira a falta de um adequado enquadramento urbanístico e uma posição defensiva em relação ao caótico ambiente urbano. Alguns projetos que foram bem sucedidos nesse aspecto foram os conjuntos de Reidy⁵⁷, além do paisagismo de Burle Marx.

Depois da Bienal de 1953 (organizada por Pedrosa), que contou com a presença de muitos críticos estrangeiros, a revista *Architectural Review* registra as impressões de alguns críticos⁵⁸ sobre a arquitetura brasileira. Segundo Hugo Segawa, a arquitetura moderna brasileira desenvolvida a partir das experiências dos arquitetos cariocas desde a década de 1930, teve em Brasília seu “corolário”. Formou-se um consenso arquitetônico a partir de protagonistas como Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Irmãos Roberto, Jorge Moreira, Álvaro Vital Brasil, Roberto Burle Marx e outros, que influenciou a formação de novos arquitetos.⁵⁹

Em 1955, JK foi eleito presidente. Juntamente a Gustavo Capanema, Benedito Valadares e J.C. Vital, ele foi um dos “protetores” do Movimento Moderno no Brasil, impulsionando o planejamento urbano, e assim propiciando com que os arquitetos projetassem em nova escala. O grande empreendimento de JK é Brasília. Primeiro, ele nomeia uma comissão para a escolha do local, que é a empresa americana D. J. Belcher & Ass., com funcionários locais e especialistas da Cornell University, que apontam para cinco locais possíveis. O local escolhido a partir dos Relatórios Belcher é o *sítio castanho*, no município de Luziânia. Depois de escolhido o local, é instituído um órgão executivo, a Companhia Urbanizadora da Nova Capital (NOVACAP), segundo Benevolo semelhante às *development corporations* inglesas, com a tarefa de aquisição do terreno, urbanização e construção dos edifícios

⁵⁶ *Ibidem* p. 714.

⁵⁷ O Centro Cívico de Santo Antonio (1948) e o Conjunto Residencial Pedregulho (1950-1951).

⁵⁸ São as declarações de Craymer, Ise, Gropius, Ohye, Bill e Rogers in Report on Brasil. *Architectural Review*, v.116 (1954), p.234.

⁵⁹ SEGAWA, H. O crepúsculo da fase heroica. In XAVIER, A.; KATINSKY, J. (orgs) *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.379.

públicos. O Departamento de Arquitetura e Urbanismo é dirigido por Niemeyer e encarregado de projetar a residência oficial (Catetinho) e um hotel (Hotel Nacional).

Para o plano urbanístico, em 1956, Niemeyer encomenda um concurso de projetos, e fornece aos participantes um vasto material de pesquisa. Na entrega deveria constar um traçado básico em escala 1:25.000 e um memorial justificativo. O júri integra representantes dos arquitetos e engenheiros brasileiros, Niemeyer e peritos estrangeiros. O vencedor é o projeto apresentado por Lucio Costa. Oscar Niemeyer já vinha trabalhando para Kubitschek, porém recusa o convite para elaborar o projeto do Plano Piloto de Brasília. O arquiteto relata, durante as obras da nova capital:

Prossigo nos prédios de Brasília, aos quais dedico toda atenção, não só por se tratar de obra de grande importância como, também, pelas ocorrências anteriores ao seu desenvolvimento, quando me recusei a aceitar a elaboração do Plano Piloto, pois, juntamente com o Instituto de Arquitetos do Brasil, trabalhava no sentido da organização do concurso público, reservando-me apenas a tarefa de projetar os edifícios governamentais. Incumbência que nada mais era senão a continuação natural dos trabalhos, que, desde 1940 vinha realizando, ininterruptamente, para o prefeito, o governador e, finalmente, o presidente Juscelino Kubitschek.⁶⁰

A homologação foi em 1956, e já em setembro do mesmo ano foi lançado o Concurso Nacional do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil. Com as obras iniciadas em 1957, a população foi crescendo conforme a aceleração do ritmo. Próximo à data da inauguração em 1960, 52% da população do Distrito Federal já residia fora do Plano Piloto. Após mais de um século desde a primeira ideia mudancista, a capital é transferida.

Nessa época estava acontecendo o processo de urbanização da sociedade brasileira, ainda no modelo colonial de concentração no litoral devido à presença de portos exportadores, mesmo com os esforços empreendidos pela Marcha do Oeste. Somente Rio de Janeiro e São Paulo tinham mais de um milhão de habitantes, concentrando 42% dos urbanos do país. O símbolo que JK escolheu foi a nova capital no interior do país, Brasília. Durante a campanha eleitoral prometera levar adiante a previsão de uma nova capital, consignada na Constituição de 1891. Discutido por quase um século, o projeto era frequentemente revogado como utópico ou proibitivamente caro, mas quando o novo presidente levou a matéria ao

⁶⁰ “Depoimento”. Originalmente publicado na revista *Módulo*, Rio de Janeiro, n.9, pp. 3-6, fev. 1958.

Congresso para votação direta em 1956, o projeto foi prontamente aprovado. Nas palavras de JK:

Tudo teve início na cidade de Jataí, em Goiás, a 4 de abril de 1955, durante minha campanha como candidato à Presidência da República. Os políticos que me antecederam realizavam sua pregação ao longo das cidades e capitais, situadas na faixa litorânea. Só ocasionalmente quebravam a linha desse roteiro, concordando em fazer um comício num centro populacional do interior. A conduta que adotei era inédita, e revelou-se da maior eficiência possível. Em vez das populações do litoral, iria falar, em primeiro lugar, aos eleitores do Brasil Central.⁶¹

Figura 5 – Capa de revista, Editora Nova Cultural, 1989.



Foto: Bianca Ardanuy Abdala.

A mitificação de Brasília não só se mantém como se acirra no discurso de JK, como fator agregador da meta-síntese de seu Plano de Metas. No comentário de Sylvia Ficher:

Sempre na lógica do mito, Brasília se tornava o símbolo de um destino comum, o derradeiro movimento em direção ao *hiterland* que daria conclusão ao projeto da nação uma e indivisível, redenção desenvolvimentista após as décadas difíceis de 1930 e 1940. Em um Brasil passado a limpo, graças a ela seria moralizada a máquina administrativa e banida a corrupção entranhada na velha capital, a babilônica Rio de Janeiro. “Brasília, capital da esperança.”⁶²

⁶¹ KUBITSCHKEK, J. *Por que construí Brasília*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1975, p.6.

⁶² FICHER, 2000.

Em seu livro *Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco (1930-1964)*⁶³, o historiador brasileiro Thomas Skidmore levantou e analisou os fatos históricos do período, que incluiu o governo de Juscelino Kubitschek, caracterizado pelo autor como *Anos de Confiança* (1956-1961). Skidmore ressaltou que embora tivesse sido legalmente eleito, a posse de JK teve de ser garantida por um golpe "preventivo". As divisões políticas deixadas pela queda de Vargas levaram à crise subsequente que se estendia entre os militares, onde uma minoria aparente de "antigetulistas" era tida como amargurada pelo golpe do General Lott. Contudo, Kubitschek tornou-se o segundo presidente, desde 1945, que conseguiu ocupar o cargo por um período inteiro.⁶⁴

Governar Minas Gerais funcionou como um preparo para JK governar o Brasil, como uma "miniatura" dos problemas brasileiros. O período JK tornou-se conhecido pelas suas realizações econômicas, os "cinquenta anos de progresso em cinco de governo", com base na expansão da produção industrial. Entre 1955 e 1961, a produção industrial cresceu 80%, com as porcentagens mais altas registradas: indústrias de aço 100%; indústrias mecânicas 125%; indústrias elétricas e de comunicações 380%; indústrias de equipamentos de transportes 600%.

Para a década de 1950, o crescimento *per capita* efetivo do Brasil foi aproximadamente três vezes maior que o do resto da América Latina. A alta taxa de crescimento foi alcançada devido ao grande mercado interno, à maior capacidade em áreas-chave (produção de ferro e aço), aos empresários estrangeiros dispostos a investir no Brasil e ao papel dinâmico do Governo JK.

Em termos das três fórmulas de desenvolvimento econômico, o Governo JK seguiu uma política de nacionalismo desenvolvimentista. Em essência, esta era uma nova fase no processo de substituição de importações, iniciada na mudança do século, acelerada na década de 1930, o que produziu uma virtual auto-suficiência em bens de consumo leves no meio da década de 1950.

Para empresários brasileiros, o seu governo oferecia uma política de créditos liberais e a promessa de manter um alto nível de demanda interna, incentivo à associação de empresas estrangeiras à indústria brasileira, investimentos públicos

⁶³ Publicado pela primeira vez no Brasil em 1969.

⁶⁴ SKIDMORE, T. *Brasil: de Getúlio a Castelo*. São Paulo: Paz e Terra, 2007, p. 203.

externos para o setor público interno. Essa estratégia de desenvolvimento se alinhou no chamado *Programa de Metas*. O sucesso da política econômica de Kubitschek foi o resultado direto de seu sucesso no sentido de manter a estabilidade política. O presidente evitava conflitos e se utilizava do próprio sistema a fim de ganhar apoio. Na crítica de Skidmore:

A essência do estilo de Kubitschek era a improvisação. O entusiasmo, a sua principal arma, refletia uma confiança contagiante o futuro do Brasil como grande potência. Sua estratégia básica era pressionar pela rápida industrialização, tentando convencer a cada grupo do poder que teriam alguma coisa a ganhar ou, então, nada a perder. Primeiro, JK esforçou-se por gerar um senso de confiança própria entre os próprios brasileiros. Outro fato importante, era que firmava sua fé no processo democrático. Era tanto um presidente eleito por uma reduzida minoria em busca do alargamento de seu suporte político, quanto um líder ambicioso tentando assegurar o seu lugar na história, tomando a liderança do caminho para a industrialização do Brasil - papel reclamado primeiramente por Vargas.⁶⁵

Com a criação da Companhia Urbanizadora da Nova Capital, a NOVACAP, em 1956, começou a ser implantada a infraestrutura suficiente para o início das obras. O grande canteiro de obras já vinha sendo montado desde 1955, mesmo antes da eleição de JK. O presidente da Comissão de Localização da Nova Capital, marechal José Pessoa de Albuquerque ergueu uma cruz no sítio Castanho e então pediu a colaboração do governo de Goiás para a construção de um aeroporto⁶⁶.

⁶⁵ *Ibidem* p.208.

⁶⁶ O primeiro aeroporto foi o Vera Cruz (1955), o segundo foi o “presidencial” (1956) e o terceiro foi de Brazlândia (1956).

Figura 6 – O presidente Juscelino Kubitschek no dia da inauguração de Brasília, 1960.



Fonte: IMS, Foto de Thomas Farkas.

A nova capital é inaugurada em 21 de abril de 1960, com grande parte de suas construções inacabadas. De acordo com Sylvia Ficher:

Dando toques dramáticos ao mito, em um piscar de olhos histórico – de 1956 a 1960 –, teve início sua construção, foi feita uma represa para criar uma lagoa artificial, a cidade foi projetada, parcialmente erigida e inaugurada – em data também mítica, 21 de abril – e começou a mudança da administração federal.⁶⁷

Na análise de Argan de 1954, entre as décadas de 1920 e 1950 as grandes cidades brasileiras viveram a mesma crise decorrente do crescimento acelerado que ocorreu, na segunda metade do século XIX, nas cidades manufatureiras europeias⁶⁸. E afirmou:

Parece-nos certo que o vigoroso movimento brasileiro pela arquitetura moderna e sua orientação específica podem ser enquadrados nesta circunstância histórica, e que representam um aspecto fundamental de um impulso progressista do qual participa o próprio capitalismo – o qual não poderá, mais cedo ou mais tarde, deixar de enfrentar, com o empenho necessário, os problemas sociais que se configuram em termos extremos.⁶⁹

A mensagem de JK ao Congresso em 1956 “façamos desta hora uma hora construtiva”, caminha no mesmo sentido do discurso da arte abstrata do

⁶⁷ FICHER, 2000.

⁶⁸ Desde 1920 a população do Rio de Janeiro, bem como a de São Paulo, aumentou em mais de um milhão de pessoas.

⁶⁹ ARGAN, G. C. *Arquitetura moderna no Brasil*. In: XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 71.

concretismo. Como afirmou o artista Waldemar Cordeiro: “só existe um conteúdo: aquele representado de modo concreto pela linguagem artística”⁷⁰. Ou seja, fica a plástica pura, fundada no construtivismo e na Bauhaus, somada ao otimismo da década de 1950, com a abertura democrática do Brasil, em um clima de ultrapassagem de limitações. Recorrendo novamente à Ficher, em sua descrição do espírito do período:

Bem no espírito daqueles que foram “os anos JK”, Brasília seria agora – em uma conciliação final – a prova da superação do passado colonial e uma lição de competência do país jovem e dinâmico. Realização perfeita de igualdade, fraternidade e liberdade, cidade ideal sem conflitos de classe, concretizaria no Novo Mundo a utopia futurista do Velho Continente⁷¹.

Assim as ideias das vanguardas europeias do início do século XX são aqui reativadas em seu sentido utópico, como uma ferramenta para dar vazão a esse espírito planejador desenvolvimentista. Para Mário Pedrosa seria um plano de estetização da sociedade que teria condição de se concretizar a partir da construção da nova capital. Entretanto, o projeto concretista chega ao impasse quando o sonho nacional desenvolvimentista se dissolve na instauração do regime militar, em 1964. Daí em diante, o processo de globalização engole a utopia.

⁷⁰ CORDEIRO, W. O objeto. In: Aracy Amaral (org.). *Projeto Construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro - São Paulo, 1977, p.74.

⁷¹ FICHER, 2000.

PARTE II: REFLEXÕES DE MÁRIO PEDROSA EM TORNO DA NOVA CAPITAL

*Brasília é construída na linha do horizonte. – Brasília é artificial. Tão artificial como devia ter sido o mundo quando foi criado. Quando o mundo foi criado, foi preciso criar um homem especialmente para aquele mundo.*⁷²

Clarice Lispector

O objetivo deste capítulo é expor a crítica de Mário Pedrosa sobre a criação de Brasília, relacionando-a a elucidações de outros autores sobre o mesmo tema, e/ou temas relacionados à teoria da arquitetura moderna em geral. A constituição de uma trama composta por categorias inventadas por Mário Pedrosa, conceitos-chave integrantes de sua “Teoria do Oásis”⁷³, é o que nos servirá de base para a formulação de novas problematizações no capítulo seguinte.

Os textos trabalhados integram uma seleção de publicações de autoria de Mário Pedrosa cujo tema é Brasília, em periódicos nacionais, predominantemente no *Jornal do Brasil*, onde escreveu mais intensamente sobre arquitetura entre 1957 e 1960, época da construção da nova capital. Pedrosa enxergou naquele período um importante fenômeno cultural, mas, para além disso, viu na arquitetura moderna brasileira “uma poderosa aliada na batalha pela abstração no campo das artes visuais como um todo”⁷⁴, visão que culmina em sua aposta na “síntese das artes”, que deveria ser guiada pelo urbanismo.

Para cumprir este itinerário crítico que diz respeito à Brasília, será analisada a seguinte seleção de textos, em ordem cronológica: 1957: *Reflexões em Torno da Nova Capital*; 1958: *Utopia – Obra de Arte*; 1959: *Brasília, a Cidade Nova; A Cidade Nova, Síntese das Artes; Lições do Congresso Internacional de Críticos*; e 1960: *Brasília, Hora de Planejar*.

Cada um destes textos será trabalhado com uma estratégia de leitura, sempre tendo em mente o método dialético e a leitura hermenêutica. O enfrentamento do texto se norteará pelo seguinte roteiro básico: 1º. Introdução: situa-se onde e quando

⁷² LISPECTOR, C. *Para não esquecer*. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

⁷³ Adotamos nesta pesquisa o termo inventado por Otilia Arantes para designar o pensamento de Pedrosa acerca da construção de Brasília. Ver Mário Pedrosa – itinerário crítico. São Paulo: 1991, Ed. Scritta.

⁷⁴ WISNIK, G. *Espaço em obra: cidade, arte, arquitetura*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018, p. 86.

o texto foi publicado; 2º. Perguntas: expõem-se as questões contidas no texto; 3º. Hipóteses: expõem-se as variantes sugeridas pelo texto; 4º. Particularidades: Detecta-se alguma singularidade no texto; 5º. Crítica: Faz-se uma abordagem crítica do texto.

Com essa metodologia, pretendeu-se chegar a novas questões que serão discutidas no último capítulo.

1957 – Reflexões em torno da nova capital⁷⁵

Reflexões em torno da Nova Capital é o texto mais seminal e conhecido de Mário Pedrosa sobre Brasília. Aqui, apresenta-se e problematiza-se as ideias expostas pelo crítico de arte, neste texto caracterizado por sua originalidade e densidade e ousadia, de enxergar e colocar questões que nos são pertinentes até a contemporaneidade. Publicado pela primeira vez em 1957, logo após o concurso para o projeto de Brasília, o texto se divide em quatro partes: **(1) Brasília ou Maracangalha?; (2) Lucio Costa: vitória de uma ideia; (3) Anacronismos de uma utopia; e (4) Polêmica em torno de Brasília.**

(1) Brasília ou Maracangalha?

O título da primeira parte do texto, *Brasília ou Maracangalha*, faz referência à canção⁷⁶ de Dorival Caymmi, um samba composto em 1955. Maracangalha é um distrito do município de São Sebastião do Passe, na Bahia, próximo à Bahia de Todos os Santos. Em entrevista à *Revista Manchete*, em 1957, Dorival Caymmi relata:

Nos bons tempos de boêmia em Salvador, tinha um bom companheiro, que, apesar dos seus poucos recursos, sustentava duas famílias. Para isso, dava um murro

⁷⁵ Publicado pela primeira vez na revista *Brasil – Arquitetura contemporânea*, n. 10, depois reproduzido na coletânea *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília. Aracy Amaral (org.)* São Paulo: Perspectiva, 1981, republicado em *Acadêmicos e Modernos. Otilia Arantes (org.)*. São Paulo: Edusp, 1998, depois em *Brasília – Antologia crítica*, com organização de Alberto Xavier e Julio Katinsky (São Paulo: Cosac & Naify, 2012) e ainda em *Mário Pedrosa: arquitetura e ensaios críticos. Guilherme Wisnik (org.)*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

⁷⁶ *Eu vou prá Maracangalha/ Eu vou!/ Eu vou de líforme branco/ Eu vou!/ Eu vou de chapéu de palha/ Eu vou!/ Eu vou convidar Anália/ Eu vou!/ Se Anália não quiser ir/ Eu vou só/ Eu vou só!/ Eu vou só!/ Se Anália não quiser ir/ Eu vou só!/ Eu vou só!/ Eu vou só sem Anália/ Mas eu vou!/ Eu vou só... CAYMMI, Dorival. Maracangalha [Samba]. In: _____. *Eu vou p'ra Maracangalha*. S.l.: ODEON, 1957. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm. Lado A, faixa 1 (2 min 46 s).*

danado, vendendo mil e uma bugigangas, dia e noite, entre uma pinga e outra. Como negociava com gente de Maracangalha, toda vez que queria passar alguns dias com a segunda mulher (viviam ambas em Salvador), dizia para a primeira: "Eu vou pra Maracangalha, mulher".⁷⁷

Figura 7 – Capa-caricatura do LP - Eu vou pra Maracangalha.



Fonte: COSTA, Wagner Cabral da. "Eu vou pra Maracangalha, eu vou...": JK e a Distopia Brasília na música popular e nas charges da revista Careta (1956-1960).

Considerando o circuito de produção e circulação nos quais o samba estava inserido, é fácil perceber o protagonista da canção como o típico “malandro” brasileiro, e Maracangalha como a “cidade ideal”.

Mário Pedrosa iniciou o ensaio introduzindo o conceito de *civilização oásis*, a partir da tese de Worringer⁷⁸ sobre o antigo Egito, ali definido como “uma colônia sobre base artificial”⁷⁹. Worringer apoiou-se em Frobenius⁸⁰, para quem a cultura é condicionada por sua relação com a terra, ou seja, quando não há ligação do povo com a terra, não existiria uma cultura propriamente, somente uma civilização. Essa “cultura não autóctone”⁸¹ do oásis, um ambiente favorável sem muitas resistências naturais, seria caracterizada por seu grande poder de ação e negação *sobre* a natureza, além da facilidade de absorção de culturas exteriores mais elevadas. A

⁷⁷ ALENCAR, I. Afinal, que é Maracangalha? *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 250, p. 41-44, 1957.

⁷⁸ Wilhelm Worringer (1881-1965) foi um historiador da arte alemão, discípulo do historiador Alois Riegl. Foi um dos formuladores da teoria da visibilidade pura, uma das teorias nas quais Pedrosa se embasou. Autor de “Abstração e Empatia” (1907).

⁷⁹ PEDROSA, 1981, p. 303.

⁸⁰ Leo Frobenius (1873-1938) foi um arqueólogo e etnólogo alemão, que desenvolveu importantes pesquisas em etnografia.

⁸¹ Cultura não-natural do lugar, exótica, artificial.

cidade egípcia é um exemplo. Como explica Pedrosa, nesta civilização-oásis, “o ‘natural’ é negar a natureza (...). Nessa negação naturalíssima está o seu formidável poder de absorção de quaisquer contribuições culturais, por mais complexas e altas que sejam, venham de onde vierem.”⁸²

Pedrosa faz uma analogia entre a cidade egípcia e a América. Aqui, a cultura existente na colônia é desconsiderada pelos colonizadores, que “transplantam” para as novas terras sua cultura do momento. De acordo com o crítico:

(...) a América se fez com essas transplantações maciças de culturas vindas de fora: que estilo, que forma de arte foi imediatamente transplantada para o Brasil mal descoberto? A última, a mais ‘moderna’ vigorante na Europa – o barroco.⁸³

Esse foi o ponto de partida para o desenvolvimento da ideia que culminou na máxima emblemática de Pedrosa: nós brasileiros estaríamos **condenados ao moderno**. O pensador tomou Brasília como um exemplo fiel de civilização-oásis, uma cultura artificial transplantada para o deserto. E a alta cultura que aqui desembarcou da Europa, foi o Movimento Moderno. Este argumento de Pedrosa foi poderoso que ganhou autonomia, virou uma metáfora tão forte que se distanciou de seu próprio sentido e se sobrepôs ao seu criador. Destacou-se que tal argumento foi formulado num contexto preciso e com objetivos muito específicos, mas que, no entanto, extrapolaram seus limites de tal maneira que criaram uma força autônoma desgarrada do contexto.

A oportunidade histórica de desenvolvimento do Movimento Moderno na “periferia do mundo capitalista”⁸⁴, não se desfaz, portanto, da lógica colonial. No Relatório do Plano Piloto de Brasília, apresentado no Concurso Nacional do Plano Piloto da Nova Capital, Lucio Costa escreve que “[Brasília] nasceu o gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz”⁸⁵. Na análise de Pedrosa, o trecho explicita o atrelamento do projeto de Lucio Costa à experiência colonial, de apossamento “à moda cabralina”, além da característica “cordial”⁸⁶ da “forma de um avião” que “pousa docemente” sobre o deserto do Planalto Central, cercado da desconhecida e perigosa “selva tropical”. Gesto delicado e ao mesmo tempo autoritário, de Lucio Costa, que denota

⁸² PEDROSA, 1981, p.304.

⁸³ *Ibidem*, p.304.

⁸⁴ ARANTES, 1991, p.88

⁸⁵ COSTA, Lucio. Relatório do Plano Piloto de Brasília. Brasília: GDF, 1991, p.20.

⁸⁶ Para se referir ao “homem cordial” de Sergio Buaque de Holanda. Ver Raízes do Brasil (1995).

a mesma experiência colonial, de “transplante” da cultura europeia para cá, constituindo uma civilização-oásis.

Não “apesar” da contradição, mas devido a ela, nos textos de Mário Pedrosa Lucio Costa aparece como quem melhor compreendeu a condição de civilização-oásis da então futura capital. Ironicamente, o apagamento do passado essencial nas próprias injunções da colonização, nos permitiram a participação em algum tipo de vanguarda (o Moderno), justamente quando a intenção política fora criar uma nova capital que rompesse com a dinâmica colonial. Entretanto, o próprio processo de modernização, poderia, ao contrário das aspirações emancipatórias, acentuar as relações de dominação, permanecendo o descompasso em relação às economias centrais. No trecho abaixo, Pedrosa interpreta o processo de implantação da nova capital no Planalto Central, descrevendo criticamente como se estaria criando uma capital para um Brasil que, com a política nacional desenvolvimentista, pretendia-se a caminho da superação da “fase oásis”, ou seja, criando nova cultura.

Mas como? Pelo velho processo das “tomadas de posse” da terra quase simbólicas, pelas implantações maciças de civilizações e a dominação mecânica de um solo despovoado, solitário, por uma técnica importada. Quer-se, então, fundar uma capital ou plantar novo oásis? O novo oásis não é mais, evidentemente, uma estreita porção de terra entre desertos.⁸⁷

Neste trecho Pedrosa se refere à tomada de posse da terra virgem pelo colonizador, reinventada no gesto de Lucio Costa, à população emigrante e à construção de uma cidade por técnicas construtivas modernas provenientes da Europa. O paradoxo aqui consiste na criação de Brasília como uma “colônia de ocupação afastada das áreas onde se desenvolve o processo vital de crescente identificação entre sua história ‘natural’ e sua história cultural e política”⁸⁸, que seria, naquele momento, a Região Sudeste. A desejada antítese do oásis tem então sua base no “espírito colonizador”.⁸⁹ Para Otilia Arantes, a antecipação de Mário Pedrosa ao resto da crítica – e que interessa à problematização contemporânea – é que o projeto Brasília estava acompanhado deste espírito colonizador. Em outras palavras, o espírito necessário para resgatar o Brasil do subdesenvolvimento precisava do apoio de seu oposto, o próprio promotor do subdesenvolvimento que queria destruir, a mentalidade, ou melhor, a “forma” colonial. Na leitura de Otilia

⁸⁷ PEDROSA, 1981, p.305.

⁸⁸ *Ibidem*, p.306.

⁸⁹ Aqui adotamos o termo criado por Mário Pedrosa.

Arantes, Brasília, “a capital-oásis da antiga colônia, fecundada pelas novas técnicas construtivas, corria ao encontro da utopia da nova era...”,⁹⁰ sendo a nova era a alta modernidade que explicitaria a superação do subdesenvolvimento. Nova era que precisa de um novo homem, que superasse o arcaísmo brasileiro.

O “espírito nacional” é inquestionado na ideologia de JK, que reformulou a imagem do bandeirante como empreendedor; o “espírito bandeirante” do presidente é o daquele que enfrenta o território e o “ocupa”. O “candango” seria a reencarnação moderna do bandeirante, uma figura que não é paulista, que vem de vários lugares. Ele é brasileiro, um sujeito investido pelo canteiro de obra da nova capital, que imbuído com o espírito de Brasília (do ideal de nação), passa a ser uma espécie de outra pessoa, “nova”. O contraponto ao candango é o “pioneiro”, alguém com mais formação que ocupava cargos mais altos na hierarquia do canteiro de obra.

Mário Pedrosa expressa uma espécie de lacuna contraditória, onde o sucesso do projeto se fundaria no engajamento de um “novo sujeito brasileiro”: transparece a confiança na esperança de que a utopia se concretizaria enquanto obra de arte coletiva com a participação “dos brasileiros”. Engajado à nova vida da capital moderna, o brasileiro se transformaria nesse homem novo e perpetuaria a nova cultura artificial, consolidando a forma da modernidade nacional.

Figura 8 – *Outdoor* de campanha presidencial do Marechal Henrique Teixeira Lott.



Foto: Peter Scheier. Fonte: IMS.

A sabedoria de Lucio Costa consistiu em aceitar a incongruência inerente ao programa, e, evitando toda solução de meio-termo, ou eclética, decidir resolutamente pelo lado inexorável, dadas as condições objetivas imediatas: o

⁹⁰ ARANTES, 1991, p. 102.

reconhecimento pleno de que a solução possível ainda era na base da experiência colonial, quer dizer, uma tomada de posse à moda cabralina, chanfrando na terra o signo da cruz ou numa evocação mais ”moderna” e otimista, fazendo pousar docemente sobre a sua superfície, a forma de um avião. Confiado, entretanto, em quê? Numa esperança. Na esperança de que a viralidade mesma do país lá longe, na periferia, queime as etapas, e venha de encontro à capital oásis, plantada em meio ao Planalto Central, e a fecunde por dentro.⁹¹

O novo homem brasileiro de Pedrosa não teria o espírito bandeirante, mas o “espírito coletivo” de empreender comunitariamente uma cidade para todos. O crítico enaltece o caráter utópico do projeto do Plano Piloto, enquanto ferramenta para transformação da realidade. Como afirma Pedrosa, “para que alcance Brasília seus objetivos finais, é preciso considerá-la como uma utopia para a qual marcham os homens de boa vontade, os melhores ou todo um grupo social. Uma utopia tal como a concebeu Lucio Costa.”⁹² E quais seriam os objetivos finais de Brasília, para Pedrosa? A *síntese das artes* que culminaria na *hora plástica*, como veremos a seguir. Em poucas palavras, uma *civilização estética*. Era esta a fé tanto da modernização quanto do modernismo brasileiros. Como bem colocou Roland Corbisier, trata-se de recuperar o tempo perdido e de converter o espaço em tempo, a geografia em história.⁹³

Figura 9 – Brasileiros no Eixo Rodoviário Sul, 1960.



Fonte: Peter Scheier / Acervo IMS. *As construções de Brasília*, 2010, p. 153.

⁹¹ PEDROSA, 1981, p.307.

⁹² *Ibidem*, p. 311.

⁹³ CORBISIER, R. Brasília e o desenvolvimento nacional. In: XAVIER, A.; KATINSKY, J. (orgs) *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.376.

A cidade nova seria então o campo das atividades sociais, culturais e científicas da época projetada para o futuro, aquele futuro que ao mesmo tempo aspirava à síntese dialética e à integração comunitária, remetendo à antiguidade da unidade política da *polis* grega. No Relatório do PPB, Lucio Costa se referiu à *polis* quando escreve que Brasília deveria “ser concebida não como simples organismo capaz de preencher satisfatoriamente e sem esforço as funções vitais próprias de uma cidade moderna qualquer, não apenas como *urbs*, mas como *civitas*, possuidora dos atributos inerentes à uma capital”.⁹⁴ E o júri apontou como vantagem da suposição de o plano de Costa ser uma *civitas* e não uma *urbs*, ter “o espírito do século XX: é novo, é livre e é aberto: é disciplinado sem ser rígido”.⁹⁵

Ao discutirmos Brasília, estamos discutindo a cidade moderna, imbuída de intenções planejadoras de resgate do espírito político comunitário da *polis*, visando um futuro que se construa a partir da coletividade. De acordo com Mumford, a vida pública do cidadão ateniense exigia sua constante atenção e participação. Não somente pela reflexão e contemplação, mas pela ação e participação, que conduziam suas vidas.⁹⁶ Como colocado pelo arquiteto Julio Arroyo:

O espaço público urbano é o âmbito físico caracterizador que contém a dinâmica material da cidade (*urbs*), de realização da ação social e construção de vínculo intersubjetivo (*civitas*) e manifestação do conflito político ideológico da sociedade (*polis*). Como *polis* é uma construção cultural, difusa e imaterial, que reúne os sistemas ideológicos, simbólicos e estéticos que alimentam as visões, as expectativas coletivas e as narrativas sobre a cidade, regulando e orientando as práticas no espaço físico. Nesta dimensão da *polis* se constroem as perspectivas éticas e estéticas da cidade.⁹⁷

O espírito de reconstrução do mundo reclamado por todos, no pós-Segunda Guerra é o que justifica, para Mário Pedrosa, o valor de Brasília enquanto tentativa de reconstrução de uma coletividade de sujeitos (universais) mutilados ainda durante o processo de industrialização da sociedade no século XIX. Endossando a ideia, em outro texto⁹⁸, comentado mais adiante, o crítico afirma que “na nossa época,

⁹⁴ COSTA, Relatório do PPB.

⁹⁵ COSTA, (“Apreciação do Júri”)

⁹⁶ MUMFORD, L. *A Cidade na História: suas origens, transformações e perspectivas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 187.

⁹⁷ ARROYO, J. Paisaje y espacio publico: una lectura desde America Latina. *Geograficidades* V. 5. N.1 Verão 2015, p.25.

⁹⁸ Trata-se de *A cidade nova, síntese das artes*, de 1959.

não se trata apenas da arte, mas de reconstruir o espírito de comunidade que se perdeu”.⁹⁹ E tal espírito de comunidade tem sua base na Grécia Antiga.

A contradição colonização/emancipação, tradição/modernidade é explicitada, abrindo para os diversos problemas que se interligam de maneira a possibilitar a concretização do projeto ao mesmo tempo em que anula seu caráter emancipatório por um lado e mantém sua característica de “tentativa de utopia brasileira”, como comentou Pedrosa. Existe uma imaginação política que alimenta uma esperança. Não por acaso, Brasília foi chamada de “a capital da esperança”, pelo escritor francês André Malraux (1901 – 1976), como comenta JK em 1960:

Em todos os instantes nas decepções e nos entusiasmos, levantando o nosso ânimo e multiplicando as nossas forças, mais de que qualquer outro amparo ou guia, foi a Esperança valimento nosso. Um homem, cujos olhos morreram e ressuscitaram muitas vezes na contemplação da grandeza - aludo, novamente, a André Malraux - viu em Brasília a Capital da Esperança.

Seu dom de perceber o sentido das coisas e de encontrar a expressão justa fê-lo sintetizar o que nos trouxe até aqui, o que nos deu coragem para a dura travessia, que foi a substância, a matéria-prima espiritual desta jornada. Olhai agora para a Capital da Esperança do Brasil. Ela foi fundada, esta cidade, porque sabíamos estar forjada em nós a resolução de não mais conter o Brasil civilizado numa fímbria ao longo do oceano, de não mais vivermos esquecidos da existência de todo um mundo deserto, a reclamar posse e conquista.¹⁰⁰

Ao propor a organização do espaço urbano como *civitas*, Lucio Costa fez “uso das antinomias modernidade e tradição, fundação e replicação, bem como presente e passado”¹⁰¹, como escrito por Falbel. Além da industrialização, o que une o “projeto” (baseado na doutrina dos CIAM aliada a diversos paradigmas urbanísticos) e a “colônia” (políticas sociais brasileiras) é a premissa da “desistoricização”. A negação do passado, a negação do subdesenvolvimento e a criação do “novo”, que, naquele contexto, só poderia se dar por meio da arquitetura, no exercício dessas duas forças modernizadoras (modernismo e nacional desenvolvimentismo) no projeto da metassíntese dos “50 anos em 5”.

Nosso passado colonial, curto e raso, acabaria por facilitar a ruptura moderna com a tradição. O deserto natural (a tábula rasa sem passado) deveria ser vencido

⁹⁹ PEDROSA, 1981, p. 363.

¹⁰⁰ FRANKLIN Martins: conexão política. Disponível em: [http://www.franklinmartins.com.br/estacao_historia_artigo.php?titulo=discurso-de-jk-na-inauguracao-de-brasilia-1960]. Acesso em: 05 jun. 2019.

¹⁰¹ FALBEL, A. Peter Scheier: transparências e visões da utopia. In: *As Construções de Brasília*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2010, p.171.

com a implantação de uma civilização-oásis, condenada ao moderno. A América era nova, e seguindo a ideia de Pedrosa, “O moderno vai sendo cada vez mais o nosso *habitat natural*. A América não era oásis entre desertos, era simplesmente nova: lugar onde tudo podia começar do começo”¹⁰². Ou seja, aqui a desistoricização seria natural.

Sobre este tema é relevante trazer a tese do arquiteto e antropólogo James Holston sobre Brasília, ainda que um pouco dogmática, que adiciona uma camada de problematização aos escritos de nosso autor, no que diz respeito à descontextualização modernista e à colonização do existente pelo estranho. O urbanismo surge enquanto disciplina durante o acelerado processo de urbanização consequente à industrialização. As transformações no capitalismo industrial encontram no urbanismo moderno a preocupação com o progresso histórico. Duas décadas após o primeiro CIAM, as técnicas modernas atuam em Brasília na imposição de um “estranhamento urbano”, na desfamiliarização provocada pelas novas formas.

No mesmo sentido focaliza-se a crítica de Mário Pedrosa sobre a nova capital, na época de sua construção, quando o crítico de arte coloca o problema da colonização do antigo pelo existente, do local pelo universal, do Brasil pela Europa. O projeto de Brasília em relação à política e à arte e o olhar de Pedrosa para Brasília como obra de arte moderna que opera na dialética entre futuros alternativos e condições existentes, compõem a pesquisa sobre o experimento-cidade. As estruturas radicais e estranhas são capazes de ordenar o ambiente urbano ou elas referem-se somente a si mesmas? A crítica à desistoricização necessária para a efetivação da arquitetura moderna argumenta que a descontextualização eliminaria tensões importantes e “colonizaria” o seu entorno. Na *Teoria do Oásis* de Mário Pedrosa, esse movimento colonizador aconteceria para dentro da própria capital. Ela coloniza a si mesma, que coloniza seu entorno.

Brasília seria uma civilização-oásis, criada sob os mesmos princípios coloniais, quando se toma posse da terra e importa o novo de lugares mais desenvolvidos. No caso de Brasília, o novo é o Moderno. Para ele, nós brasileiros estaríamos condenados ao moderno, pela ausência de passado consagrado de um país latino americano, uma nação periférica: na “periferia do mundo”, o desejo de desenvolvimento, a autoafirmação e a autonegação caminhariam juntos.

¹⁰² PEDROSA, 1981, p.304.

No artigo *Os paradigmas urbanísticos de Brasília* (2005), os arquitetos Sylvia Ficher e Pedro Paulo Palazzo colocam a *Ville Radieuse* não como o único, mas como um dos modelos que se mesclam no projeto do Plano Piloto Brasília, uma categoria de urbanismo que possui elementos considerados no projeto, como por exemplo a composição monumental ao longo de dois eixos perpendiculares de simetria e a regularidade. O ambiente “total” daquele modelo não se acomoda na situação urbana existente, então a ruptura deve-se dar através de técnicas de desfamiliarização – que na Europa atuaram de modo a romper também com o a história de opressão e reconstruir as cidades destruídas pela guerra – na tentativa de transformar os hábitos alienados e restaurar a experiência danificada pelas rápidas transformações decorrentes do processo de industrialização.

Entre muitas outras questões, Pedrosa quis saber como o discurso utópico dessa arquitetura converge com as aspirações políticas modernizantes do governo de Juscelino Kubitschek. Pedrosa pergunta: “a Brasília de Lúcio Costa é uma bela utopia, mas terá ela algo a ver com a Brasília que Juscelino Kubitschek quer edificar?”¹⁰³. No Relatório do Plano Piloto, Lucio Costa mostrou as contradições às quais Pedrosa se atém em sua crítica, a serem tratadas na segunda parte do texto.

Aqui, trataremos da relação entre o projeto de Lucio Costa e o governo JK, no que diz respeito à situação de isolamento da nova capital, o “oásis” de Mário Pedrosa. Para tanto, contaremos com a expertise do historiador francês Laurent Vidal, em sua obra *De Nova Lisboa a Brasília – a invenção de uma capital (século XIX-XX)* (2008) e do arquiteto brasileiro Frederico de Holanda, em *O espaço de exceção* (2002).

Laurent Vidal defendeu a construção de Brasília deve ser compreendida por meio de uma perspectiva da busca por uma cidade moderna adaptada às novas exigências econômicas e sociais. Para o historiador, “ela [Brasília] não pode ser uma cidade qualquer. Ela deve encenar, racionalmente, a nova organização social imaginada para a sociedade brasileira, tanto quanto a nova dimensão e a nova prática do Estado.”¹⁰⁴ Neste trecho fica evidente a dimensão utópica conferida ao projeto, além da importância do Estado não só na construção, mas na dinâmica futura pretendida para o funcionamento da capital. Os interesses privados pouco interferiram na construção e

¹⁰³ *Ibidem*, p.307.

¹⁰⁴ VIDAL, L. *De Nova Lisboa a Brasília: a invenção de uma capital (séculos XIX-XX)*. Brasília: Ed. UnB, 2008, p.197.

não exerceram nenhuma alteração no plano preestabelecido. De acordo com Laurent Vidal:

Brasília apresenta exatamente a vantagem de ser uma cidade inteiramente nova, criada fora de todo e qualquer contexto urbano preexistente, ‘sem carências ou vícios incorrigíveis’¹⁰⁵. Ela nasce logo capital: sua estrutura depende de sua função. O novo estado brasileiro, livre de sua dimensão oligárquica, pode assim afirmar sua potência criadora e unificadora na construção de uma nova capital.¹⁰⁶

A “vantagem” apresentada por Vidal se justifica na vontade criadora de um símbolo para o cumprimento das metas do governo JK. Brasília como metassíntese do Plano de Metas precisava ser completamente nova, imprimir um ideal de progresso. A mudança da capital simbolizava, politicamente, a ruptura com o modelo colonial de ocupação, emblematizando o despontamento do Brasil como país industrializado.

A nova capital surge também como abertura para um novo tipo de controle, tecnocrata e estatal, consciente da hegemonia. Segundo Vidal, a situação de Brasília no Planalto Central e não no litoral, reforça o caráter nacional, com a coincidência entre “espaço” nacional e *território* nacional. Sobre este assunto, Frederico de Holanda colocou que “*o Rio de Janeiro como capital era considerado como parte dessa estrutura histórica ‘voltada para fora’, que havia de ser transformada em nome do ‘desenvolvimento nacional’*”.¹⁰⁷ A ruptura com o passado colonial integra o discurso de JK, apoiado pelas classes subalternas, que esperam que sua condição de pobreza seja transformada. Em análise conclusiva sobre o discurso mudancista, Holanda defendeu que:

Brasília funcionou ideologicamente como um gesto compensatório: negava a concentração de poder no Sudeste, por meio da construção da própria sede do poder nacional num lugar “neutro” – o centro geográfico do país – a quase trezentos quilômetros de qualquer centro econômico de alguma importância.¹⁰⁸

Tal neutralidade espacial assume o caráter abstrato de “nação”. O Estado não se comprometia com nenhuma região consolidada, nem com as classes dominantes. Holanda completou:

¹⁰⁵ CORBISIER *apud* VIDAL, 2012, p.197.

¹⁰⁶ VIDAL, 2008, p.197.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 290.

¹⁰⁸ HOLANDA, F. *O espaço de exceção*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012, p. 293.

Para a reprodução das relações de poder, naquele momento era importante não apenas que o Estado não permitisse a identificação dos seus interesses com os interesses da classe dominante, mas também que ele fosse fisicamente separado da própria base espacial das camadas mais altas dessas classes: o Sudeste.¹⁰⁹

O isolamento físico, segundo Holanda, correspondeu ao caráter transpacial da sede do governo federal, que materializa tanto a ideia de nação superior ao sistema de classes, quanto à ideia de independência político-econômica do país em relação ao Sudeste, em uma dinâmica de reafirmação da centralização do poder e da fragilidade da sociedade civil, que superficialmente aparecia como seu contrário: “um Estado neutro, pai e protetor que, supostamente pertencendo a lugar nenhum e a ninguém em particular, pertenceria a todos os lugares e a todas as classes”.¹¹⁰ Brasília foi construída num planalto praticamente deserto, a própria imagem de oásis. Da forma colocada por Juscelino Kubitschek, Brasília também pode ser entendida como um oásis em meio ao deserto:

Eis o retrato da futura capital - uma série de grandes quadrados que, cercados de plantas, impediriam que ela, mesmo parcialmente construída, jamais lembrasse um deserto. Na realidade, o que iria ocorrer seria justamente o contrário. O deserto do cerrado seria por ela absorvido. Passaria a integrá-la, transformando em cenário para realçar-lhe, pelo contraste, o extraordinário arrojo da concepção urbanística. E tudo isso a mil quilômetros do litoral, localizado exatamente no centro geográfico de um país continente.¹¹¹

Brasília enquanto civilização-oásis funcionaria como uma “colônia absoluta”, já que estaria isolada de qualquer foco civilizatório. Diferente dos egípcios que dominaram a natureza pela técnica, para Pedrosa a situação do Brasil seria diferente, pior: “no Brasil, nem nos entregamos à natureza, nem a dominamos. Estabeleceu-se um *modus vivendi* medíocre”¹¹². Para Pedrosa, a nova capital funcionou como caso representativo dos impasses e contradições da modernidade brasileira, a começar pela abordagem da relação entre local e universal (que não foge à regra de importar sua origem, no caso nas vanguardas artísticas europeias desde os anos 20), mas mais a fundo, sobre a relação entre cultura e natureza, comentada pelo crítico de arte Lorenzo Mammì.

Em seu livro *O que resta – arte e crítica de arte* (2012), Mammì discorreu sobre a relação entre cultura e natureza na arquitetura moderna brasileira, a partir

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 293.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 298-299.

¹¹¹ KUBITSCHKEK, J. O. *Por que construí Brasília*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1975.

¹¹² PEDROSA, 1981, p. 305.

das elucubrações de Pedrosa sobre Brasília enquanto civilização-oásis. De acordo com o Mammi, no que se trata de dialética entre natureza e cultura, há uma diferença importante entre a premissa de Le Corbusier e a arquitetura moderna brasileira: em Le Corbusier a arquitetura se definiu nitidamente como cultura, enquanto na arquitetura moderna brasileira, o foco se deslocou e “há um processo de mimese e uma troca de funções: a natureza é construída, a arquitetura imita as formas naturais”¹¹³, como se essa relação pudesse ser reformulada, “como se a própria natureza pudesse ser tomada como base de uma identidade cultural. Mas o preço dessa liberdade se pagava em termos de fragilidade: pular por cima da história expõe ao risco de voltar a ser engolido pela pré-história”¹¹⁴. E aí se volta ao arcaísmo, acentua-se o subdesenvolvimento, na dinâmica deserto-oásis. Giulio Carlo Argan expressou outra posição, que ao mesmo tempo corrobora com a tese de Pedrosa sobre a civilização-oásis absorver as culturas mais desenvolvidas com facilidade. Para Argan:

Este país jovem e em pleno desenvolvimento, de recursos naturais quase ilimitados, tendo decidido dar-se uma arquitetura, soube evitar a retórica da natureza, mesmo que vez por outra tenha cedido à ilusão da retórica da civilização. Suponhamos que um certo orgulho de casta, herança dos antigos conquistadores, tenha feito sua parte: ocorre, contudo, que os arquitetos brasileiros não buscaram inspiração na fascinante natureza de seu país nem nos primitivos costumes indígenas, mas compreenderam que a arquitetura é um fato de cultura e de uma determinada cultura, a cujo nível lhes pareceu essencial elevar-se; e desse modo manifestaram explicitamente o propósito de fazer parte da comunidade cultural europeia, antes que da americana.¹¹⁵

Figura 10 – Charge Revista Careta, 1957.



J. K. – Eu vou para MARACANGALHA, eu vou! Eu vou com chapéu de palha, eu vou, Se Anália não quiser ir eu vou só, eu vou só, eu vou só, mas eu vou!

Fonte: THÉO, *Careta*, Rio de Janeiro, ano XLIX, n.2.535, p.40, 26 jan. 1957.

¹¹³ MAMMI, 2012, p.222. Vide a arquitetura de Niemeyer e o paisagismo de Burle Marx.

¹¹⁴ Idem, p.223.

¹¹⁵ ARGAN, 2003, p.171.

Brasília ou Maracangalha? Iríamos para a Brasília de Lucio Costa ou para a Maracangalha de JK?

A charge acima, publicada na *Revista Careta* em 1957, mostrou um Juscelino caracterizado como imigrante nordestino a caminho de Brasília, e a Anália como a burocracia que hesita em seguir. Juscelino vai, com ou sem Anália. Juscelino caminha pra Maracangalha, a cidade ideal, que pode ser lida como uma Pasárgada, uma terra prometida. “Um país de delícias” conforme relata Manuel Bandeira, autor de *Vou-me embora pra Pasárgada*¹¹⁶, sobre o emblemático poema modernista:

Esse nome de Pasárgada, que significa “campo dos persas”, suscitou na minha imaginação uma paisagem fabulosa, um país de delícias [...]. Mais de vinte anos depois, quando eu morava só na minha casa da Rua do Curvelo, num momento de fundo desânimo, da mais aguda doença, saltou-me de súbito do subconsciente esse grito estapafúrdio: “Vou-me embora pra Pasárgada!”. Senti na redondilha a primeira célula de um poema [...].

Pode-se traçar o paralelo de Brasília como uma terra prometida, um lugar melhor para onde os brasileiros poderiam migrar e a partir daí transformar a cultura supostamente atrasada do país, em vanguarda. Maracangalha era a verdade em uma mentira, envolta em um álibi perfeito, que guardava outra identidade, *diferente*, do mesmo malandro. Lugar com um tom de Pasárgada, que valia o esforço do risco. Brasília pode ser a Pasárgada de Manuel Bandeira, a cidade moderna para onde o sujeito melancólico escapa, em uma fuga para o bucólico.

Para Manuel Bandeira, a liberdade não está no rural, mas na cidade nova, onde não há solidão. A presença da máquina na cidade abriria um novo mundo e o transformaria em um novo homem. No caso do Brasil do final dos anos 50, o “novo homem brasileiro”, como vimos. Juscelino corre para Brasília, mas a burocracia hesita em se mover. Será o plano consolidado? – era o que a opinião pública discutia naquele momento. Entretanto, “Maracangalha” no subtítulo de Mário Pedrosa insinua também o aspecto negativo do escapismo, algo como um engano, oposto à “Brasília” da mesma frase. Sob esta ótica, Maracangalha significaria a “queima de etapas” da Brasília utopia concretizada. Como bem colocou Mammi:

¹¹⁶ BANDEIRA, M. *Libertinagem/ Estrela da Manhã*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

Mas, se o concretismo brasileiro (...) ainda permitia pensar numa modernização que fosse uma espécie de versão doce e sem conflito do processo de industrialização, o projeto da nova capital em Brasília traz à luz quanto de atípico havia nesse projeto, que negava os processos históricos e pulava todas as etapas, misturando sem mediações natureza e tecnologia, arcaísmo e projeção do futuro.¹¹⁷

De qualquer maneira, em qualquer leitura, o título impõe a contraposição entre utopia e realidade, na construção da nova capital do Brasil. A tese que fundamenta o ensaio é a nova colonização do arcaico pelo moderno, sem assim negar totalmente o passado, criando de certa maneira um “jogo” político que permitiu que uma tentativa de utopia fosse concretizada. Está claro que Mário Pedrosa pensava na discrepância entre o Brasil do político JK e a utopia corbusieriana de Lucio Costa.

Figura 11 – Placa na estrada para Brasília.



"Aqui se encontram hoje as gerações brasileiras de amanhã".

Fonte: ORICO, 1961, p.105.

A situação complexa de um espaço urbano concebido sob um ideal igualitário e destinado a um “novo homem brasileiro”, produto e motor da modernização promovida pela política nacional desenvolvimentista de JK, seguia à risca as ideias do urbanismo dos CIAM, como enfatiza Le Corbusier sobre a *Ville Radieuse*: “Criei o protótipo de uma cidade sem classes, uma cidade de homens ocupados com o trabalho e o lazer, em uma situação que os torne possíveis”¹¹⁸. No Plano Piloto de Brasília, Lucio Costa seguiu o mesmo modelo, no qual a nova arquitetura se propõe a recriar as

¹¹⁷ MAMMÍ, 2012, p. 220.

¹¹⁸ LE CORBUSIER *apud* HOLSTON, J. *A Cidade Modernista* – uma crítica de Brasília e sua utopia [1989]. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.56.

bases sociais para a reorganização total das funções essenciais de moradia, trabalho, lazer e circulação, com o intuito de transformar as práticas sociais em instrumentos do progresso).¹¹⁹ Nas palavras de Juscelino Kubitschek:

Brasília não seria um centro urbano nos padrões convencionais, mas uma realização diferente. Seria uma cidade vazada numa concepção nova, quer no que dizia respeito às intenções que nortearam sua localização, quer em relação ao significado sócio-econômico que deveria refletir-se no contexto urbanístico que lhe comporia a imagem.¹²⁰

Para Jean Louis Cohen, “o “plano piloto” de Lucio Costa é uma versão distorcida da Ville Radieuse, de Le Corbusier, cujos elementos, condensados ou estirados conforme o caso, foram rearranjados em uma figura de base que lembra um pássaro”¹²¹.

(2) *Lucio Costa – Vitória de uma Ideia*¹²²

O título da segunda parte do texto refere-se à vitória de Lucio Costa no Concurso Nacional do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil, promovido pelo governo do presidente Juscelino Kubitschek em setembro de 1956. O projeto, assim como os dos outros concorrentes, filiado à urbanística funcionalista, deduzida da Carta de Atenas (Le Corbusier, 1943)¹²³, foi inicialmente mal recebido pela opinião pública e mais tarde acolhido, como relata Mário Pedrosa em sua crítica ao evento da vitória.

Nessa parte do texto, o crítico inseriu o elemento “utopia” como vital ao projeto vencedor, e menciona a simplicidade da apresentação de Lucio Costa, em contraste com as demais, o que fez com que o público não compreendesse a decisão do júri. Segundo o autor, houve protestos com alegações de desonestidade, afinal um projeto tão simples não poderia vencer o concurso. Porém nosso crítico

¹¹⁹ HOLSTON, 1993, p. 59.

¹²⁰ KUBITSCHKEK, 1975, p.55.

¹²¹ COHEN, J. L. *O Futuro da Arquitetura desde 1889: uma história mundial*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 335.

¹²² Este texto também foi publicado pela primeira vez na Revista Arquitetura Contemporânea no. 10.

¹²³ FICHER, S.; PALAZZO, P. Os Paradigmas Urbanísticos de Brasília. *Cadernos PPG-AU/FAUUFBA*. Salvador, ano 3, 2005.

considerou acertada a decisão da comissão julgadora¹²⁴, de filiação modernista, que enxergava “um milagre escondido no desenho” de Lucio Costa, o milagre da clareza de pensamento¹²⁵.

Ao mesmo tempo, Pedrosa colocou o governo JK como pouco confiável para levar a proposta de Lucio Costa adiante. O crítico ressaltou:

O governo atual não nos merece nenhuma confiança para levar por termo, em condições desejáveis, empreendimento tão transcendente, qual a de mudar a nossa Capital para o interior. (...) Sabemos que para JK se trata, na realidade, de fazer uma nova Pampulha, isto é, uma obra, embora bela, mas suntuosa e prefeitural (...). Que ‘monstro de ‘modernismos’ e ‘nacionalismos’ não poderá resultar de toda essa barafunda, de modo a estragar pra sempre a fabulosa oportunidade de edificar uma nova Capital para o Brasil, e com ela, a de construir, dadas as condições de desenvolvimento do país, em plena crise de crescimento, à procura de sua afirmação nacional, o mais belo padrão de cultura, de civilização e de arte do século XX?¹²⁶

O que significaria uma nova Pampulha? Qual era a crise de crescimento na época? Qual seria “o mais belo padrão de cultura, de civilização e de arte do século XX”? Na visão de Pedrosa, a intenção de JK com Brasília era realizar uma obra suntuosa, um “troféu” para seu Plano de Metas, e para isso se utilizava da mistura modernismo/nacionalismo, que Pedrosa chama de “monstro”.

Pampulha foi o primeiro projeto de Niemeyer feito por encomenda de Juscelino Kubitschek, em 1942, quando prefeito de Belo Horizonte. A obra inicia a associação que culminaria na construção de Brasília. O novo bairro da Pampulha despontara como o primeiro símbolo dos “grandes feitos” tanto de JK¹²⁷, quanto de Niemeyer, que desponta na crítica internacional.

Para o crítico de arquitetura Kenneth Frampton, a genialidade de Niemeyer alcançou seu máximo no projeto da Pampulha, onde, na visão do crítico, arquiteto reinterpretou a noção corbusieriana de *promenade architecture*¹²⁸, articulando o espaço do edifício como estrutura de um jogo elaborado, tão intrincado quanto os hábitos da sociedade a qual ele tinha a intenção de servir, entretanto ciente das

¹²⁴ TAVARES, J. *50 anos do concurso para Brasília* – um breve histórico. *Arquitextos*, São Paulo, ano 08, n. 086.07, Vitruvius, jul. 2007. Disponível: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.086/234>.

¹²⁵ PEDROSA, 1981, pp.307-308.

¹²⁶ *Ibidem*, p.309.

¹²⁷ JK ficou conhecido como “prefeito furacão”, devido à quantidade de obras realizadas em Belo Horizonte em pouco tempo.

¹²⁸ “Arquitetura de passeio”

limitações do trabalho para uma sociedade subdesenvolvida¹²⁹. Em 1950, Niemeyer escreveu:

A arquitetura deve expressar o espírito das forças técnicas e sociais que são predominantes em dada época; mas quando estas forças não são equilibradas, o conflito resultante é prejudicial ao conteúdo do trabalho e ao trabalho como um todo. Só com isso em mente podemos entender a natureza dos desenhos que aparecem neste volume. Eu gostaria muito de estar em posição de apresentar uma realização mais realista: um tipo de trabalho que reflete não somente refinamentos e conforto, mas também uma colaboração positiva entre arquiteto e sociedade¹³⁰.

Seis anos depois, Brasília aconteceu para Niemeyer talvez como essa “colaboração positiva entre arquiteto e sociedade”, na realização da meta-síntese do Plano de Metas do governo do presidente JK. O programa englobava ao todo trinta metas, e Brasília entrou como um acréscimo, no final, tornando-se a Meta-31, com a função de sintetizar todo o programa e simbolizar que era possível a corrida contra o tempo e de fato realizar os “50 anos em 5”.

Ao mesmo tempo em que a empreitada simbolizaria a tentativa de superação do arcaísmo e do subdesenvolvimento, a “queima de etapas” que Brasília acaba por simbolizar parte dessa combinação de certa maneira com fundamentos distintos entre o ponto de vista da política tradicional e a política intrínseca à forma artística. Pedrosa enxergava o potencial de criação da cidade moderna que fosse verdadeiramente a cidade síntese das artes. O perigo, para o crítico, estava nas políticas equivocadas daquele governo, que mesmo ao promover a construção da capital, também poderia colocar a perder a integridade do projeto. Mesmo assim, para Pedrosa, “nesse mar de angústia e decepções, surge Lucio Costa com sua ideia”.¹³¹ Esta frase deixa claro que Pedrosa enxergava as virtudes do projeto, “apesar” das intenções de JK para sua metassíntese, e não em uma mesma direção. Além disso, Pedrosa responsabilizou os dirigentes brasileiros e o Edital do Concurso por um “programa imediatista” e leviano, pelo fato de que “a nova Capital ainda tenha que ser concebida nos limites da fase colonial”¹³². Apesar de ressaltar que o “colonialismo” tenha sido acentuado por Lucio Costa - quando o urbanista afirmou a “simples tomada de posse” da terra, ao assinalar o sinal da cruz com um “avião que pousa

¹²⁹ FRAMPTON, 1997, p. 255.

¹³⁰ NIEMEYER *apud* FRAMPTON, 1997, p. 256.

¹³¹ *Ibidem*, p.309.

¹³² *Ibidem*.

docemente” no Planalto Central - Pedrosa depositou na clareza de partido do desenho, o poder de ultrapassar os limites desta fase colonial. Pedrosa descreveu:

Um eixo monumental, cortado por outro arqueado, em que ao longo do primeiro se anima a vida política, ideológica, cívica e cultural da urbe, em suas diversas modalidades, e, através do segundo, se processa a circulação material, enquanto de um outro lado deste se reservam amplos e belos espaços à intimidade da vida privada dos seus habitantes, é o ovo de Colombo.¹³³

Essa ambiguidade futuro moderno/passado colonial no pensamento de Mário Pedrosa, explícita na ideia de oásis, colocou o problema político de se apagar o passado, conforme elucidou Wisnik:

Contudo, não há como deixar de considerar o aspecto igualmente opressor dessa “liberação” da tradição, pois as marcas do passado colonial escravista continuam a pesar como arcaísmos estruturais nesta sociedade em que a faculdade de refazer o passado a cada dia denota, muitas vezes “menos amplidão de horizontes do que escolhas culturais epidérmicas”¹³⁴.

Na visão de Mário Pedrosa, a força da forma plástica do projeto vencedor é o que faz com que ele seja compreendido enquanto solução: a forma é visualizada. Pedrosa avalia que os concorrentes de Lucio Costa partiram da parte para o todo, enquanto ele fez o movimento inverso, que possibilitou com que o “pensador” vencesse o “técnico”. Se Brasília se define por uma ideia, ela se transforma em uma utopia. O crítico enalteceu o arquiteto urbanista quando reforçou o caráter utópico do projeto pela pessoa de Lucio Costa, ao escrever que:

[...] quando homem sai de sua casa para propor à sua coletividade uma utopia, isto é, uma ideia clara, perfeita, eis um acontecimento que transforma tudo. Nenhum acontecimento é mais raro e mais transcendente na história de uma comunidade.¹³⁵

Nosso crítico encerrou ilustrando sua admiração por Lucio Costa, com o trecho de Sócrates a Fedro: “Quanto a mim, meu caro Fedro, quando creio encontrar um homem capaz de aprender ao mesmo tempo o todo e os pormenores de um objeto, marcho na sua esteira, como na esteira de um deus.”¹³⁶ Assim, fica evidente a consideração de Pedrosa à genialidade de Lucio Costa, que em nossa compreensão foi, para o

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ WISNIK, G. Transpondo a escala. In XAVIER, A.; KATINSKY, J. (orgs) *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.371.

¹³⁵ PEDROSA, 1981, p. 310.

¹³⁶ SÓCRATES *apud* PEDROSA, 1981, p.310.

crítico, quem melhor entendeu a complexidade das contradições de se construir uma nova cidade-capital no interior do Brasil da década de 1950.

Entretanto, sob a ótica de Wisnik, para o Lucio Costa urbanista valorizado por Pedrosa, “o Brasil condenado ao moderno só se torna igual a si mesmo à medida que é capaz de estranhar-se, olhando de um ponto de vista avançado para o horizonte desimpedido e desencantado do cerrado-sertão. Aí reside o poder de desvelamento persuasivo de Brasília.”¹³⁷ Lucio Costa mantém uma relação dúbia entre a paisagem desterritorializada e o passado conflituoso e ao mesmo tempo nostálgico. A “memória da paisagem colonial” presente tanto em Costa quanto em Niemeyer, apresentou-se distanciada da natureza, que não poderia se converter em cultura. A civilização-oásis só absorveu as formas mais altas de cultura e negou sua natividade.

Em seu livro *Por que Construí Brasília* (1975), Juscelino Kubitschek contou sua impressão sobre conversa com Sir William Holford sobre os acontecimentos do concurso:

Observando o que se encontrava na folha de papel surpreendera-se ao verificar que ali existia uma ideia, apresentada a título de sugestão. Tudo era pobre na apresentação - desleixo aliado à pobreza do material - mas havia grandeza na concepção. Compreendera, num relance, que estava em face de um projeto que revelava genialidade. (...) Nele, tudo era coerente. Racional. E em face da essência urbana, caso fosse executado, conferiria grandeza à nova capital. Tratava-se, sem dúvida, de uma verdadeira obra de arte, tanto pela clareza quanto pela hierarquia dos elementos integrantes do conjunto.¹³⁸

Juscelino Kubitschek e Mário Pedrosa concordavam sobre este aspecto do projeto de Lucio Costa. Ambos concluíram que a clareza de pensamento havia superado a modesta apresentação. Mas o mais importante aqui, é que Mário Pedrosa creditava o sucesso do projeto de Lucio Costa justamente à compreensão da contradição entre arcaico e moderno, na criação de Brasília. Ao invés de escondê-la, o projeto a explicitava, tensionando dialeticamente o passado colonial e o futuro ultramoderno. Costa escreveu: “Um ato de vontade que, embora pessoal, estava na medida da vontade coletiva. Um ato de posse”¹³⁹.

¹³⁷ WISNIK in XAVIER, A.; KATINSKY, J. 2012, p.372.

¹³⁸ KUBITSCHKEK, 1975.

¹³⁹ TAMANINI, L. Fernando. *Brasília: memória da construção*. Brasília: Projecto Editorial, 2003. p. 233.

É essa a tentativa de dar forma à modernidade brasileira, na criação desse novo espaço urbano para “o homem novo” brasileiro, como explicou o historiador Laurent Vidal:

A quebra – aparente – com o passado colonial e o salto para o futuro que propõe a arquitetura moderna correspondem às expectativas do Estado. Estabelece-se então uma homologia tão forte entre modernismo e modernização, que põe em plano de fundo as ambições sociais do arquiteto e o método autoritário do Estado. Na base dessa relação, entre a arquitetura brasileira moderna e a modernização da sociedade brasileira, todos os níveis de governo utilizam a arquitetura moderna como um dos símbolos mais importantes de seu engajamento na criação de um novo Brasil.¹⁴⁰

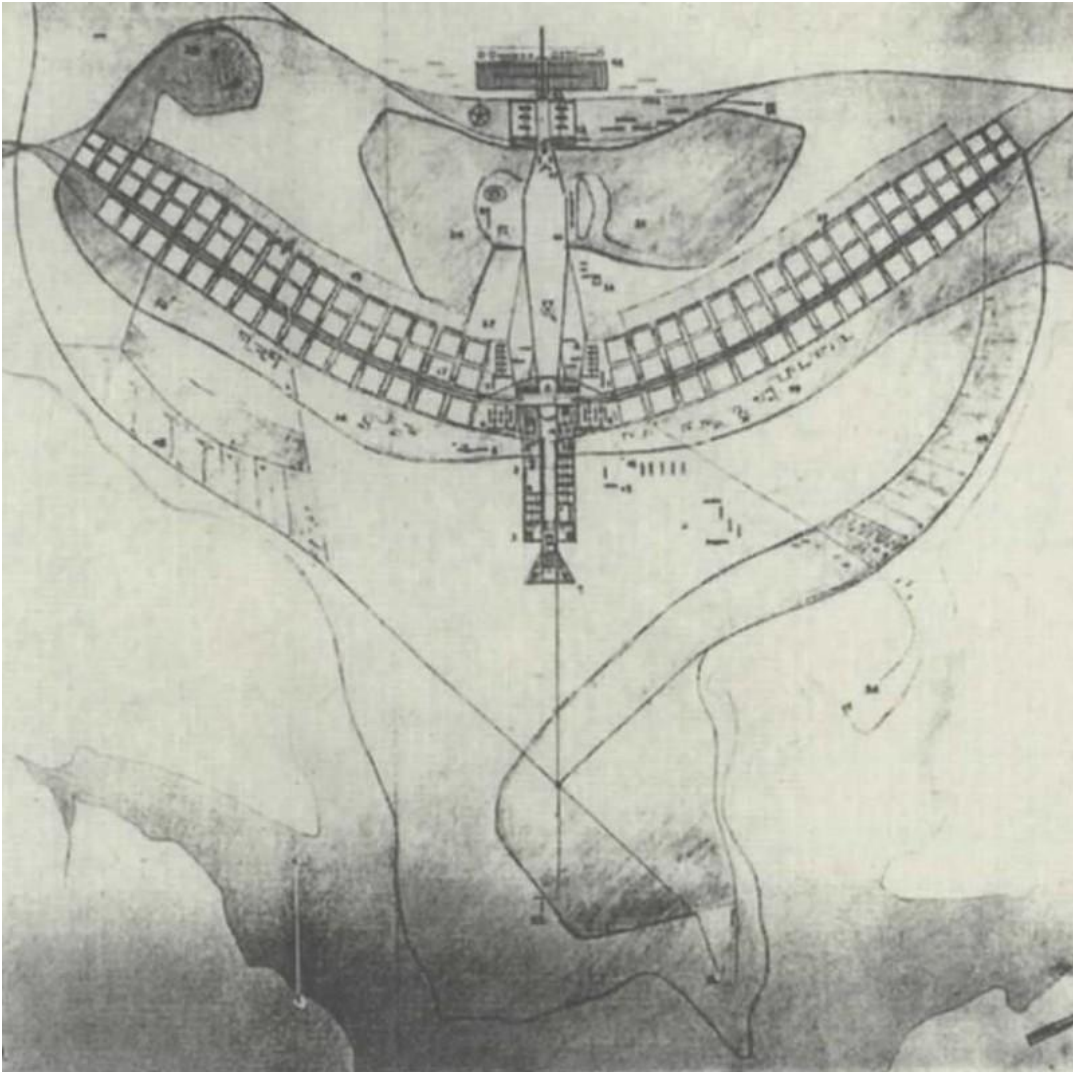
O geógrafo Milton Santos parte do pressuposto de que Brasília teria sido construída como uma cidade artificial, a partir de uma “vontade criadora”, em um país subdesenvolvido, operando na dualidade entre a modernização e o subdesenvolvimento. “Cidade ‘artificial’ surgiu de uma vontade criadora que haveria de se manifestar na prévia definição de diversos aspectos materiais e formais. A intenção que presidiu à sua criação é que orientaria aquela vontade criadora.”¹⁴¹

As imagens a seguir mostram alguns dos desenhos apresentados no concurso.

¹⁴⁰ VIDAL, 2008, p.159-160.

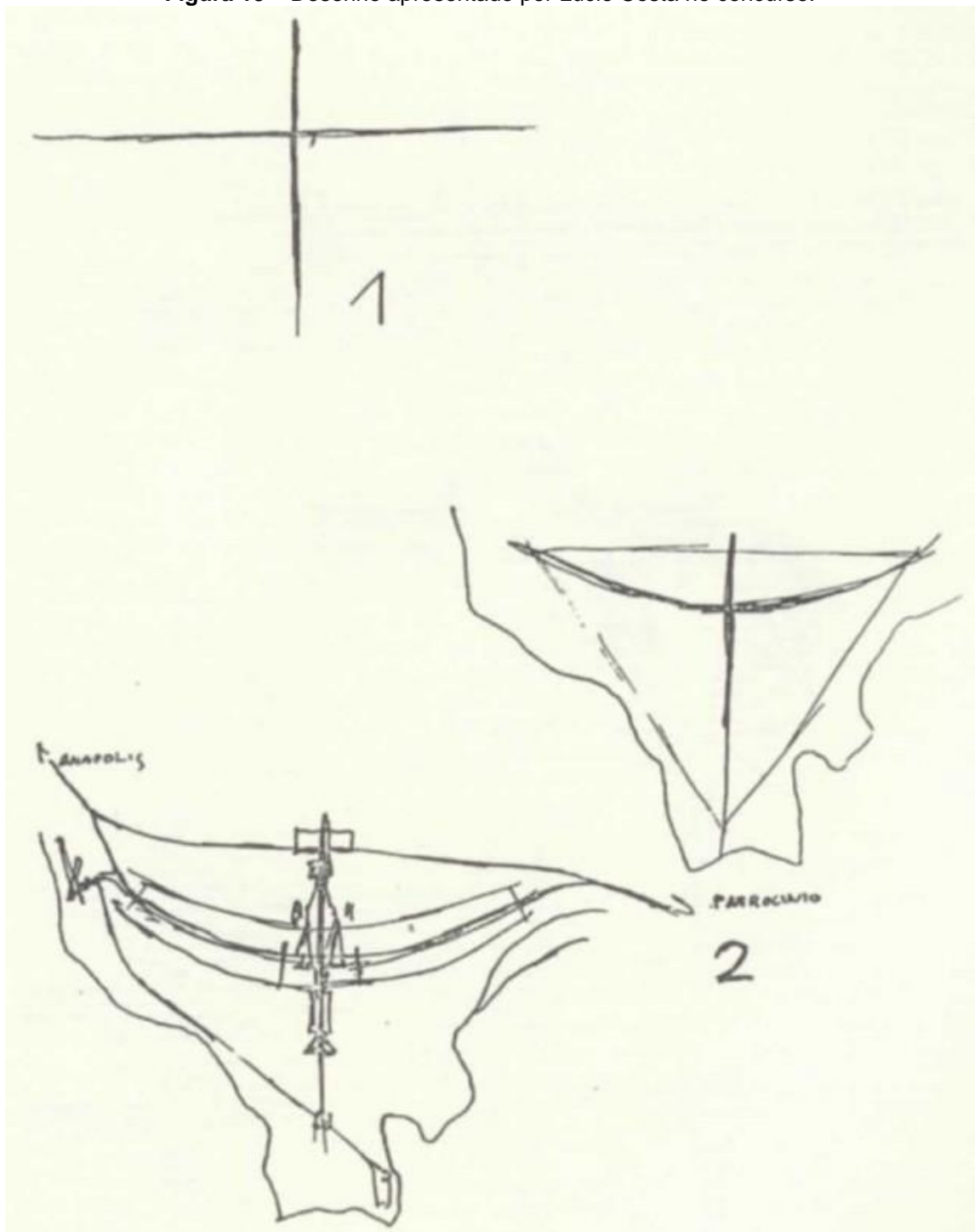
¹⁴¹ SANTOS, 1999, p. 54.

Figura 12 – Desenho apresentado por Lucio Costa no concurso.



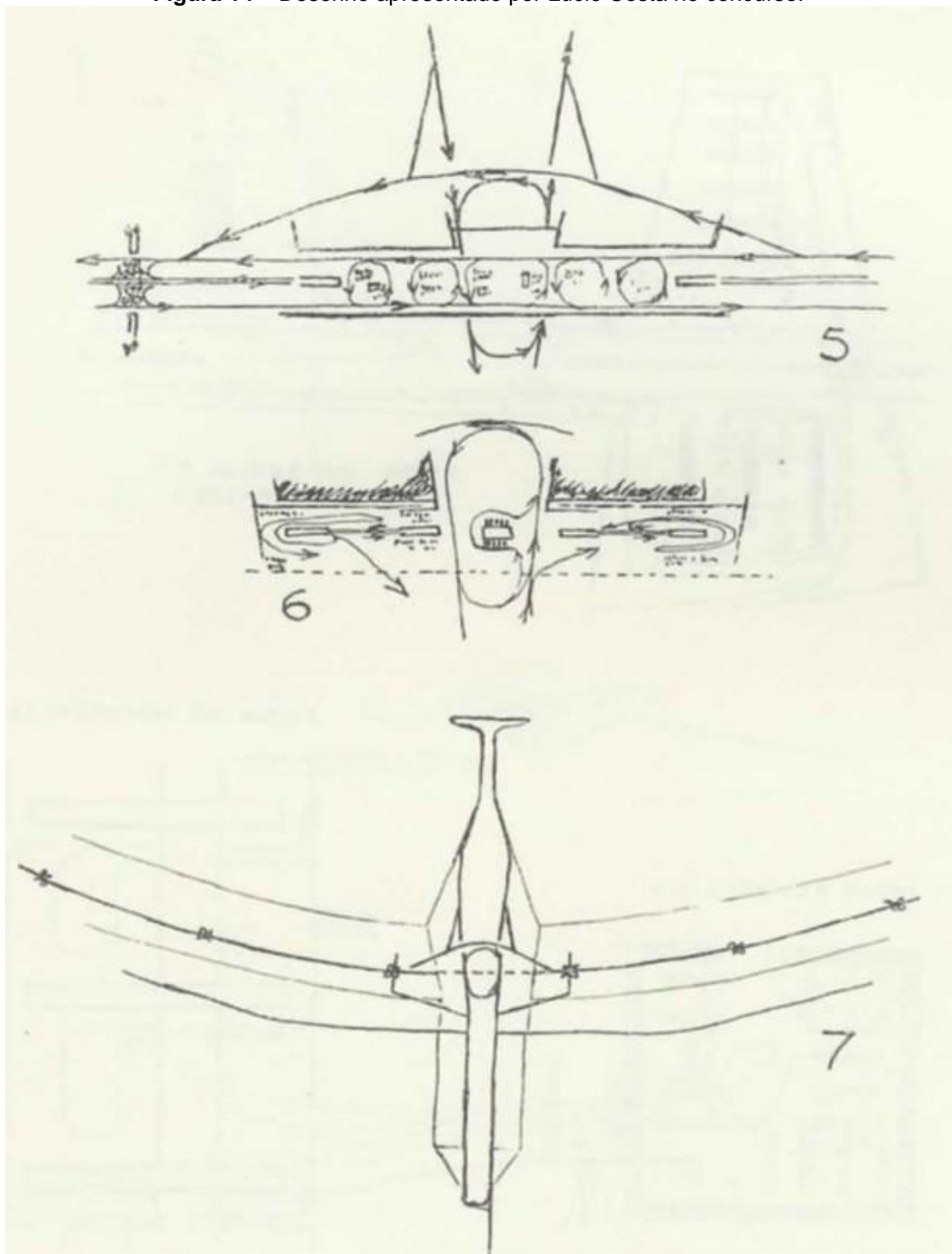
Fonte: COSTA, 1991, p.33.

Figura 13 – Desenho apresentado por Lucio Costa no concurso.



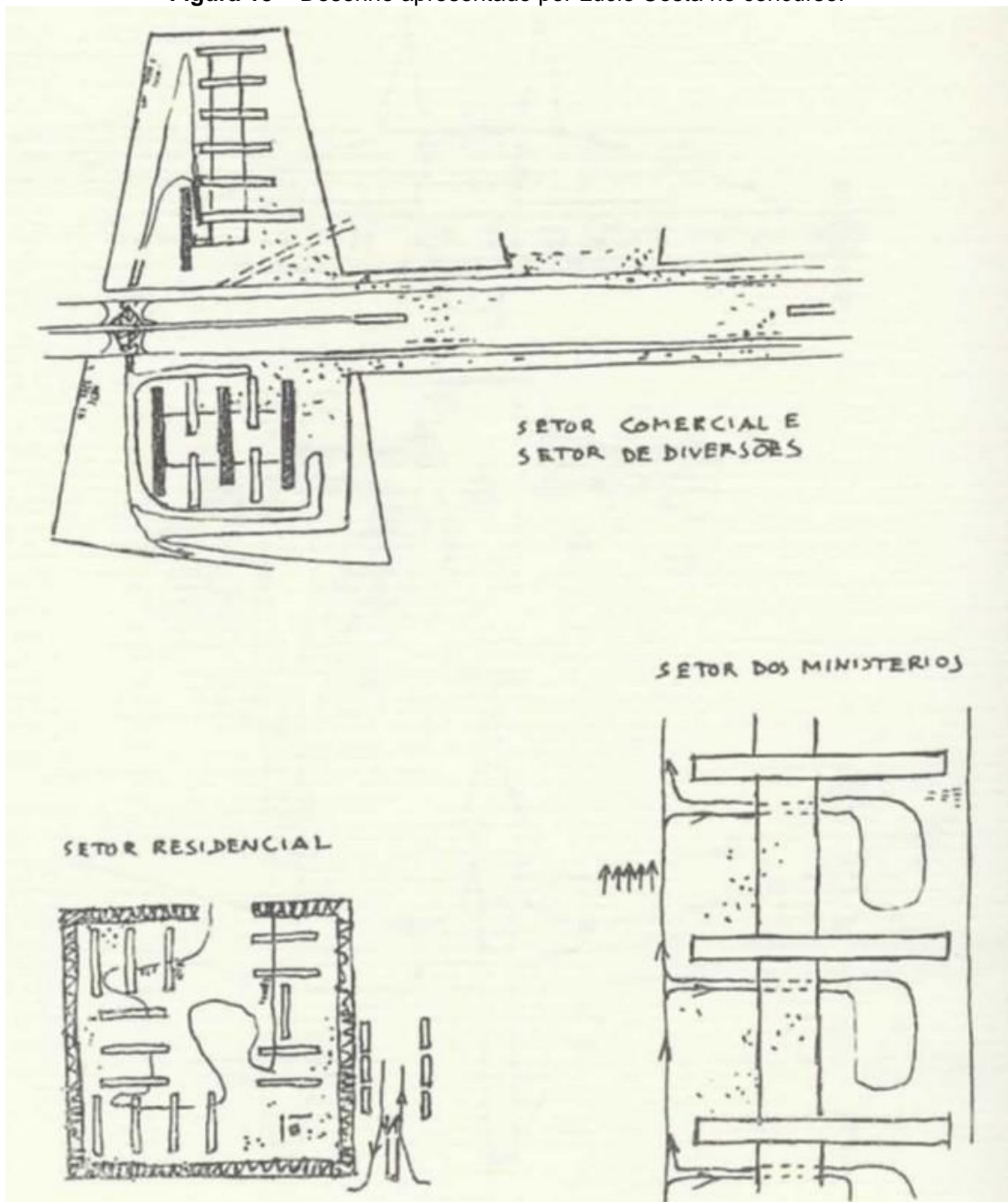
Fonte: COSTA, 1991, p.33.

Figura 14 – Desenho apresentado por Lucio Costa no concurso.



Fonte: COSTA, 1991, p. 23.

Figura 15 – Desenho apresentado por Lucio Costa no concurso.



Fonte: COSTA, 1991, p. 25.

(3) *Anacronismos de uma Utopia*

Para Mário Pedrosa, um projeto bem-sucedido para a nova capital deveria explicitar “a consciência [dos arquitetos] de que projetam para o futuro e a vontade de não submeter-se às contingências imediatas do presente”¹⁴², o que implica em um caráter utópico. Na visão do crítico, o programa “prematureo e anacrônico” apresentado no Edital, empurraria Brasília para sua adequação ao *status quo*, dentro de um esquema baseado em oportunismo. Somente “a mentalidade revolucionária dos utopistas”, tal como aderiu Lucio Costa, poderia superar o programa supostamente limitado exigido no Edital.

O projeto de M. Roberto¹⁴³, que propôs agrupamentos funcionais cujas funções pudessem ser alteradas de acordo com as transformações político administrativas do governo, é para Pedrosa, incoerente, pois, apesar desta premissa, “a Cúpula dos Três Poderes da República” configura uma divisão de funções permanente. Observa-se tanto na crítica de Pedrosa ao projeto de M. Roberto, quanto no projeto de Lucio Costa, a condenação do anacronismo, versus a ideiação utópica. Mário Pedrosa era muito mais radical na crença das vantagens de um projeto utópico do que os próprios arquitetos.

Por que anacronismo? O que Pedrosa colocou como anacrônico são as soluções que visaram somente o presente, baseadas no passado, ao contrário da utopia, que é um exercício de imaginação política, para o futuro. E a Brasília de Lúcio Costa é, para Pedrosa, projetada para o futuro. É a cidade do futuro. O único anacronismo grave segundo o crítico é a existência do setor militar em seu projeto, afinal, para que tropas obsoletas por terra, enquanto o futuro está no ar? Pedrosa ilustra tal argumento com uma leitura de Anatole France¹⁴⁴:

Hypolite acordou, um belo dia, em plena idade futura. Numa rua inteiramente diferente das ruas de sua velha Paris, não passavam, nos conta ele, ‘nem trens, nem carros, nem autos’, mas ‘sombras corriam sobre o solo’. ‘Ergui a cabeça e vi vastos pássaros e peixes enormes deslizarem em massa rapidamente sobre o ar, que parecia ao mesmo tempo um céu e um oceano’. A convite de um operário que o levou em um ‘aeroplano’ para almoçar com ele e companheiros, Hypolite observa: ‘Cortamos o ar numa tal velocidade que perdi a respiração’.¹⁴⁵

¹⁴² PEDROSA, 1981, p.310.

¹⁴³ Arquiteto que ficou em terceiro lugar no concurso, empatado com Rino Levi.

¹⁴⁴ Escritor francês (1844-1924), vencedor do Prêmio Nobel de Literatura de 1921.

¹⁴⁵ PEDROSA, 1981, p.312.

No decorrer da conversa, o último burguês sobrevivente queria saber como havia sido o passado e como era o presente, e espantou-se ao saber que os exércitos tinham sido abolidos. Um sábio informou-lhe que não havia perigo, pois “o oceano nos separa”. Na utopia desejada por Pedrosa, não há espaço para forças e armas militares tradicionais. Esse deslize anacrônico de Lucio Costa põe em xeque, para o crítico, a integridade da proposta: “Mas então para que mudar? Para que Brasília? Para que sonhar com utopias? Uma utopia não suporta anacronismos desta ordem”.¹⁴⁶ O “oceano” pode ser entendido simbolicamente como a barreira entre a Europa e a América colonizada, um abismo insuperável, retornando à Teoria do Oásis, assim como a relação do Plano Piloto com as cidades satélites e Brasília com o Brasil.

As utopias são uma marca notável do século XX. O filósofo francês Alain Badiou, tece um belo ensaio a partir dos escritos do cineasta Pier Paolo Pasolini. Sobre o caráter utópico, coloca:

(...) o século XX foi um século heroico. Sangrento, pavoroso, mas heroico. Do heroísmo daqueles que afirmam que o impossível existe. Pois o heroísmo pode ser definido assim: manter-se sempre no próprio ponto real, manter-se ali onde o impossível vai ser afirmado ou confirmado como possível.¹⁴⁷

O impossível, para nós, é a cidade ideal. O ponto real, seria o exercício do projeto de Brasília, e o herói de Pedrosa, Lucio Costa.

A utopia da arquitetura moderna, de acordo com James Holston consiste em pressupor a regeneração do presente por meio de um futuro imaginado, utilizando como ferramenta as novas formas de construção, supostamente revolucionárias. Le Corbusier (1887-1965), principal representante da arquitetura moderna, centraliza esse movimento invertido de efeito presente de uma causa futura na ideologia do Movimento Moderno. Para o mestre, a prática dos princípios dos CIAM¹⁴⁸ transformaria radicalmente a experiência social, ou melhor, criaria uma nova experiência que dispensaria uma revolução social, como postulado em *Arquitetura ou Revolução*, no início do século XX já após as reformas urbanas em Paris: “o mecanismo social, profundamente perturbado, oscila entre uma melhoria de importância histórica ou uma catástrofe”¹⁴⁹.

¹⁴⁶ Idem, p. 313.

¹⁴⁷ BADIOU, A. *Em busca do real perdido*. São Paulo: Autêntica Editora, 2017, p.53.

¹⁴⁸ FRAMPTON, 1997, p. 327.

¹⁴⁹ LE CORBUSIER. *Por uma Arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973, p. XXXIII.

A expectativa dessa experiência urbana emancipatória ficava clara, dado o aspecto igualitário proposto pelo urbanismo dos CIAM, como enfatizou Le Corbusier sobre a *Ville Radieuse*: “Criei o protótipo de uma cidade sem classes, uma cidade de homens ocupados com o trabalho e o lazer, em uma situação que os torne possíveis”¹⁵⁰ Na análise de Holston, o Plano Piloto de Lucio Costa seguiu o modelo no qual a nova arquitetura se propôs a recriar as bases sociais para a reorganização total das funções essenciais de moradia, trabalho, lazer e circulação, com o intuito de transformar as práticas sociais em instrumentos do progresso.¹⁵¹

(4) *Polêmica em torno de Brasília*

A polêmica aqui se tratou basicamente da comparação entre o projeto dos Irmãos Roberto com o de Lucio Costa, principalmente no quesito monumentalidade. M. Roberto se desfez do conceito de monumentalidade, considerando-o ultrapassado, algo que promovia “o esmagamento estardalhaçante do homem”¹⁵², enquanto Lucio Costa o destacou: “o monumento, no caso de uma capital, não é coisa que se possa deixar para depois: o monumento ali é o próprio conjunto da coisa em si”, ou seja, o monumento não é um edifício, mas o conjunto urbanístico do Plano Piloto.

Em um subcapítulo de *Arquitectura e Comunidade* (1955), intitulado *Acerca de uma nova monumentalidade – uma necessidade humana* (ensaio originalmente publicado em 1943, em parceria com J. L. Sert e Fernand Léger, antes do fim da Segunda Guerra, quando foi preciso discutir e rever a questão dos monumentos), o historiador e crítico de arquitetura moderna Sigfried Giedion colocou a diferença entre monumentalidade e pseudo-monumentalidade, e a tarefa da arquitetura moderna de romper com o gosto dominante, que contaminava os monumentos: “por detrás de cada monumento do passado sorria ironicamente a face de seu abusador”¹⁵³, afirmou Giedion. A leviandade com que os moldes do passado foram empregados durante o século XIX era, segundo o crítico, o que transformava as formas em *clichés*, destituindo-as de autenticidade. A arquitetura teve que “reconquistar” as coisas, pois “o passado estava morto e devia continuar morto”. Esse era o contexto europeu, marcado pelas guerras. Lucio Costa nega a pseudo-monumentalidade e

¹⁵⁰ LE CORBUSIER *apud* HOLSTON, 1993, p. 56.

¹⁵¹ HOLSTON, 1993, p.59.

¹⁵² PEDROSA, 1981, p.313.

¹⁵³ GIEDION, S. *Arquitectura e Comunidade*. Lisboa: Livros do Brasil, 1955, p.28.

cria, a partir do zero, a monumentalidade do conjunto moderno, em associação com Niemeyer, traçando essa nova “identidade” brasileira. Lucio Costa esclareceu: “monumental não no sentido de ostentação, mas no sentido da expressão palpável, por assim dizer, consciente, daquilo que vale e significa”¹⁵⁴. De acordo com Giedion:

Os arquitetos encontraram traços da autêntica expressão da sua época muito longe da arquitetura pseudo-monumental. Encontraram-nos nos mercados, nas fábricas, nos ousados problemas de abóbadas (...). Essas obras tinham aspecto nu e insípido, mas eram honestas. Nada podia servir tão naturalmente como ponto de partida para uma nova linguagem, a nossa própria linguagem, como elas, que tinham feito nascer a vida e o jogo das forças criadoras.¹⁵⁵

Por outro lado, para Kenneth Frampton, o trabalho de Niemeyer em Brasília, associado ao plano de Lucio Costa, evocou um retorno ao clássico, uma asserção implacável da forma, sem remorso, sobre a natureza.¹⁵⁶ Inclusive, para este autor, a Praça dos Três poderes seria uma referência direta à Chandigarh.

¹⁵⁴ COSTA, Lucio – Registro de uma Vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1955, PP. 282, 104-10 in XAVIER, A.; KATINSKY, J (orgs.), 2012, p. 145.

¹⁵⁵ GIEDION, 1955, p.29.

¹⁵⁶ FRAMPTON, 1997, p. 256.

Figura 16 – Vista aérea da Praça dos Três Poderes. Brasília, 1960.



Foto: Marcel Gautherot/IMS. Fonte: Finephoto.com.br

Na crítica de Frampton a monumentalidade isolada do centro governamental de Chandigarh como desenhada por Le Corbusier em 1951, foi repetida em Brasília, onde o plano geral foi de alguma maneira menos sistemático em sua concepção básica. Brasília, fundamentalmente baseada na sua forma de cruz, para Frampton, segue os princípios míticos do humanismo europeu, assim como reinterpretado no trabalho tardio de Le Corbusier. Na leitura de Frampton, a capital brasileira, como a *Ville Radieuse* de Le Corbusier de 1933, é uma cidade dividida, setorizada de acordo com sua estrutura de classe. Com essa conexão, Frampton argumentou que o desenvolvimento de Le Corbusier em Chandigarh prenunciou um ponto crítico na carreira de Niemeyer, a partir de quando seu trabalho foi se tornando cada vez mais simplista e monumental.¹⁵⁷ Sobre essa questão, Niemeyer declarou:

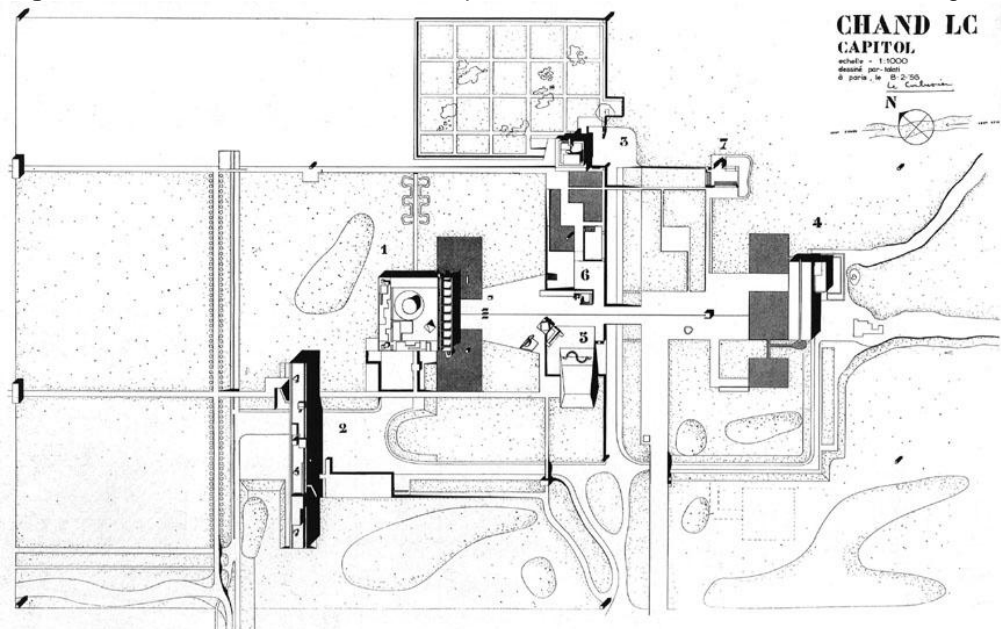
¹⁵⁷ FRAMPTON, 1997, p. 256.

[...] agrada-me sentir que essas formas garantiram aos palácios, por modestas que sejam, características próprias e inéditas e – o que é importante para mim – uma ligação com a velha arquitetura do Brasil colonial.”¹⁵⁸

A Praça do Três Poderes, de raízes barrocas, é um monumento. Brasília inteira é um monumento. Nas palavras de Lucio Costa:

Ela [Brasília] deve ser concebida não como simples organismo capaz de preencher satisfatoriamente e sem esforço as funções vitais próprias de uma cidade moderna qualquer, não apenas como *urbs*, mas como possuidora dos atributos inerentes a uma capital. E para tanto, a condição primeira é achar-se o urbanista imbuído de uma certa dignidade e nobreza de *intenção*, porquanto dessa atitude fundamental decorrem a ordenação e o senso de conveniência e medida capazes de conferir ao conjunto projetado o desejável caráter monumental.¹⁵⁹

Figura 17 – Desenho de Le Corbusier para o Centro Governamental de Chandigarh.



Fonte: <https://www.inexhibit.com/mymuseum/government-city-museum-chandigarh-le-corbusier/>

¹⁵⁸ NIEMEYER, O. *Minha experiência em Brasília*. Rio de Janeiro: Editorial Vitória Ltda., 1961, p.52.

¹⁵⁹ COSTA, 1991, p. 20.

Figura 18 – Centro Governamental de Chandigarh.



Fonte: <https://www.archdaily.com/613851/chandigarh-under-siege-le-corbusier-s-capitol-complex-threatened-by-housing-development>

De acordo com Giedion, “a monumentalidade surge da eterna necessidade humana de criar símbolos para os seus atos e para o seu destino, para as suas convicções religiosas e sociais.”¹⁶⁰ Para o historiador, a pseudo-monumentalidade surgiu na esfera da sociedade napoleônica e continuou, no século XX, com a mesma receita de colunatas na fachada do edifício, independentemente de sua função. O “gosto dominante” seria o gosto por essa pseudo-monumentalidade, que aparece principalmente em edifícios públicos (o “estilo internacional”, como Walter Gropius acentuou). Para Giedion, essas estruturas pseudo-monumentais denotaram a “contradição entre um pensamento racional altamente desenvolvido e uma estrutura emocional atrasada. As suas reações de sensibilidade continuam impregnadas dos pseudo-ideais do século XIX, embrulhadas em símbolos desvalorizados”¹⁶¹.

É preciso contextualizar a crítica de Giedion, considerando a força destruidora das duas grandes guerras, que está diretamente relacionada às premissas vanguardistas de criação-destrutiva. Em 1943, com esse texto, Giedion já iniciava uma espécie de revisão de algumas diretrizes radicais do modernismo da primeira metade do século XX, como no caso, a necessidade de monumentos. Brasília, construída mais de uma década depois, mescla o esquema Renascentista à monumentalidade moderna decorrente de Chandigarh. Não é uma pseudo-monumentalidade, mas ao mesmo tempo também não é uma monumentalidade totalmente nova. São símbolos criados com referências, plantados em território “neutro”.

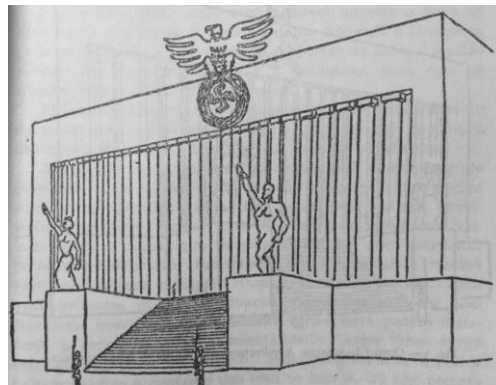
¹⁶⁰ GIEDION, 1955, p.31.

¹⁶¹ GIEDION, 1955, p.34.

Pedrosa defende Lucio Costa, argumentando que o que era monumental continua sendo hoje, e que o monumental de ontem não desrespeitou a escala humana, ao contrário da arquitetura que ele chama de “exibicionista”, encomendada por ditadores como Hitler, Mussolini e Stálin. Seguindo em Giedion, a pseudo-monumentalidade nada tem a ver com os modelos gregos, romanos e outros. Esses seriam os reais monumentos. O que Pedrosa chama de “arquitetura exibicionista” é aquela que parte das obras napoleônicas e tem seu *revival* na pseudo-monumentalidade das obras públicas do século XX. Segundo o que Giedion escreve em *Nove pontos sobre monumentalidade*:

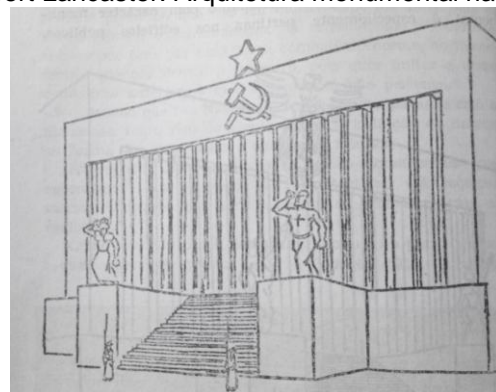
Hoje [em 1943], os arquitetos modernos têm já consciência de que os edifícios não podem ser concebidos como unidades isoladas, mas que devem ser pelo contrário integradas numa ampla urbanização da cidade. Não há um limite entre a Arquitetura e o Urbanismo, assim como não há entre a cidade e seus arrabaldes. Entre ambos deve existir uma relação recíproca. Nessa ampla urbanização, os monumentos são os acentos tônicos.¹⁶²

Figura 19 – Osbert Lancaster. Arquitetura monumental na Alemanha nazi.



Fonte: GIEDION, 1943, p.33

Figura 20 – Osbert Lancaster: Arquitetura monumental na Rússia soviética.



Fonte: GIEDION, 1943, p.34.

¹⁶² *Ibidem*, p.43.

Mário Pedrosa defende veementemente a monumentalidade do Plano Piloto, afirmando que “a monumentalidade do projeto de Lucio Costa enaltece, não deprime a escala humana. Por quê? Porque é a simplicidade de sua concepção que no-la-dá.”¹⁶³. Já M. Roberto define como monumental desejável “o que respeitamos comovidos, não o que nos atordoa”, definição refutada por Pedrosa, pois para ele, a “metrópole polinuclear” de M. Roberto, apesar de ser uma “boa ideia”, foge ao humano ao sobrepor a geometria ao orgânico nas unidades autônomas urbanas propostas para 72 mil habitantes. Na crítica positiva de Luis Felipe Machado Coelho de Souza, o plano dos irmãos Roberto é descrito como oposto ao de Lucio Costa, “desenhado na véspera sobre uma folha de pão”:

Em oposição ao plano de Lúcio Costa, o projeto dos Robertos partia do planejamento regional para chegar à definição do espaço urbano. A proposta de sustentava na organização de uma forma de vida em atenção aos habitantes e à região. Ele previa ademais dos núcleos urbanos, sítios e núcleos rurais, diferentemente do projeto de Lúcio Costa que pressupunha, a partir da cidade implantada, o planejamento regional imediato.¹⁶⁴

Em outro texto a ser tratado mais adiante (trata-se de *Lições do Congresso Internacional de Críticos* (1959), – o relato do Congresso Internacional dos Críticos de Arte, realizado em 1959 em Brasília, que funcionou quase como uma “ata” do evento –, o arquiteto M.F.J. Kiesler trouxe a debate, como comentou Mário Pedrosa, seu ponto de vista contrário a qualquer monumentalidade. Na impressão de Kiesler, em Brasília a arquitetura monumental “tomou um jeito moderno, imponente, cheia de vontade”, o que para ele seria “contrário à verdadeira vida interior, e senso e psique do ser humano moderno”. Nessa vertente, os seres humanos é que são os verdadeiros monumentos de uma cidade.¹⁶⁵ Já na opinião de Pedrosa, essa monumentalidade moderna, ao contrário do que se poderia pensar, enalteceria a escala humana devido à simplicidade de sua compreensão, apreensível por todos, de maneira que poderia ser abarcada pela “dimensão dos sentidos”, com a colaboração de Oscar Niemeyer. Na descrição de Niemeyer:

No Palácio do Congresso, por exemplo, a composição se formulou em função desse critério, das conveniências da arquitetura e do urbanismo, dos volumes, dos espaços

¹⁶³ PEDROSA, 1981, p.315.

¹⁶⁴ SOUZA, 2014, p. 35.

¹⁶⁵ KIESLER *apud* PEDROSA, 1981, p. 375.

livres, da profundidade visual e das perspectivas e, especialmente, da intenção de se dar um caráter de alta monumentalidade, com a simplificação de seus elementos e a adoção de formas puras e geométricas.¹⁶⁶

A totalidade do projeto de Lucio Costa é expressa por Pedrosa na descrição a seguir, em comparação ao projeto de M. M. M. Roberto:

O projeto de Lucio Costa é bem mais rico de ângulos visuais, nos seus vários planos poliédricos e curviédricos. Sua articulação espacial é límpida, condensada e rítmica, enquanto a circulação flui sem tropeços, até os capilares, e vai-vem, de extremidade em extremidade, como num bom sistema de vasos sanguíneos.¹⁶⁷

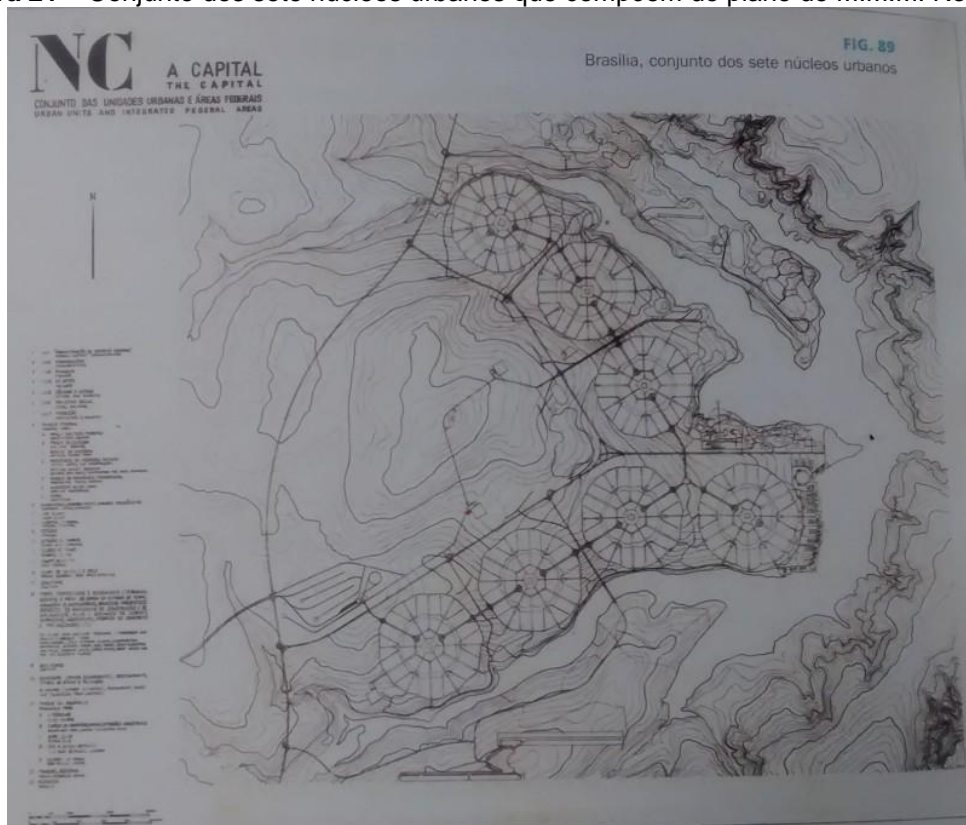
Ao contrário, no projeto de M.M.M. Roberto a articulação é descontínua. A comparação levantou a discussão sobre a cidade construída ou não para a democracia. Pedrosa aceitou como uma derrota dada, recorrendo à justificativa do oásis: “um oásis, com seu clima e atmosfera inevitáveis de exceção”¹⁶⁸. O urbanista Frederico de Holanda tratou Brasília como um “espaço de exceção”, justamente. Um tecido urbano separado de seu entorno, de várias maneiras:

¹⁶⁶ NIEMEYER, 1961, p. 50.

¹⁶⁷ PEDROSA, 1981, p.315.

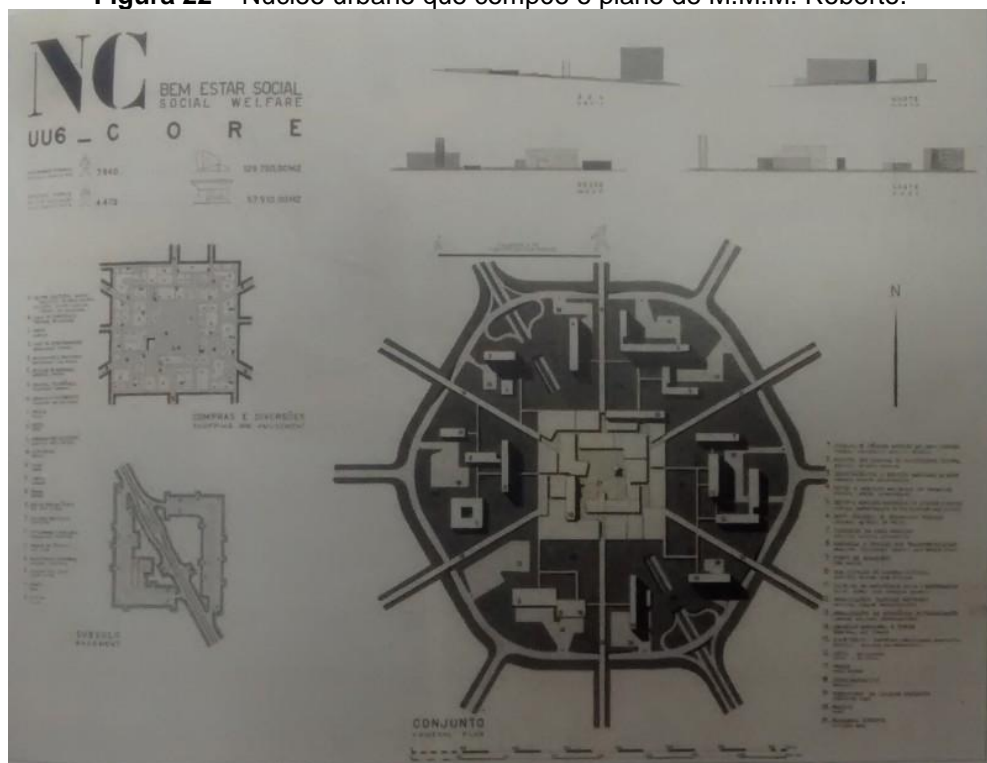
¹⁶⁸ *Ibidem*, p.316.

Figura 21 – Conjunto dos sete núcleos urbanos que compõem do plano de M.M.M. Roberto.



Fonte: SOUZA, 2014, p. 218

Figura 22 – Núcleo urbano que compõe o plano de M.M.M. Roberto.



Fonte: SOUZA, 2014, p. 218

Veremos que a lógica da separação preside o espaço urbano da cidade, explodindo o seu tecido num conjunto de setores especializados claramente separados por fortes barreiras físicas. De fato, podemos dizer que o resgate da morfologia da correspondência e da separação como doutrina dominante na ideologia do Movimento Moderno em Arquitetura e Urbanismo, correspondeu à ideia de que o país precisava de uma cidade-capital como um assentamento especializado: ambas são manifestações de uma mesma pré-estrutura de desenho, somente em diferentes instâncias.¹⁶⁹

Aqui, Holanda relacionou o desenho às necessidades do país, na época: a setorização moderna era desejada tanto por arquitetos e urbanistas, como pelos governantes. E o “espaço de exceção”, monumental é projetado para exercer sua função de simbolização de poder.

Figura 23 – Palácio do Congresso Nacional. Brasília, 1960. Foto: Marcel Gautherot /IMS.



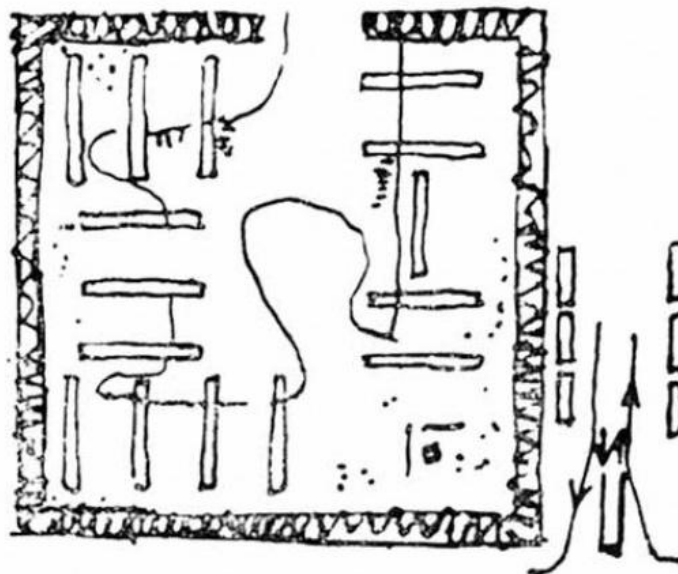
Fonte: <http://finephoto.com.br/index.php/2017/08/25/marcel-gautherot/>

Pedrosa não mencionou as superquadras, que se situam “fora” da área monumental, em uma escala “mais humana e comunitária”, batizada de escala residencial. Superquadras são grandes quarteirões da ordem de 280 m x 280 m cada, distribuídos ao longo das Asas Sul e Norte do Plano Piloto de Brasília. A configuração proposta em 1957 por Lucio Costa para a superquadra foi e continua sendo respeitada. Suas principais características físicas são: uma moldura de vegetação em todo o entorno, formando um cinturão verde de 20 metros de largura em cada quadra; a predominância de áreas verdes sobre aquela de edificações; edificações distribuídas livremente por toda a superfície interna ao cinturão verde,

¹⁶⁹ HOLANDA, 1998, pp. 302-303.

que devem respeitar um gabarito de altura uniforme máxima de até seis pavimentos mais *pilotis*, com população entre 2.500 a 3.000 habitantes; a possibilidade de se circular por todo o interior da quadra, em veículos ou a pé, possibilidade reforçada para pedestres devido à exigência dos edifícios residenciais serem construídos sobre pilotis, tornando o pavimento térreo de uso público; a separação da circulação de veículos e pedestres no interior de cada quadra; acesso viário feito por uma única rua sem saída, em *cul-de-sac*. As superquadras deveriam ser ladeadas por “largas e extensas faixas com acesso alternado, ora por uma, ora por outra, e onde se localizaram a igreja, as escolas secundárias, o cinema e o varejo do bairro, disposto conforme a sua classe ou natureza”¹⁷⁰; naquelas faixas sem acesso para veículos, hoje denominadas “entrequadras”, ficariam equipamentos urbanos acessíveis aos pedestres do interior das quadras; nas faixas cortadas por vias de passagem, seria localizado o que é hoje conhecido como “comércio local”.¹⁷¹

Figura 24 – Croquis de Lucio Costa para superquadra de Brasília, no Relatório do Plano Piloto de Brasília, 1957.



Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

No plano original, o conjunto de quatro superquadras formaria a Unidade de Vizinhança. Como assinala Matheus Gorovitz:

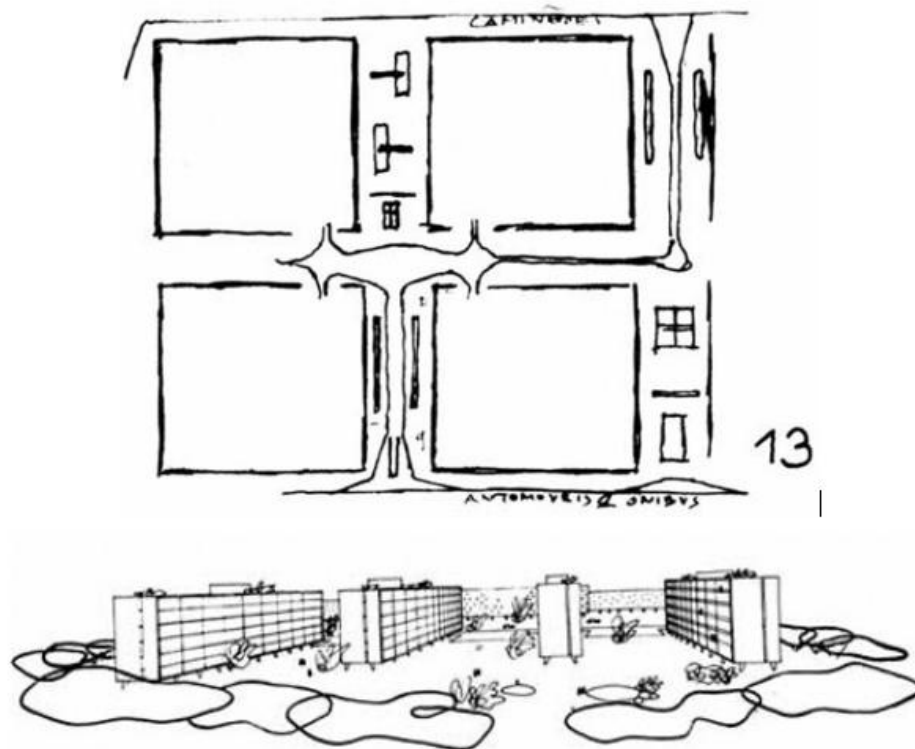
¹⁷⁰ COSTA, 1991, p. 28.

¹⁷¹ FICHER, S. *et al.* *Uma análise dos blocos residenciais das superquadras de Brasília*. Brasília: Universidade de Brasília, 2003.

Brasília, a exemplo de outras cidades novas planejadas, adota o conceito de unidade de vizinhança como módulo agenciador da trama urbana. Lucio Costa retoma a ideia proposta inicialmente por Clarence Perry nos anos 1920 e posteriormente reiterada como um dos pontos da doutrina da Carta de Atenas.¹⁷²

De acordo com Edgar Graeff, as primeiras grandes aplicações da ideia do desenvolvimento celular da vizinhança num plano urbano organizado e unificado se deram nas *new towns* da Inglaterra – durante a reconstrução, no pós-guerra – e em Chandigarh, de Le Corbusier, na Índia¹⁷³.

Figura 25 – Croquis de Lucio Costa para Unidade de Vizinhança, no Relatório do Plano Piloto de Brasília, 1957.



Fonte: “Registro de uma Vivência”, 1960.

1958 – Utopia – obra de arte¹⁷⁴

Aqui Mário Pedrosa retoma o caráter anti-natural de Brasília, a partir da objeção que se faz ao seu desenvolvimento, proveniente de uma concepção de vida em que a atividade social e cultural não pode ser propriamente cultural por estar presa à natureza. O autor coloca que, para a mentalidade conservadora, qualquer

¹⁷² GOROVITZ, M. *Brasília – sobre as áreas de vizinhança*. In: XAVIER, A. e KATINSKY, J. (Orgs), 2012, p. 254.

¹⁷³ GRAEFF, E.A. *Unidade de vizinhança*. In: XAVIER, A. e KATINSKY J. (Orgs), 2012, p.242.

¹⁷⁴ Publicado originalmente no *Jornal do Brasil*, em 21 de maio de 1958.

cidade nasce como um organismo vivo e a vida social se faz espontaneamente, em função da tradição. Para estes conservadores, que se apoiam na tradição “que ninguém fabricou”, “Brasília é uma fabricação artificial, carecendo do que é específico em toda obra viva – a possibilidade de um desenvolvimento natural”.¹⁷⁵ Remontando à Teoria do Oásis, aqui Pedrosa ressalta a condição de “terra virgem” do Brasil pré-colônia, bem como a artificialidade da própria colônia portuguesa, “plantada” no Brasil, como oásis:

Nesse sentido, Brasília se insere nessa tradição, que é a tradição colonial de ocupação do território (...). A diferença é que, sendo destinada a Capital do País, não pode Brasília ficar presa àquela tradição, isto é, vivendo como um oásis, ou colônia fundada sobre base artificial. Ela deve, ao contrário, ser uma antecipação do futuro: uma utopia, pois.¹⁷⁶

A organicidade de Brasília seria criada, construída a partir da experiência colonial enquanto “procedimento”. A cultura se formaria a partir do novo, ou seja, do plano urbanístico. Ao afirmar que “as utopias preparam as revoluções”, Pedrosa está se referindo à tese do filósofo Bertrand Russel (1872-1970) para ilustrar a utopia como traço definitivo do século XX: a época em que as utopias podem passar do sonho à realidade, como Brasília. Muitos filósofos referem-se ao século XX como o último século até mesmo a considerar as utopias. Brasília simboliza a etapa final da coragem de “planificação”, como colocado por Otilia Arantes. Essa característica do século XX, como diz Pedrosa: “entramos numa época que possibilita a passagem da utopia ao plano”¹⁷⁷. Russel foi quem descobriu no homem o prazer de construir segundo um plano, um prazer moderno. Pedrosa ressaltou a viabilidade de se construir uma cidade no século XX, e a partir de uma utopia, criar um plano que concretize uma finalidade e seja, portanto, uma “autêntica obra de arte a realizar”.¹⁷⁸ Para isso, Brasília não poderia nunca se dar como acabada. Ela é um processo vivo, urbano, inserida na lógica do progresso.

Para James Holston, romper com a tradição e articular um sentido total da arquitetura – plástica, social e economicamente – era o objetivo geral da nova arquitetura moderna. A obra modernista se colocou como fruto do presente e se apoia em ferramentas como a racionalização e estandardização dos espaços.

¹⁷⁵ PEDROSA, 1981, p.318.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ PEDROSA, 1981, P.319.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

Assim, conforme Holston, “o modernismo dos CIAM vincula, em um registro utópico, a inovação arquitetônica, a mudança nas percepções individuais e a transformação social”¹⁷⁹.

A reorganização da prática (práxis) social que a arquitetura moderna propunha compartilhava da base das vanguardas artísticas do início do século XX. Segundo o teórico da arte alemão Peter Bürger, um objetivo básico dos movimentos europeus de vanguarda era reorganizar a prática social por meio das inovações artísticas. Aquilo que a ordem da sociedade burguesa (racional) mais contesta, deve ser transformada em princípio de organização da vida¹⁸⁰ (a síntese das artes, para Pedrosa). Assim, a reorganização da prática social mediada pelas inovações artísticas e pela ciência crítica era a práxis das vanguardas artísticas européias. Tal direcionamento da experiência estética para a vida cotidiana, unido à ciência crítica, permite pensar a relação contraditória entre objetivações intelectuais e realidade social¹⁸¹. Dito isso, é importante frisar que tais premissas colaboraram para o desenvolvimento dos CIAM, no que diz respeito à cidade moderna, como explica Manfredo Tafuri em *Architecture and Utopia: Design and capitalist development*, de 1976:

Liberar a experiência do choque [isto é, do impacto da grande cidade] de qualquer automatismo [isto é, passividade, alienação, anomia]; fundar, com base nessa experiência, códigos visuais e de ação transformados pelas características já consolidadas da metrópole capitalista (rapidez da transformação, organização e simultaneidade das comunicações, tempo de uso acelerado, ecletismo); reduzir a experiência artística a um puro objeto [...]; envolver o público, unificado numa ideologia confessadamente interclassista e portanto antiburguesa; estas são as tarefas que, todas juntas, foram assumidas pela vanguarda do século XX. [...] E, devo repetir, todas juntas, e sem nenhuma distinção entre construtivismo e arte de protesto.¹⁸²

De acordo com Benevolo, a vanguarda é caracterizada pela dialética entre as iniciativas de reivindicação da sua própria liberdade e originalidade promovidas por pessoas isoladas ou pequenos grupos independentes da sociedade e sua enunciação de programas gerais, universalizantes: “o interesse foi deslocado dos períodos clássicos e áureos para os chamados períodos de decadência, que (...) são apreciados objetivamente pelos seus caracteres intrínsecos.”¹⁸³ Nesse momento a escolha formal exige do artista indiferença pela tradição e torna-se um problema central então outra

¹⁷⁹ HOLSTON, 1993, p. 63.

¹⁸⁰ BÜRGER, P. *Teoria da Vanguarda [1974]*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.72.

¹⁸¹ *Ibidem*, pp. 27-28.

¹⁸² TAFURI *apud* HOLSTON, 1993, p.48.

¹⁸³ BENEVOLO, 1976, p.272.

contradição aparece: “ou a obra singular é considerada como uma experiência em si mesma, sem comparações possíveis, ou vale como demonstração de um método universal, que pretende partilhar com todos”¹⁸⁴.

Mário Pedrosa conservou idealmente o caráter vanguardista em sua apreensão de Brasília, acreditando que a cidade induziria o mundo a um novo processo civilizatório, num método dialético no qual suas contradições a conduziram à síntese. Em outro pequeno texto, *Nuvens Sobre Brasília*,¹⁸⁵ de 1958, destacou-se a seguinte passagem, que cremos bem ilustrar a situação:

“Brasília será um oásis no interior do país, mas sua construção não se faz no vácuo nem no isolamento de um oásis: ela se faz, ao contrário, num ambiente nacional vivo e contraditório, angustiado pelos graves problemas que se amontoam no país e incerto futuro.”¹⁸⁶

E conforme Lucio Costa:

Os interesses do homem como indivíduo nem sempre coincidem com os interesses desse mesmo homem como ser coletivo; cabe ao urbanista procurar resolver, na medida do possível, esta contradição fundamental¹⁸⁷.

Como ressaltado por Matheus Gorovitz, na época da sua construção, Brasília alimentava a esperança de que era possível transformar a sociedade: “o projeto de Lucio Costa nos dava a certeza de que a responsabilidade pela construção de uma nova era devia ser compartilhada pelos arquitetos”.¹⁸⁸ O golpe militar de 1964 “sepultou brutalmente nossas esperanças e usurpou das gerações por vir à consciência da necessidade de mudança, e nesta esteira, a incompreensão e indiferença sobre a dimensão libertária da cidade.”¹⁸⁹ O que Mário Pedrosa nem ninguém sabia era para onde e como a cidade se desenvolveria. Tal dimensão de desenvolvimento deve ser considerada para além da forma urbana, considerando as transformações dos modos de vida urbano desde a fundação da cidade, como a forma urbana implicou o sujeito habitante de dentro e de fora do Plano Piloto.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ Texto não analisado nesta dissertação.

¹⁸⁶ PEDROSA, 1981, p.337.

¹⁸⁷ COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.277.

¹⁸⁸ GOROVITZ, M. Sobre o certo modo monumental da moradia em Brasília. Contribuição à análise da estética do projeto enquanto limiar do público-privado. In: Saboia, L.; Dernt, F. (orgs). *Brasília 50+50. Cidade, história, projeto*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014, p.37.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

1959 – Brasília, a Cidade Nova¹⁹⁰

Mário Pedrosa começa o texto se referindo ao historiador Henri Pirenne (1862-1935), estudioso, dentre outros assuntos, do desenvolvimento da cidade medieval, desde a *polis* grega. Na leitura de Pedrosa, chegamos ao ápice da evolução anunciada por Pirenne, em que o homem é capaz de dominar a natureza e com a técnica criar a cidade nova. Brasília representaria o auge deste espírito empreendedor que permitiu que uma cidade para 500 mil habitantes fosse construída em uma região praticamente virgem como capital de um país. A cidade artificial e finita configura-se, para Pedrosa, como arte. Os riscos de sua construção são tantos e ainda assim ela foi concretizada nessa época que se pretende enquanto síntese: “edificar a cidade nova é a maior obra que se possa fazer no século”¹⁹¹.

Brasília não está alheia à história do país, ela é fato decisivo para esta história. Nosso passado remanesce pouco em nosso futuro, e por esta formação estaríamos “condenados ao moderno”. Nas palavras de Mário Pedrosa:

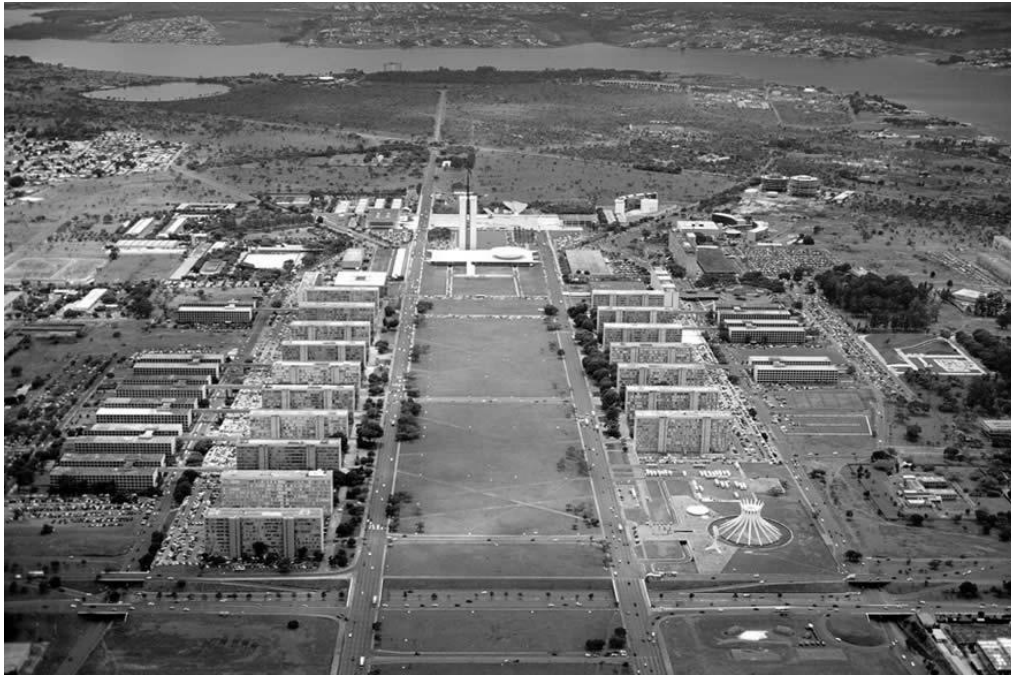
O nosso passado não é fatal, pois nós o refazemos todos os dias. E bem pouco preside ele ao nosso destino. Somos, pela fatalidade mesma de nossa formação, *condenados ao moderno*. A nossa ‘modernidade’ é tão radical que, coisa rara entre os Estados, temos a certidão de nosso batismo. Nascemos numa data precisa: 22 de abril de 1500. Antes disso, simplesmente não existíamos¹⁹².

¹⁹⁰ Trata-se de uma comunicação de Mário Pedrosa ao Congresso Internacional dos Críticos de Arte. Publicado no Jornal do Brasil, em 19 de setembro de 1959 e reproduzido em *Arquitetura e Engenharia*, setembro/outubro de 1959.

¹⁹¹ PEDROSA, 1981, p.347.

¹⁹² *Ibidem*.

Figura 26 – Esplanada dos Ministérios.



Fonte: IPHAN, 2015.

Este trecho é muito importante, pois articula uma questão central da crítica de Mário Pedrosa: fatalismo, passado e futuro dentro da correlação entre futuro e modernidade. Não é Pedrosa quem nos condena, é o desejo de futuro. E condenação implica em culpa. Culpados pela ausência de passado, culpados pelo desejo de futuro. O moderno não seria uma alternativa, mas o único caminho possível para *progredir*. A condenação é a obrigação de progredir, e a dinâmica se insere na lógica hegeliana de progresso que vigorava como ideologia desde o século XVIII. A culpa, supomos, deve ser por desejar a *equiparação* ao *outro* europeu. Mais que superar o subdesenvolvimento do momento presente, superar o atraso da herança colonial. Construir uma cidade inteira do nada (que não era tão nada assim) foi um empreendimento sem precedentes, uma “aventura”, para afirmar uma vitória na corrida por autonomia. O arquiteto Guilherme Wisnik fez uma reflexão considerável sobre o assunto:

Eis a chave do raciocínio de Pedrosa: o projeto de Costa retoma nosso passado em seu sentido mais premente, isto é, como ruptura. Nascendo colonial, e não possuindo culturas autóctones fortes, o Brasil não teve uma identidade cultural a conservar. Por esta razão, na exata medida em que nosso passado, não sendo fatal, não nos oprime, estamos “condenados ao moderno”.¹⁹³

¹⁹³ WISNIK in XAVIER, A.; KATINSKY, J., 2012, p. 371.

Voltando ao texto, Pedrosa argumentou que Salvador, nossa primeira capital, também foi construída afastada dos centros civilizados. Também houve uma “tomada de posse”, quando em 1549, um servidor do rei de Portugal embarcou para cá com a ordem de “tomar à sua conta” a terra, denotando um plano de construção de país. Após breve ilustração sobre o desenvolvimento da colônia, Pedrosa concluiu que:

O espírito que sopra sobre Brasília poderia ser um eco do antigo espírito colonizador, mas, na sua realidade profunda, embora ainda não inteiramente explicitada, a força motriz é o espírito de utopia, o espírito do plano, em suma, o espírito de nossa época.¹⁹⁴

O “espírito do plano” se sobrepõe ao “espírito colonizador”, para Pedrosa. Não só a contradição constante entre o moderno e o colonial – que otimisticamente conduziria à síntese – mas a ambiguidade, está presente em todo o discurso de Pedrosa sobre Brasília. Ora o espírito de utopia é maior, ora o espírito colonizador vence. Esta oscilação parece ser coerente com a operação de tantas forças e intenções depositadas no processo de construção de Brasília. A aposta está mais do que na construção em si, na população habitante de Brasília, que seria responsável por assumir e propagar a práxis vital imposta pelo espaço urbano moderno da cidade nova. Assim, Pedrosa espera que o Plano Piloto de Brasília crie uma espécie de civilização autóctone artificial, que, por isso e com isso, seja capaz de definir sua forma vernacular. Como afirmou Pedrosa:

A tarefa das novas gerações brasileiras está, pois, fixada: edificar do nada a capital, que tem o plano piloto mais belo e mais audacioso e, simultaneamente, e de maneira tão artificial, criar, da terra bruta e pobre, a sua região; o objetivo do plano é definir a forma vernácula complexa da região.¹⁹⁵

Esta “forma vernacular complexa” faz referência à Mumford, ao “poder” da região e sua culturalização, sem negar a natureza. A forma vernacular afirma e faz emergir da natureza da região a sua própria cultura. Na leitura de Otilia Arantes de Mumford, a partir deste texto de Mário Pedrosa, “a forma vernácula complexa é inseparável do conceito de cidade como ‘obra de arte’”¹⁹⁶. Pedrosa traz o planejamento da região da cidade nova como vital para o desenvolvimento de Brasília enquanto

¹⁹⁴ *Ibidem*, p.350.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p.352.

¹⁹⁶ ARANTES, 1995, p. 408.

síntese. Segundo Mumford, “a grande tarefa das novas gerações é a reconstrução das regiões consideradas como obra de arte coletiva”.¹⁹⁷

Pedrosa seguiu argumentando que a nova aspiração à síntese, que se impõe na segunda metade do século XX, difere da fase criadora-destrutiva do início do século. Na última reclama-se a reconstrução do mundo, e a cidade nova não só representa como planifica uma tentativa de reconstrução regional, com as artes em um papel maior, social e cultural. A “obra coletiva” de Brasília traria em si “um ideal social, capaz de reunir ao redor dele todas as forças vivas da cidade”.¹⁹⁸ A reconstrução das cidades estava “na ordem do dia”, e a missão era redesenhar a geografia do mundo.

Na leitura de Wisnik sobre Mário Pedrosa, o crítico enxergaria esse espírito de síntese sobre a tendência analítica predominante no século XIX, e este seria o cerne da sua militância a favor da arquitetura moderna e da arte abstrata, naquele momento de ruptura com a fase criadora-destrutiva. A “aspiração à síntese” coincidiria com a necessidade global de reorganização pós-Segunda Guerra Mundial. Brasília surge como oportunidade de convergência de necessidades e materialização do espírito do plano. Ou seja, Brasília como fato existente reitera a transição e as muitas crises em torno do modernismo.

1959 – A Cidade Nova, síntese das artes¹⁹⁹

Com a cidade prestes a ser inaugurada, Brasília já se apresentava como um problema prático, experimental, e não mais teórico. A cidade de fato estava lá. O texto é um apanhado de todas as reflexões desenvolvidas pelo autor sobre Brasília, até aquele ponto.

Mário Pedrosa retoma Brasília enquanto obra de arte coletiva. Com isto quer dizer que a arte se introduz na vida, nesse ensaio de utopia, no sentido de oásis, como queria Worringer, ou de uma colônia fundada sobre bases artificiais. A relação entre utopia e planificação constitui o pensamento estético mais fundamental do

¹⁹⁷ MUMFORD *apud* PEDROSA, 1981, p. 352. Esta questão da planificação da região como um empreendimento total (social, cultural, artístico), ou seja, síntese das artes, veio a debate no CICA em 1959.

¹⁹⁸ PEDROSA, 1981, p. 353.

¹⁹⁹ O texto é a transcrição da intervenção Mário Pedrosa no Congresso Internacional dos Críticos de Arte de 1959, cujo tema fora Brasília. Publicado nos Anais do Congresso, PP 8-10 e 16-167, setembro de 1959. Em 1981 integrou a coletânea *Mário Pedrosa – dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*.

nosso tempo, para o crítico, que apresenta um histórico para justificar que Brasília “não caiu do céu”, como resumido, no parágrafo a seguir.

Fundar uma capital no interior do país foi uma das primeiras ideias dos jovens brasileiros que foram estudar na Europa no final do século XVIII. Quando Napoleão afugentou o Rei de Portugal para o Rio de Janeiro, no princípio do século XIX, logo surgiu a ideia de formar aqui um império, deixando Portugal às turbulências da época napoleônica. O primeiro-ministro do Rei teve a ideia de fazer uma capital nas montanhas de Minas Gerais, depois José Bonifácio também propôs uma nova capital e no mesmo século o historiador Varnhagen também, no ponto de encontro entre as bacias do Amazonas, Paraná-Prata e São Francisco, região esta que se localiza ao redor de Brasília. Proclamada a República, tiveram a ideia de marcar no centro geográfico do país um quadrilátero para ali fundar a capital. Na Constituição já estava fixada abstratamente eu nesse pedaço de terra no Planalto Central estaria a nova capital do Brasil. “A ideia assim permaneceu intacta no texto da Constituição republicana de 1891. E o tempo passou”²⁰⁰. Em 1930 inicia-se a ditadura e a constituição fora outorgada e assim suprimida a ideia da transferência da capital. Mas em 1945, com a volta da democracia, a ideia foi retomada e outra organização foi criada para a execução do projeto. Dali em diante, a proposta foi levada a cabo.

Pedrosa indaga-se sobre o porquê da ideia ter perdurado por mais de um século. Nas hipóteses, coloca o fato de o Brasil ser um país tábula rasa, que começou a “plantar cidades”. “Aqui o homem intervém e decide conscientemente, e desde o começo contra a natureza, contra o natural”.²⁰¹ Concluiu dizendo que Brasília nos apresenta os problemas mais difíceis, mas que dessa experiência podem nascer os resultados mais fecundos: trata-se de encontrar a já referida “fórmula vernacular complexa” de Mumford.

Para Pedrosa, Brasília é uma obra de arte coletiva porque suprime o empirismo e nunca poderá ser completada se for deixada para ter seu desenvolvimento “orgânico”. Pedrosa usa o termo *laissez faire, laissez aller* (expressão em que significa literalmente "deixai fazer, deixai ir, deixai passar")²⁰², como quem diz que as coisas em Brasília não podem correr soltas, há de haver uma concepção global por trás de qualquer atitude. E encerra depondo que sua atração

²⁰⁰ PEDROSA, 1981, p.357.

²⁰¹ *Ibidem*, p.358.

²⁰² Gaspard, T. *A Political Economy of Lebanon 1948–2002: The Limits of Laissez-faire*. Boston: Brill. Mas a expressão *laissez-faire* também designa o liberalismo econômico, 2004.

é pela reconstrução do país que acompanha o problema Brasília, que graças ao Plano Piloto pode ser feito de modo audacioso, magistral e belo.

Em seguida, em sua fala final, Pedrosa relatou que não se deve colocar a síntese como uma colaboração entre todas as formas artísticas. A intenção deste nome era de colocar o problema de maneira mais concreta, deslocando-o para inscrevê-lo nas atividades sociais, da vida, da cidade como campo dessas atividades. Na base disso está a aspiração geral à síntese, do sujeito fragmentado que deseja a unidade de contrários, num movimento de reconstrução do mundo. Brasília é *apenas* um tema para a discussão desse problema: síntese, integração ou posição da arte na sociedade. “O fato decisivo é que neste empreendimento todos os problemas da reconstrução social se põem”.²⁰³ A arte terá que recriar a vida, por meio da reconstrução do espírito de comunidade perdido... O crítico invoca Nietzsche: “dominar o instinto do conhecimento, seja em proveito de uma religião, seja de uma civilização estética; é o que se verá”.²⁰⁴ A favor de uma civilização estética, Pedrosa postula que “a ciência não pode mais ser disciplinada a não ser pela arte. (...) Ela terá que renovar tudo e por si só recriar a vida”.²⁰⁵

Para justificar a importância da entidade comunitária, Pedrosa também recorreu ao filósofo anarquista Martin Buber (1978-1965), de *Caminhos da Utopia*, que acreditava “no encontro da imagem e do destino na hora plástica”, algo semelhante ao que Walter Benjamin chamou de “imagem dialética”.²⁰⁶ Na filosofia da arte de Benjamin, a sobreposição de temporalidades no “agora” fulgura na “imagem dialética” e sua alegorização lhe confere legibilidade e reconhecimento do tempo histórico presente: “somente a tentativa de parar o tempo pode permitir a uma outra história vir à tona, a uma esperança de ser resguardada em vez de soçobrar na aceleração imposta pela produção capitalista”.²⁰⁷ A diferença primordial em Benjamin é que para ele a História se faz na constelação desses episódios, e não em uma progressão linear. Está fora da linha contínua do progresso, e se esses episódios não acontecerem por meio da luta, viria uma catástrofe. Em Buber, à espera da hora presume que a História caminhe para frente. A síntese dialética está presente em

²⁰³ PEDROSA, 1981, p.362.

²⁰⁴ NIETZSCHE *apud* PEDROSA, 1981, p. 362.

²⁰⁵ PEDROSA, 1981, p. 363.

²⁰⁶ BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

²⁰⁷ GAGNEBIN, J. M. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014, p.98.

ambos, e Pedrosa crê que em Brasília, as contradições resultem em síntese das artes.

Mário Pedrosa ainda solicitou o apoio de Nietzsche, para quem seria preciso a intervenção da arte na gama de conhecimentos científicos, consolidando uma civilização estética, Pedrosa afirmou que “é preciso que a arte apareça para disciplinar a ciência e aplicar seu espírito de síntese à multiplicidade dos conhecimentos”.²⁰⁸ A “hora plástica” de Buber foi rerepresentada por Pedrosa como a hora mais esperada. “Vivemos à espera dessa hora”, mencionou ele, pois naquele momento histórico não se tratava apenas da arte, mas de reconstruir o espírito de comunidade perdido. Na crítica de Wisnik, a “hora plástica” que Buber e Pedrosa, “como sabemos hoje, se transformaria em uma espécie de Esperando Godot, símbolo de uma espera infinita e inglória.”²⁰⁹ Importante porém ressaltar que não se esperava parado, mas em movimento de construção de condições para a realização do ideal.

Figura 27 – Brasília em obras, 1960.



Foto: René Burri. Fonte: Magnum Photo.

²⁰⁸ PEDROSA, 1981, p. 363.

²⁰⁹ WISNIK, 2018, p. 87.

Figura 28 – Brasília em obras, 1960. Foto: René Burri.



Fonte: Magnum Photo.

Figura 29 – Superquadras vistas de um avião, 1960.



Foto: René Burri. Fonte: Magnum Photo.

1959 – Lições do Congresso Internacional de Críticos²¹⁰

Em setembro de 1959 foi realizado no Brasil o Congresso Internacional Extraordinário da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), sob a coordenação de Mário Pedrosa, com o tema “Cidade Nova: Síntese das Artes”, proposto por ele. Brasília, ainda em construção, foi o objeto de análise. Críticos, historiadores, arquitetos de vários países²¹¹, além das autoridades diplomáticas, compareceram para conhecer o empreendimento da cidade nova brasileira, vivenciar sua construção e discutir a partir de suas impressões. O Itamaraty

²¹⁰ Publicado originalmente na Revista Módulo, vol. 3, no. 16, dezembro de 1959.

²¹¹ ROSSETTI, E. P. Brasília, 1959: a cidade em obras e o Congresso Internacional Extraordinário dos Críticos de Arte. *Arquitextos*, São Paulo, ano 10, n. 111.03, Vitruvius, ago. 2009. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.111/34>.

organizou a recepção dos visitantes e o Congresso teve como anfitriões o presidente JK, Mário Pedrosa, Israel Pinheiro e Oscar Niemeyer.

Figura 30 – Cinegrafista registra a chegada dos congressistas ao Palácio do STF para o Congresso.



Foto Mario Fontenelli. Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.111/34>

Dividido em quatro sessões, o Congresso abordou os temas: 1- A Cidade Nova; 2- Urbanismo; 3- Síntese das Artes; 4- Arquitetura. De acordo com o arquiteto Eduardo Rossetti, “o Congresso é parte da construção simbólica de Brasília, sendo o gesto mais internacionalizante de exposição da cidade”. Em seu artigo²¹², Rossetti reproduziu o parecer do crítico de arte Ferreira Gullar sobre o impacto do congresso:

Trazer os críticos foi muito importante, porque sua opinião iria irradiar-se pelo mundo inteiro, pondo Brasília no centro das discussões sobre a cidade nova e a nova arquitetura, que deixava de ser isolada de uma concepção teórica e construtiva para se tornar um fato de importância na vida de um país e para a arquitetura contemporânea.²¹³

Idealizado por Mário Pedrosa e Oscar Niemeyer, o evento embora de caráter acadêmico, “configurou-se também como um evento político legitimador de estratégias diplomáticas singulares”, como explica Rossetti, além de ter algumas de suas atividades vinculadas à V Bienal Internacional de São Paulo, que então conquista sua autonomia enquanto principal evento cultural brasileiro. Cabe a observação geral de Hugo Segawa sobre Brasília nesse contexto:

Cidade-alegoria que capitalizava o prestígio internacional que a arte e a arquitetura brasileiras haviam angariado no pós-Segunda Guerra, a nova capital se prestaria como cenário e palco da capacidade criadora e original de um povo manifestando

²¹² *Ibidem.*

²¹³ Ferreira Gullar em entrevista online a Eduardo Rossetti, dez/2008.

sua emancipação cultural e afirmando uma nova condição de país desenvolvido, entrevendo mudanças sociais²¹⁴.

Neste texto, Pedrosa relatou as principais intervenções no Congresso. Em geral, a discussão aconteceu em torno de uma experiência – a construção de Brasília – ao invés de se compor como um discurso ideológico. As críticas que vieram prontas, quando confrontadas com a cidade real, segundo Pedrosa, tiveram de ser alteradas. A cidade em construção, a ruas em terra batida, estruturas aparentes, concretagens, operários, ou seja, os sinais de um imenso canteiro de obras impunham, materialmente, o caráter processual e experimental da cidade nova como obra de arte.

No referido relato crítico, Pedrosa colocou algumas das contribuições dos principais participantes como “lições” do encontro, um debate a seu ver bastante fecundo. A discussão em torno da experiência Brasília foi encarada por Pedrosa como início de várias problematizações pertinentes àquele momento histórico, inclusive com mudanças de opiniões dos congressistas sobre a capital durante o evento, já que a cidade-canteiro seria “um impacto mesmo para os mais prevenidos”²¹⁵. Este choque fez com que os objetivos do Congresso fossem alcançados, e Brasília passou a ser enxergada pela crítica estrangeira.

Figura 31 – Oscar Niemeyer mostrando sua arquitetura aos congressistas, 1959.



Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.111/34>

²¹⁴ SEGAWA, 2012, p. 375.

²¹⁵ PEDROSA, 1981, p.366.

Pedrosa expôs o fato conclusivo de que, para a maioria dos congressistas, o insucesso de Brasília significaria o insucesso de sua própria cultura. Como afirmou Rossetti em sua pesquisa sobre o Congresso:

Mais que um mero impasse crítico nas bases das futuras análises historiográficas, a vivência do canteiro de obras da futura Cidade-capital propôs factualmente uma tensão dos valores pessoais e nas questões vigentes no debate arquitetônico até então, corroborando o sentido de crise que já se anunciara.²¹⁶

Bruno Zevi foi o primeiro a reconhecer e anunciar esta crise. Considerado por Pedrosa como o *enfant terrible*²¹⁷ do Congresso, Zevi apontou que os defeitos de Brasília seriam os defeitos de nossa cultura, portanto seríamos todos responsáveis por eles: “Se há alguns defeitos, provem do fato de Brasília projetar fisicamente problemas que não resolvemos – nenhum de nós – em qualquer parte do mundo”²¹⁸, afirmou Zevi, que em seguida introduziu o tema da “dinâmica do mecanismo urbano”, e indagou se a nossa cultura estaria preparada para ir de encontro ao desafio de tentar achar um meio para estabelecer o equilíbrio que existia nas velhas cidades, entre eficiência mecânica e possibilidades humanas de viver nessas cidades. Zevi mencionou que os “jovens” velhos arquitetos como Le Corbusier, Gropius e Mies van der Rohe, “tinham certeza que pudessem criar uma cidade viva, um autômato que ganhasse alma”, “enquanto nós”, continua ele, “temos muito mais dúvidas”. Mas por que? Porque a arquitetura moderna encontrava-se em profunda crise.²¹⁹

Bruno Zevi ilustrou a crise da arquitetura mencionando as preocupações dos jovens arquitetos daquela época, que girariam mais em torno da monumentalidade, graça, luz, idiossincrasias psicológicas, “mas não revelam uma concepção que seja tão forte e clara que possa ser traduzida em termos urbanísticos”²²⁰. Não bastaria um plano mestre, “é preciso uma arquitetura que dê vida ao plano da cidade, para torná-lo tridimensional e uma concepção de vida humana que o fala quadridimensional – ou experiência humana através do tempo”, colocada por Pedrosa. Dois anos depois, Niemeyer escreveu em sua defesa:

²¹⁶ ROSSETTI, 2009.

²¹⁷ Neste texto Mário Pedrosa escreve: “Bruno Zevi, o *enfant terrible* do Congresso, sucede com a palavra. Todos aguardam ansiosamente sua intervenção. Ele a faz com humor e largueza, embora desabusadamente.” (PEDROSA, 1981, p.370).

²¹⁸ ZEVI *apud* PEDROSA, 1981, p.370.

²¹⁹ PEDROSA, 1981, p.371.

²²⁰ *Ibidem*, p.372.

Arquitetura nunca baseada nas imposições radicais do funcionalismo, mas, sim, na procura de soluções novas e variadas, quando possível lógica dentro do sistema construtivo. Isso, sem temer as contradições de forma com a técnica e a função, certo de que permanecem, unicamente, as soluções belas, inesperadas e harmoniosas. Com tal objetivo, aceito todos os artifícios, todos os compromissos, convicto de que a arquitetura não constitui uma simples questão de engenharia, mas uma manifestação do espírito, da imaginação e da poesia.²²¹

E completou reafirmando o caráter de originalidade de sua arquitetura: “Arquitetura [de Brasília] sem compromisso com qualquer escola que a reduza a uma simples repetição. Arquitetura que desejamos funcional, mas, antes de tudo, bela e criadora.”²²²

Brasília forneceu, de acordo com Pedrosa, um pano de fundo aos debates que surgiram, que foram melhor condensados nesta segunda sessão de maior participação de Bruno Zevi, intitulada “Urbanismo”. Mediada por Sir William Holford, que substituíra Lucio Costa, a sessão partiu da ideia levantada anteriormente no próprio Congresso: a ideia de Brasília como uma aventura, um desafio da história. “Essa faculdade de comunicar tem agora de ser estendida às dimensões não de um só edifício ou de um grupo de edifícios, mas de toda uma cidade”²²³, enfatiza Sir William. Diferente das outras capitais que olham para dentro, Brasília não começa por um objeto isolado, mas surge de modo inteiro, completo e único, visível de todas as direções. O Rio de Janeiro, por exemplo, para Holford, tem “crescimento canceroso. Brasília, porém, fora dotada de um método de crescer que pudesse ser sadio, ordenado e capaz de ser detido em certo ponto”.²²⁴ E ainda afirmou: “serei muito vulnerável a qualquer coisa que não corra bem”.

Richard Neutra comparou Brasília a Sodoma e Gomorra: “Estas se tornaram célebres pelas perversões da natureza: Brasília será famosa por tentar achar um caminho de volta ao que é biologicamente suportável”²²⁵, que já não se encontra mais nas grandes capitais, nem mesmo no Rio ou em São Paulo.

O que mais impressionou Eero Saarinen em Brasília foi o Plano Piloto de Lucio Costa, a arquitetura que viu e a enorme organização construtiva. E comentou:

A forma tem de vir de outra coisa, e aqui compreendemos a importância de uma capital nacional não somente para o povo que nela vive, mas como símbolo de todo o país, e sem dúvida para toda a civilização ocidental, que realmente não construiu

²²¹ NIEMEYER, 1961. p. 49-50.

²²² *Ibidem*, p.67.

²²³ HOLFORD *apud* PEDROSA, 1981, p.368.

²²⁴ *Ibidem*, p. 372.

²²⁵ *Ibidem*, p.373.

nenhuma cidade no século XX, de modo que há aqui algo de inteiramente novo e que penso ser realmente grande: o símbolo em relação ao povo”.²²⁶

Saarinen ressaltou a dificuldade em separar onde o plano começa e a arquitetura acaba, pois quando ambos estão no mesmo nível, acabariam por se fundir. Elogia a arquitetura de Niemeyer, que liga o solo ao céu da maneira mais bela. Termina chamando Brasília de milagre, um milagre que precisa que outro aconteça: “que a cidade mantenha a si mesma”, e isso Saarinen acha que deve ser feito por meio de vários tipos de “controle”.

M. F. J. Kiesler, veterano das artes e teórico de arquitetura, trouxe o debate da monumentalidade versus “humanismo”, argumentando que apesar de a perspectiva em Brasília ser única no mundo por ser ao mesmo tempo “tão longe e tão perto”, o caráter monumental com jeito moderno, imponente, é o contrário do que ele acreditava ser o senso de psique do ser humano moderno. E concordou com Zevi quanto ao cisma entre os adiantamentos tecnológicos e as necessidades interiores do ser humano, a primeira tomando a frente da segunda, enquanto deveria ser o contrário.

Sr. A. Wogensky, arquiteto francês colaborador de Le Corbusier, viu Brasília como uma espécie de campo de experiência para confirmação de suas concepções espaciais de urbanista e arquiteto.

O arquiteto israelense Hain Gamzu trouxe a vivência de seu país para contrapor à experiência Brasília. Em Israel, nos *kibutz*, a habitação de um local no deserto começa por baixo, trazendo os imigrantes, que constroem suas casas e aprendem sobre agricultura. Lá o processo é de baixo para cima, enquanto em Brasília foi de cima para baixo:

Se a administração guardar na mente o princípio inamovível de que a cidade não se faz apenas com edifícios, mas com homens, com seres humanos, mais complexos que os organizamos administrativos. Se os construtores de Brasília se empenharem em modelar dessa forma sua cidade, tendo sempre presente ao espírito o elemento profundamente humano da cidade em geral e da cidade moderna muito particularmente, então Brasília poderá tornar-se uma promessa de futuro, em que o ser humano poderá orgulhar-se da obra de seus predecessores.²²⁷

É notório para este arquiteto que o empreendimento necessita de “uma nova espécie humana”, de um novo tipo de cidadão capaz de se sacrificar por uma causa

²²⁶ *Ibidem*, p. 374.

²²⁷ *Ibidem*, p.377.

que olha o futuro. Algo que encontra já no “novo homem brasileiro”, de JK, seu espelho.

William Holford arrematou o debate mostrando onde, no plano, os elementos monumentais se ligam às células orgânicas que devem crescer. E ressalta que o advento das superquadras, como posto em Brasília, era inédito no mundo. Elas funcionariam como “molduras” para o que acontece dentro delas.

Outra medida inédita teria sido a diferenciação de circulações, como colocou o Prof. Raymond Lopez, relator da sessão cujo tema foi “Arquitetura”: “desde vários séculos que se esperava por essa ideia de diferenciação de circulações, retomada por Auguste Perret no Havre, mas não realizada, retomada ainda por Le Corbusier nos seus textos, mas não em volumes construídos, e finalmente realizada aqui.”²²⁸

Sobre os monumentos públicos na disposição dos espaços da cidade, Alberto Sartori diz:

Na cidade nova as obras de arte, os monumentos e os edifícios públicos não tem a decoração por fim. Nascem de uma necessidade precisa, provêm de uma óptica construtiva, representam ideias, significam os caracteres de uma ambiência e de uma atmosfera. A colocação deles deve responder à estrutura física e geográfica da cidade, à sua anatomia urbana, seu senso espacial, orgânico e social. Numa cidade onde se levou em conta a reconfiguração regional, onde o tráfego foi fixado segundo itinerários preestabelecidos, onde as vias de comunicação foram traçadas conforme os eixos comerciais, a direção das distâncias e as necessidades variadas implantadas segundo as articulações dos espaços vicinais, a colocação lógica dos monumentos e edifícios públicos decorrentes de um tal plano exprime em cada quarteirão e em cada espaço perspectivístico a visão plástica da cidade harmoniosa.²²⁹

Na sessão do Congresso ocorrida em São Paulo, Max Bill critica a arquitetura brasileira, apontando para o perigo desta cair em um “lamentável estado de academismo anti-social”²³⁰. Bill defendeu a arquitetura como arte social, e afirma que no Brasil os elementos do repertório internacional (*curtain wall, brise-soleil, pilotis*) tornaram-se formuláticos e em desacordo com as necessidades reais do país. O formalismo brasileiro exige uma representação simbólica adequada, por se tratar de uma sociedade hierárquica com o capitalismo em expansão. O repertório internacional foi modificado, principalmente nas relações entre forma e escala, pois segundo Benevolo “cada motivo formal particular contém um significado emocional que lhe permite sobressair isoladamente”²³¹, tornando a composição abreviada, enquanto o conjunto pode ser percebido num relance. Esse tipo de composição contém

²²⁸ *Ibidem*, p. 379.

²²⁹ *Ibidem*, p.380.

²³⁰ BENEVOLO, 1976, p. 714.

²³¹ BENEVOLO, 1976, p. 716.

potencialmente um novo conceito de ambiente urbano, diferente do tecido das cidades tradicionais e por isso não são integráveis, a não ser que concebidas na escala adequada.

Giulio Argan fez uma indagação importante: “Qual a atitude do arquiteto, e mais ainda, em geral, do artista moderno em face da tradição, quer dizer, do passado?”²³²

Figura 32 – Construção da rampa do Palácio do Planalto, tendo ao fundo o prédio do Supremo Tribunal Federal e a Praça dos Três Poderes, em 1959.



Foto: Marcel Gautherot. Fonte: IMS

Publicado na *Revista Módulo*, este texto é o relato da última sessão do Congresso em Brasília. No dia seguinte os congressistas continuaram o debate em São Paulo. A partir do ponto de vista de Mário Pedrosa, conclui-se que o Congresso foi um sucesso no que se propôs: os olhares se voltaram para Brasília, que foi legitimada no campo da arquitetura e da geografia do mundo, cultural e politicamente, além de temas pertinentes terem sido debatidos a partir da experiência de contato com a cidade durante sua construção. Dentro da perspectiva

²³² *Ibidem*.

de Pedrosa, que nos importa não só por ser nosso autor, mas o idealizador e organizador do evento - o que mais importou foi o apontamento da crise do Movimento Moderno, atrelado à questão da monumentalidade, da técnica e do *habitat* - a repercussão do Congresso reverberou internacionalmente no campo da arquitetura contemporânea, com a publicação de artigos dos participantes nas principais revistas de arquitetura, desenvolvendo o debate trazido pelo Congresso. O texto de Bruno Zevi posterior ao Congresso, “Crítica a Brasília”, publicado na revista italiana *Architettura Cronache e Storia*, da qual era editor, é apresentado com os textos de Mario Barata “Ponto de vista de um Brasileiro” e Oscar Niemeyer “Depoimento” como defesa as críticas de Zevi.²³³ No Brasil, as reflexões foram publicadas até meados de 1960. Em outro artigo na mesma revista, Zevi enumerou as razões pelas quais Brasília fracassaria, retomando sua fala no Congresso:

1) nasce de uma vontade política, de um ato paternalista e corre o risco de não ser uma cidade, mas uma exposição cenográfica que custa muito e rende pouco; 2) o plano piloto possui os defeitos do plano “aberto” e do plano “fechado” do século dezanove. Parte de uma cruz, estrangulando o desenvolvimento do centro urbano; 3) as comunidades residenciais são indiferenciadas, não possuem uma articulação figurativamente acabada; 4) o enfoque do centro cívico é classicista, assim os edifícios se convertem em “monumentos”; 5) a arquitetura funcional é fria e anônima; 6) a representação é retórica e caprichosa com suas estruturas de formas recortadas e sem nenhuma concepção espacial. Brasília é uma cidade Kafkiana, o paraíso dos burocratas. Se a vida entrar ali, transformará o plano piloto e destruirá os monumentalismos pseudo-modernos.²³⁴

São críticas duras, porém pertinentes como o tempo nos mostrou. No capítulo seguinte, algumas delas serão retomadas.

De maneira geral, é importante ressaltar que tanto a crítica de Pedrosa quanto a dos demais congressistas referem-se a uma cidade não construída, o que evidencia o quanto a imagem da cidade já é constituída antes mesmo de ser um fato construído. JK criou o “fato político” de Brasília e as narrativas historiográficas dos anos 1950, e começo de 1960 que anunciam e enunciam uma Brasília de diversas tramas e camadas. Os temas do atrelamento com o colonial e a questão da monumentalidade apareceram e reapareceram em alguns discursos da época da construção da nova capital. A representação da cidade é recorrente por meio do ato de sua documentação da cidade. Entre o fato urbano da cidade e a imagem da

²³³ CAPELLO, M. B. C. Congresso Internacional de Críticos de Arte 1959. *Difusão nas Revistas Internacionais e Nacionais Especializadas*. [2016]. Disponível em: <http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/080.pdf>.

²³⁴ *Ibidem*.

cidade em construção, o Congresso ampliou a legitimidade de Brasília em uma escala internacional inédita. Muitos dos questionamentos se mantêm ativos até hoje – trabalhado na Parte III – especialmente de maneira mais ampla a pergunta de Argan sobre a postura do arquiteto perante o passado.

1960 – Brasília, hora de planejar²³⁵

Publicado pouco antes da inauguração da nova capital, este texto abordou a questão da integridade do Plano Piloto de Lucio Costa no decorrer do tempo. Começou a surgir problemas como os “atalhos” na execução das obras, a criminosa especulação de terras no perímetro do Plano, a criação desordenada das cidades satélites, a fidelidade ou não à unidade de vizinhança e a necessidade de um órgão capaz de relacionar o plano urbano ao plano suburbano...

Em concordância com Sir William Holford, que leu Brasília como um complexo “animal vertebrado”, delicado em suas articulações, Mário Pedrosa ressalta que o Plano Piloto se trata de um plano urbanístico fechado, e que, portanto, só poderia ser alterado por lei, e demandaria “o zelo de uma autoridade local (...); esse aparentemente rígido traçado externo, contudo não congela ou impede o crescimento orgânico, livre, das áreas internas. Estas, como células quase independentes, são dotadas de vida própria.”²³⁶ São as superquadras, cuja faixa delimitadora exercida pelo renque de árvores (até então não implementada), seria uma das condições para a preservação da integridade do plano. Para Pedrosa, dentro das quadras é que a cidade ganharia vida, com autonomia inclusive para escolher seus arquitetos, engenheiros, técnicos, dentro dos parâmetros do plano, tornando-se assim de fato uma obra coletiva. De acordo com Pedrosa:

Quem vai dar alma à atual forma sem vida que é Brasília serão, não os burocratas nos ministérios nem os políticos no Congresso ou na Praça dos Três Poderes, mas os seus moradores, importantes ou modestos, e os que irão trabalhar e viver nos seus arredores e nas terras adjacentes.²³⁷

Para o crítico, a cidade precisaria ser movida por uma mentalidade nova, e “não freneticamente executiva”. As críticas ao governo JK e ao próprio presidente

²³⁵ Texto publicado no Jornal do Brasil em 2 de março de 1960.

²³⁶ PEDROSA, 1981, p.396.

²³⁷ PEDROSA, 1981, p.397.

são uma constante na escrita de Pedrosa sobre a construção de Brasília. Ele antevê, em tom de choque, a necessidade de maior controle e direcionamento no planejamento das cidades satélites:

É a hora do verdadeiro planejamento. Impõe-se relacionar o plano urbano ao plano suburbano e este ao plano regional. Só uma equipe capaz de planejadores construiria o órgão à altura de tamanha tarefa. Do contrário, Brasília não será o cérebro ou o dínamo planejador, mas o nó, um nó inextrincável, da confusão nacional²³⁸.

Apesar de sucinto, este texto é relevante por antever o problema metropolitano que Brasília já despontava, com a falta, desde o início, de infraestrutura adequada para os candangos operários, que constituíram um fluxo migratório sem precedentes. Esta população ocupou indiscriminadamente as áreas em torno dos acampamentos de obra. A expectativa das autoridades era de que um terço destes trabalhadores voltasse as suas cidades de origem, o que não aconteceu. Apesar de o plano urbanístico prever a urbanização da periferia em uma etapa posterior, antes mesmo da conclusão do Plano Piloto, “estes núcleos urbanos foram implantados a distâncias médias de vinte quilômetros do Plano Piloto com a finalidade de preservar a ‘cidade mãe’”²³⁹. Assim, devido à proibição de acréscimo de tecido urbano contíguo ao Plano Piloto, a ocupação do entorno se deu de forma polinucleada.

Entre 1956 e 1960, na época da construção da capital, ainda não havia a intenção de construir as cidades-satélites, que deveriam ocorrer após a conclusão do Plano, porém devido às necessidades de infraestrutura básica para a sobrevivência dos trabalhadores e suas famílias, foi permitida a implantação de um assentamento provisório, a ser desativado após a inauguração da cidade: a Cidade Livre, atual Núcleo Bandeirante. O assentamento era o único local a oferecer o meio de consumo coletivo para atender às necessidades básicas daquela população. A partir de outro acampamento de obra, também em 1956, foi fundada a Candangolândia. Dois anos depois a grande seca de 1958 no Nordeste impulsionou um contingente ainda maior de imigrantes, resultando em uma proliferação de favelas, denominadas “invasões” pelas autoridades, próximas à Cidade Livre. A NOVACAP foi então obrigada a buscar soluções imediatas que pudessem encarar o

²³⁸ *Ibidem*, p.397-398.

²³⁹ BRANDÃO, 2003, p. 39.

problema social, criando-se então a cidade de Taguatinga²⁴⁰, e depois Sobradinho, Gama, Guará, Ceilândia, Brazlândia, Planaltina... Segundo a arquiteta Sylvia Ficher, o isolamento das cidades-satélites, localizadas de dez a cinquenta quilômetros do Plano Piloto, ajuda a manter a imagem de Brasília como sendo constituída somente pelo Plano Piloto, enquanto a cidade na verdade engloba também as satélites.²⁴¹ Na crítica do arquiteto Sergio Ferro, a dualidade subdesenvolvimento/ modernização em Brasília já estava explícita no canteiro de obras, dadas as condições absolutamente precárias dos operários, testemunhadas pelo arquiteto.

Então foi possível ver logo, antes mesmo da inauguração de Brasília, essa espécie de dualidade, de contraste brutal entre, de um lado, a esperança anunciada no desenho dos dois – Lucio e Niemeyer –, e também no discurso oficial do Juscelino, e a base que servia para a construção desse sonho.²⁴²

Na análise de Benevolo, o maior defeito do projeto seria o aspecto “zoomórfico” do plano, em uma metáfora perturbadora. A figura simétrica acabaria, ainda no período das obras, por ocupar um pequeno núcleo em torno do qual crescia uma periferia, como ocorre nos centros antigos definidos por uma forma fechada. Por outro lado, Benevolo elogia a legibilidade imediata do projeto, e a nova relação entre a invenção formal e o espaço, e afirma que o espaço da cidade para 500 mil habitantes controlado e unificado com técnica rodoviária, técnica paisagística de parques e jardins,²⁴³ é o projeto que mais se identificava com a linha seguida pela arquitetura brasileira que finalmente tinha a chance de se desenvolver em uma escala urbana.²⁴⁴

Tal como Haussmann em sua época, Costa e Niemeyer tentam criar uma nova paisagem urbana transpondo para uma nova escala as fórmulas de composição já adotadas. Até mesmo a discussão sobre Brasília assemelha-se a que era feita há um século em Paris: existe uma polêmica imediata sobre a natureza dos instrumentos adotados, indubitavelmente artificiosos, e existe uma expectativa sobre os resultados obtidos ao se explicar esses instrumentos em circunstâncias de fato novas, antecipando-se em muitos aspectos aos problemas das cidades futuras.²⁴⁵

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ FICHER, S. Algumas Brasília. In XAVIER, A.; KATINSKY, J. (orgs) *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 364.

²⁴² FERRO, S. *Brasília, Lucio Costa e Oscar Niemeyer*. In: XAVIER, A.; KATINSKY, J. (orgs). *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 380.

²⁴³ COSTA *apud* BENEVOLO, 1976, p. 718.

²⁴⁴ BENEVOLO, 1976, p. 718.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 720.

No período abordado pelo texto, entretanto, Mário Pedrosa detectou os graves problemas sociais que se acumulavam velozmente materializados no espaço da nova capital: a segregação social e a especulação imobiliária, que destoavam brutalmente dos ideais de Pedrosa e anunciavam uma modernidade contraditória em sua base, talvez até falsa.

Figura 33 – Vila Amaury em 1959, um ano antes de ser coberta pelas águas do Lago Paranoá. Seus moradores foram transferidos para as primeiros satélites do DF: Taguatinga, Gama e Sobradinho.

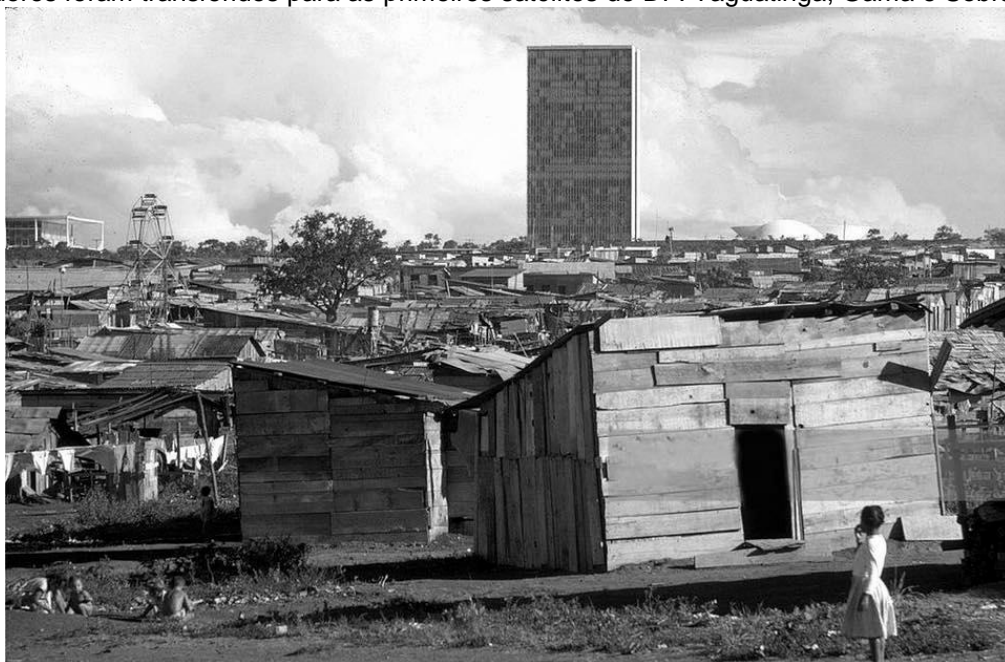


Foto: Getty Images. Fonte: <https://www.facebook.com/historiasdebsb/>

PARTE III: BRASÍLIA E O FUTURO DE ONTEM OU OUTRAS REFLEXÕES EM TORNO DA NOVA CAPITAL

E hoje? Dos temas abordados nos textos de Mário Pedrosa sobre Brasília, o que podemos trazer para a situação contemporânea? A originalidade do método crítico de Mário Pedrosa está no arranjo entre tendências internacionais e realidade local, que se consolidaria por uma tal síntese entre o local e o mundial, dada tanto na sua dimensão simbólica artística quanto na material social. Esta síntese culminaria em uma melhor divisão do trabalho, na relação entre as nações e tudo que o mundo deveria ser de equilibrado. A elaboração da *Teoria do Oásis* e a efetivação do Congresso (CICA), como a abordagem de todos os temas mencionados, também explicitam a relação sempre presente entre o local brasileiro e o internacional em todo seu itinerário crítico, inclusive quando se trata de Brasília enquanto objeto.

Para tratar dos paradoxos atuais que incidem em Brasília, é possível especular sobre diversos assuntos, dentro dos quais trataremos de alguns, organizados em subitens:

Nunca Mais aborda a questão do atraso e do progresso na mentalidade brasileira até hoje, e como essa ideia também está presente no modernismo local e na crítica de Pedrosa a Brasília; *Vanguarda Passada* trata da relação da vanguarda com a arquitetura moderna e o que restou de suas ideias na Brasília contemporânea; *Arte é um meio seguro* é uma pequena digressão sobre filosofia da arte que embasa as rupturas do modernismo que aparecem em Pedrosa; *Inventando o Passado* retoma a Teoria do Oásis no presente em relação ao passado e não mais ao futuro; *Brasília em kodachrome* compila uma série de críticas sobre a capital em sua forma simbólica, relacionando à própria crítica de Mário Pedrosa; *Nada mais choca* coloca a arquitetura em relação ao novo homem e ao novo mundo em relação a uma distopia pós-moderna; *Aqui é lugar nenhum* aborda o problema da segregação, já apontada por Pedrosa e o poder atual do mercado sobre qualquer cidade contemporânea e particularmente em Brasília; *Ruína moderna* retoma o ponto de crise da arquitetura moderna em Brasília e a reinterpreta como ruína viva; *Plano Piloto, um bairro aberto ou condomínio?* Aponta para a hipótese do Plano Piloto de Brasília ter se transformado em num condomínio sem muros.

Nunca mais

No primeiro dia de Brasília, o povo subiu nos edifícios da Câmara e do Senado. Muita alegria. Nunca mais.

Thomas Farkas

Figura 34 – Congresso Nacional, 1960.



Foto: Thomas Farkas. Fonte: IMS

O atraso e o progresso são elementos onipresentes na experiência social brasileira e em todas suas narrativas críticas relevantes. Todos os intelectuais e artistas do século XX no Brasil tiveram que lidar de alguma maneira com a frustração proveniente da vinculação do “moderno brasileiro” à ideia de futuro, já que na época em questão (metade do século XX), o progresso era condição de modernidade, e, por conseguinte de solução de problemas sociais.²⁴⁶ A derrota de seus projetos estético-políticos, incluindo, é claro, o de Mário Pedrosa, implica em uma revisão do sentido de utopia e de possibilidade do novo. Na virada da década de 1950 para 1960, quando os textos foram escritos, o *novo* era uma possibilidade concreta, a modernidade “estava aqui”. Dentro do fracasso do país novo, olhamos para Brasília como uma amostra de tudo o que o Brasil poderia (ou queria) ser e não foi. E no

²⁴⁶ COELHO, F. O Brasil como frustração. *Serrote*, São Paulo: Instituto Moreira Sales, n. 31, p. 205-223, 2019.

tempo presente, podemos encarar, sob a perspectiva dos escritos de Pedrosa, as diferenças e semelhanças entre a cidade vivida e a cidade concebida. Vemos Brasília como a materialização da tentativa de superação do subdesenvolvimento através do moderno.

O programa crítico de Mário Pedrosa acompanhou com afimco simpático as transformações no final da década de 1950 e começo de 1960, em nome das aspirações emancipatórias que estavam nas origens revolucionárias das vanguardas modernas. Em entrevista ao *Jornal do Brasil* em 1980, diz:

Todos nós que estivemos ligados à arte moderna a víamos como uma arte com futuro, progressista, companheira da nova arquitetura, pensando o homem como um todo. Quando estávamos no auge da luta por Brasília, era na arte moderna que pensávamos. Uma arte que se pretendia mundial, universal, levantando os problemas da modernidade como forma de lutar por uma nova civilização.²⁴⁷

O otimismo se rompeu devido ao incrível poder imposto pelo mercado, que na época da construção de Brasília não era incompatível com as mudanças culturais. Nos anos 1970, Pedrosa por um breve período ainda confiou à arte pós-moderna a missão de levar a diante a universalidade contida na Arquitetura Nova, porém logo percebe que aquela arte não desenvolveria, mas desvirtuaria as premissas do paradigma moderno. Naquele curto período, Pedrosa chegou a crer que arte pós-moderna e síntese arquitetônica poderiam se unir, como escreve no texto *Do purismo da Bauhaus a aldeia global* (1967):

Críticos e pensadores atuais reclamam uma ordem nesse caos, e aspiram a que os homens moderníssimos de agora possam reencontrar numa espécie de aldeia global atualíssima os condicionamentos harmoniosos de sentido e de espírito do ambiente tribal de nossos antepassados. As últimas instâncias da arte de nossos dias, da arte pós-moderna, vão nesse sentido. Caberia assim à Arquitetura englobar esse esforço de síntese plurissensorial, tribal e comunal, nostalgia do perdido homem deste fim de século.²⁴⁸

Mas essa visão durou pouco, e uma década depois, no Simpósio da Bienal Latino Americana (1978), expõe claramente sua defesa do que batizou como “arte de retaguarda”, como já suspeitara desde a década de 1960. Com o futuro da arte tão incerto, e o clima de frustração, de falta de perspectiva, para ele a arte saía da vanguarda para lutar diretamente na política, talvez não mais em prol da civilização

²⁴⁷ ARANTES, 1991, p. 146.

²⁴⁸ PEDROSA, M. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. Aracy Amaral (org.) São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p.173.

estética. Após voltar do exílio em 1977, via todas as expressões artísticas contemporâneas como decadentes e patéticas, cada vez mais um produto do mercado; como se a verdadeira arte já pertencesse ao passado. Em outra entrevista ao *Jornal do Brasil*, de 1980:

Eu fui um dos arautos da arte moderna no Brasil e podemos dizer que chegamos ao fim de um processo. Surgiram experiências novas para além dos problemas puramente estéticos. É claro que não estamos no fim da arte. A Arte é algo permanente, não acaba. Segundo alguns teóricos, a arte é o quarto reino da natureza. Mas o importante é sua significação, o que se vai fazer dela. Não existem mais vanguardas. O que se pode dizer é que estamos em uma época de decadência, embora em épocas de decadência às vezes surjam grandes obras de arte. Hoje a arte não tem a mesma importância que tinha há cinquenta anos atrás (...) A arte não irradia mais influência, não desperta mais atenção (...) Estamos numa época de crise profunda, de crise ainda mais aguda no Terceiro Mundo (...) Diante dos conflitos tão radicais, terríveis, insolúveis, é natural que a arte passe para um nível secundário.²⁴⁹

Assim Pedrosa consolida a crise da arte total em sua crítica. Brasília fora um lampejo de imaginação e esperança. No mesmo sentido, também em entrevista ao *Jornal do Brasil*, em 1983, Niemeyer reflete:

Vejo agora que uma arquitetura social sem uma base socialista não leva a nada – que você não pode criar um oásis sem classes em uma sociedade capitalista, e que tentar isso termina sendo, como disse Engels, uma posição paternalista em vez de revolucionária.”²⁵⁰

Ambos assumem uma espécie de derrota diante de forças maiores, o que pode nos levar a considerar também um aspecto ingênuo de todo o “espírito do plano”. De qualquer maneira, Brasília é uma cidade viva, sujeita a mutações e transmutações.

Vanguarda passada

O desejo “apaixonado” das massas atuais de “aproximar de si” as coisas só pode ser o reverso do sentimento de crescente alienação que a vida de hoje tem para os indivíduos, não apenas em relação a si mesmos, mas também em relação às coisas.

Walter Benjamin

²⁴⁹ ARANTES, 1991, p.149-150.

²⁵⁰ NIEMEYER, O. “Brasília hoje: uma cidade como outra qualquer”. *Jornal do Brasil*, Postado em: 31 ago. 1983.

Fiedler anunciou o ponto de partida e as limitações do movimento de vanguarda. “O ponto de partida é o novo conceito de arte como experiência ativa, construtiva, ‘elemento integrante da moderna concepção de mundo’”²⁵¹ como diz Argan, que o considera um precursor tanto da vanguarda quanto do movimento moderno.²⁵² Passada a fase criadora-destrutiva do primeiro modernismo – a das vanguardas, que aqui foi dinamizada pela Semana de Arte Moderna de 22 e vinte anos depois teve seu balanço negativo afirmado por Mário e Oswald de Andrade - entra o segundo modernismo com seu espírito de síntese. Pós-Segunda Guerra, o mundo precisava ser reconstruído, e a arquitetura moderna se via como grande agente dessa luta de reconstrução de espaços e de valores. Aqui no Brasil, aspirou-se a um futuro redentor do passado colonial. Trata-se de um arranjo artificioso em que a superação não pretendia a demolição, mas sim uma eleição de fatos, marcos, obras e edificações que moldassem este passado, tanto que no desenho de Lucio Costa as referências à fase colonial são positivas.

O país do futuro foi condenado ao moderno. Sua nova capital, moderna, foi erigida com a força do pobre subdesenvolvido brasileiro junto à nova tecnologia internacional. Brasília aparece como consumação da profecia de um futuro progressista, inserida como um oásis num deserto, um oásis irradiador de desenvolvimento (ou murado invisivelmente ante o subdesenvolvimento?). A visada de Pedrosa, apesar de original, também reafirmava um projeto de país a se fazer a *partir* do novo. O que ele propõe com a Teoria do Oásis é uma complexificação de nossa situação colonial passada e presente, como herança viva. A civilização-oásis se desenvolveria do zero, ou melhor, do desejo do novo. Só podemos olhar para futuro porque precisamos atingir o que está na frente, ou seja, as economias centrais e tudo o que elas possuem e nós não. A ideologia hegeliana do progresso pressupõe que a história caminhe linearmente com suas contradições para o equilíbrio da síntese. Esta noção ocidental de progresso, assim como a de utopia, perdeu o sentido no século XXI. O futuro ainda é salvação? O presente pode existir sem um horizonte de futuro?

A partir de meados dos anos 60, o discurso de Mário Pedrosa focaliza na crise do mundo moderno, com o desenvolvimento da sociedade do consumo e seus

²⁵¹ ARGAN, G.C. Walter Gropius e la Bauhaus. Turim, 1951. p. 33-35.

²⁵² BENEVOLO, 1976, p. 268.

impactos no campo da arte. A ideia de Brasília como cidade síntese das artes começa a perder sentido em meio às transformações políticas, culturais e econômicas. O mundo do século XX começava a acabar, e com ele as utopias.

Na leitura de Hugo Segawa, a década de 1960 consolidou a hegemonia de uma linha arquitetônica, já absorvida pelo mercado imobiliário e em construções populares de maneira ingênua, como formalismo. Assim dá-se sua diluição “por sua apropriação formal esvaziada dos conteúdos instauradores dos pioneiros. Enfim, o crepúsculo da fase heróica da arquitetura brasileira.”²⁵³ Como ilustrou Otilia Arantes:

O projeto da arte moderna teria esbarrado num impasse: ela, como o “mito da revolução” que a acompanhara, teria chegado a uma espécie de epílogo com o triunfo da arte *pop*, já inteiramente sujeita aos ditames da sociedade do consumo.²⁵⁴

Em sua crítica de arquitetura, Pedrosa escreveu sobre o futuro de maneira particular e não generalizada. É o futuro *a partir* de Brasília, que estava sendo efetivamente construído. Não era uma hipótese e sim uma experiência, uma aventura de queimar etapas. Em menos de uma década, com o golpe militar em 1964, somado a toda a conjuntura mundial, o futuro promissor não só de Brasília, mas de todos os campos das artes (destacando-se a música, com o expoente da bossa-nova) levaram um choque paralisante que logo se transformou em frustração, que tem a ver com a concretização de um caminho utópico cujo desenvolvimento fora interrompido. Sobre este assunto, Rossetti assinala

“Hugo Segawa afirma que ‘Brasília está no bojo desse projeto desenvolvimentista e constituiu o marco final dessa vanguarda arquitetônica Alimentada por uma política de ‘conciliações’ ideológicas. O marco cronológico final desta etapa está em 1964, com a implantação da ditadura militar, encerrando a utopia [arquitetônica] do segundo pós-guerra.’ Enquanto isso, ao afirmar que ‘Brasília é uma bela utopia’, Mário Pedrosa ratifica o desafio já instaurado – desde as artes até as tecnologias construtivas – apontando para a crise eminente, pois se paradoxalmente a utopia foi construída e a cidade havia sido concretamente conquistada, então o que fazer? A utopia materializada a ser paulatinamente consolidada, instaura uma ‘ condição pós-Brasília’”.²⁵⁵

A partir desta problematização de Rossetti, o próprio arquiteto constatou que: “a condição pós-Brasília encerra, portanto, um sentido de ruptura que será acentuado com a

²⁵³ SEGAWA, 2012, p.379.

²⁵⁴ ARANTES, 1991, p.3.

²⁵⁵ ROSSETTI, 2017, p.12.

crise política que culmina com o golpe militar de 1964, cujos reflexos no campo cultural somente serão mais drásticos a partir de 1968”.²⁵⁶

Não seria possível criar uma nova sociedade a partir do novo espaço urbano sob uma ditadura militar. E este, na verdade, era somente o fator explícito. Para os modernos, a arquitetura teria o poder de transformar a sociedade, mas em pouquíssimo tempo, ficou claro que não. Ao menos não em Brasília. Num espectro maior, como se sabe, a ditadura caçou artistas e com isso a nossa produção cultural foi extremamente enfraquecida.

Pedrosa anteviu este momento frustrante em *Nuvens sobre Brasília* (1960), onde sugere que os artistas deixem um pouco de lado a produção artística para assumirem integralmente a militância política: ir da vanguarda para a “retaguarda”, como ele diz. Já sabemos o que acontece depois, durante a tragédia dos anos de chumbo... Ao mesmo tempo, a ideologia do progresso continua em vigor por aqui, porem operando à direita. A tecnologia passa a servir às forças totalitárias e Brasília não deixa de ser capital. É a capital de uma ditadura militar.

A relação entre vanguarda e retaguarda aparece na crítica de Tafuri em outro contexto, porém sob a mesma lógica aplicada por Pedrosa sobre a arte moderna brasileira daquele período. Em outra situação, no nascimento da “América Radical” do arquiteto Thomas Jefferson, quando:

Nasce a consciência ambígua dos intelectuais americanos, que se reconhecem nos fundamentos do sistema democrático e se opõem à sua manifestação concreta. Aqui a atitude de Jefferson é ainda uma utopia, se bem que já não como vanguarda, mas sim como retaguarda (...). A democracia agrária deve portanto celebrar-se a si mesma.²⁵⁷

A atitude de sair de uma cena para militar pela mesma causa sob outra estratégia é o que é colocado por ambos os teóricos, o que não deixa de ser efetivo:

Com efeito é a dialética imanente a todo o decurso da arte moderna que parece opor entre si quem tenta revolver as próprias vísceras do real para conhecer e assumir os seus valores e misérias, e quem pretende lançar-se para além do real, quem quer construir de novo novas realidades, novos valores, novos símbolos públicos.²⁵⁸

²⁵⁶ *Ibidem*.

²⁵⁷ TAFURI, M. *Architecture and Utopia – design and capitalist development*. Cambridge; London: MIT Press, 1976, p. 26.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 27.

Voltando à Pedrosa, entendemos que a luta deve mudar de forma, devido às contingências, mas não deixa de se sustentar pelo mesmo aparato filosófico, sempre tentando superar os movimentos opressores de homogeneização da cultura.

Mário Pedrosa e muitos outros intelectuais tais como Antonio Candido, Darcy Ribeiro, Sergio Buarque de Holanda, Florestan Fernandes, Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Glauber Rocha, etc. pensavam nosso futuro a partir do nosso atraso. Qualquer perspectiva diferente dessa vinda de cá, tornou-se insignificante. Esse tipo de pensamento considera nossa situação real sempre aquém. Para atingir o ponto zero é preciso correr. Com a Nova Arquitetura, para Pedrosa, não foi preciso correr. Ela está aqui e lá, e pode se dar ao luxo de propor o novo sem se fixar às tradições da terra. Basta uma referência ou outra ao barroco, ou um gesto que remeta a atitude colonizadora, que o passado está posto enquanto “procedimento”, o que torna possível aceitar a tábula rasa. A Nova Arquitetura, além de representar, foi o futuro sendo praticado, aqui, no Terceiro Mundo. É a chance do acontecimento do novo autêntico. Brasília aconteceu. Inacabada, é claro, com divergências do Plano Piloto concebido, como era de se esperar até por Pedrosa, em Brasília, *Hora de Planejar*, de 1960, com problemas regionais, metropolitanos, e muitos problemas sociais. Ou, como sugeriu Otilia Arantes, nossa modernidade enfim se completou com um desfecho inesperado e inescapável cuja lógica não é mais a da integração, mas a da desagregação.

O momento de crise também foi apontado diretamente no campo da arquitetura por Bruno Zevi ainda no Congresso de 1959 e na crítica de Frampton sobre Brasília, como mostramos. Ao alcançar seu ponto máximo, não teria outro caminho senão descer, decair. O projeto Moderno, com sua escala universalizante, concebido nos países centrais, usou sua chance de se executar na periferia. O esgotamento de uma linguagem ideológica, no caso de uma obra arquitetônica e urbanística não desaparece, mas permanece no espaço-tempo. Neste caso, inicia-se o que ficou conhecido como pós-moderno.

Jean-Louis Cohen enxerga esta crise de maneira mais global. Segundo o crítico, com as mudanças na prática projetual devidas à nova mobilidade decorrente do avanço tecnológico que coincidiu com uma crise nas políticas sociais gestadas ao longo do século XX:

[...] após várias gerações de arquitetos animados por nobres ideais de transformação social, muitos profissionais abdicaram, em favor de empreendedores e políticos, dos instrumentos que poderiam utilizar para afirmar a dimensão social da sua prática e obter reformas substantivas.²⁵⁹

De uma perspectiva contemporânea, de acordo com Julio Arroyo, a crise da cidade moderna como totalidade e o surgimento da cidade pós-moderna que se apresenta como frustração pela constatação de impossibilidade material da utopia, consolida uma hipótese paradoxal de cidade sem *polis*, sem centralidades organizadoras, onde o espaço urbano é territorializado por deslocamentos constantes, em uma construção relativa sobre uma circunstância particular que privilegia certos interesses sobre outros.²⁶⁰ Nessa cidade o espaço público é cenário da fragmentação urbana, representação simbólica a partir de narrativas de identidade, que frequentemente se transformam em espetacularização e simulacro de uma esfera pública²⁶¹ há muito inexistente. Antes, a arquitetura se situava como agente do progresso tal, que seria capaz de promover reformas estruturantes capazes de transformar, com uma “reforma formal”, o capitalismo em voga, como lança Le Corbusier em *Arquitetura ou Revolução*.

O Moderno envelheceu e o choque da desfamiliarização do novo não mais surte efeito, ele se normatizou. Em 1968, o filósofo mais notório da Teoria Crítica, Theodor Adorno, postula, em sua *Teoria Estética* (1970):

Assim como a categoria do Novo resultava do processo histórico, que dissolve primeiro a tradição específica e, em seguida, toda e qualquer tradição, assim o Moderno não é nenhuma aberração que se deixaria corrigir, regressando a um terreno que já não existe e não mais deve existir; isto é paradoxalmente o fundamento do Moderno e confere-lhe o seu caráter normativo.²⁶²

Adorno não afirma o fim da arte, mas sua necessidade de saltar para o vazio como única possibilidade de seu renascimento. Ultrapassado o moderno, o que nos resta?

Mário Pedrosa era um moderno, e seus equívocos foram os equívocos do próprio movimento em relação ao futuro. Depois de Brasília, o crítico para de escrever sobre arquitetura, concentrando-se na arte de retaguarda, e mantendo sua

²⁵⁹ COHEN, 2013, p. 11.

²⁶⁰ ARROYO, 2015, p.27.

²⁶¹ HABERMAS, J. *Mudança Estrutural na Esfera Pública*. São Paulo: Editora Unesp: 2014.

²⁶² ADORNO, T. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.

civilização estética na hibernação. Ou seja, junto do caso do moderno, o crítico também se retira de cena, se afasta do centro e revê o papel da arte na sociedade.

Arte é um meio seguro

A Arte é o meio mais seguro tanto de alienar-se do mundo como de penetrar nele.

Goethe

Com uma pequena digressão, pretendemos contextualizar teoricamente sobre a questão da autonomia da arte, no seu início, central na arte na Idade Moderna, na qual se fundamenta nosso problema. A necessidade de recomeço radical pautou muitas formas artísticas nessa virada moderna. Walter Benjamin cita o precursor da arquitetura moderna Adolf Loos e o pintor Paul Klee como exemplos dessa ruptura²⁶³, além de algumas vanguardas artísticas do século XX, que assumem a pobreza de experiência e o esfacelamento da tradição, construindo uma nova linguagem, não para descrever a realidade, mas para transformá-la a partir de suas contradições.

A mutação da arte na modernidade é teorizada por Benjamin ao redor da categoria da *aura*. O caráter único da obra teria dado lugar a sua multiplicidade, graças às novas possibilidades de reprodução mecânica. A arte que vigorava até então, carregada de valores arcaicos e sacralidade, tem o que Benjamin chama de “valor de culto”. A arte moderna, reproduzível para as massas e sem “sacralidade”, tem “valor de exposição”²⁶⁴. Para Benjamin, a relação aurática (entre obra e receptor) implica na inacessibilidade. De acordo com a leitura de Bürger da filosofia da arte de Benjamin, “Em lugar da recepção contemplativa característica do indivíduo burguês, deve surgir uma recepção característica das massas, ao mesmo tempo distraída e racionalmente verificadora. Em lugar de basear-se no ritual, ela se funda, daí por diante, na política”²⁶⁵.

Em geral, podemos dizer que embora, de acordo com a tese hegeliana, o deus que sacralizava a arte aurática tenha morrido, características do templo

²⁶³ BENJAMIN, W. *O anjo da história*. Trad. João Barrento (org.). Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 87.

²⁶⁴ ADORNO, 1970, p. 34.

²⁶⁵ BÜRGER, 2008, p. 62.

sagrado estão conservadas nos museus. No ensaio *Experiência e Pobreza* (1933), Walter Benjamin comenta o uso do vidro na arquitetura moderna por ser o material “contra-aura” (citando Adolf Loos), inimigo dos segredos e da propriedade, que diminui as distâncias, e as hierarquias, devassa a intimidade e contesta a propriedade. Muitos arquitetos modernos usaram vidro em casas e museus com intenção dessacralizadora, principalmente ao longo dos anos 1950 e 1960 (incluindo Lina Bo Bardi em sua Casa de Vidro, construída em 1951 em São Paulo e na expografia do MASP, em 1968. Os cavaletes de vidro sobre uma base de concreto aparente, que servem de suportes para as obras. Fora da parede, próximas ao observador, sem barreiras, o nome do autor é escrito na parte de trás do cavalete. A intenção democratizante é evidente).

O cânone da arte, seu valor mercadológico, ainda que a obra não seja comercializável, gera novo valor de culto por apoiar-se na relação com os bens de consumo. Para Adorno, “numa época de superprodução, o seu valor de uso se torna também problemático e se submete finalmente ao deleite secundário do prestígio, da moda e do próprio caráter de mercadoria: paródia da aparência estética”²⁶⁶. Segundo Peter Bürger, “a construção benjaminiana da história ignora a emancipação da arte frente ao sagrado operada pela burguesia.” Pode ter ocorrido uma ressacralização, rerritualização da arte, quando ela produz um ritual a partir de si mesma. O teórico afirma: “Em vez de inserir-se na esfera do sagrado, ela assume o lugar da religião”²⁶⁷.

A dessacralização do novo culto ao capital se faz necessária. A década de 1960 marca o extrapolamento dos suportes da arte nesse sentido, até diluir a fronteira entre arte e vida, apontando para falta de sentido da própria arte. Toma-se como sentido a falta de sentido. Na discussão sobre a autonomia da arte, Bürger define a intenção dos vanguardistas como a tentativa de direcionar a experiência estética oposta a práxis vital para a vida cotidiana. Aquilo que a ordem da sociedade burguesa racional mais contesta, deve ser transformada em princípio de organização da vida²⁶⁸. A construção da cidade moderna é a experiência estética na vida cotidiana, ou seja, uma “práxis vital estética”. Que seria a cidade como síntese das artes, que culminaria na hora plástica, citada por Pedrosa.

²⁶⁶ ADORNO, 1970, p. 27.

²⁶⁷ BÜRGER, 2012, p. 63.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 72.

Voltando, o velho novo para manter-se novo precisa da constante novidade. Já Benjamin nos anos 30 teorizou a dependência da sociedade industrial da novidade, a partir de Marx e Baudelaire. Na primeira urbanização, no fim do século XIX, isso já aparece nos contos de Edgard Allan Poe (em especial no conto *O Homem da multidão* (1840), de onde se origina a figura do *flâneur* de Baudelaire, o “crítico distraído” da Paris capital da modernidade. A primeira modernização (meados do século XIX ao início do século XX), com a reforma urbana do prefeito Haussmann, Baudelaire escreve sobre as transformações ocorridas na cidade. O *flâneur* aparece em *Spleen de Paris* (1869) e *As Flores do Mal* (1861), e é recriado nos anos 1930 por Benjamin); e na poesia de Baudelaire, Mallarmé e outros. Com isso queremos dizer que é natural, dada à progressão das rupturas, que a forma moderna tenha envelhecido²⁶⁹. Com Brasília, a tábula rasa desértica por excelência o Modernismo atinge seu ponto alto. É liberador do passado ao mesmo tempo em que abarca as forças produtivas, possibilitando a realização de uma utopia. Ora, se a utopia pode ser realizada com o apoio destas forças, a emancipação não era de fato emancipação, mas um *progresso* da própria industrialização. A modernização mesma atravessou os caminhos revolucionários. Por que Pedrosa, enquanto intelectual de esquerda, embarcou nessa utopia? Talvez ele tenha acreditado demais no potencial revolucionário da práxis vital estética, como um vanguardista. Porém, no final dos anos 1960 o capitalismo muda de fase e o “espírito do Plano” perde o sentido.

Pode-se dizer que a atualização representada pelo moderno, no Brasil, chega a ser uma mitologia. Aqui, a economia deu base para a efetivação do plano modernizante, então foi onde aconteceu, de um jeito ou de outro, com diversas críticas apontadas por estrangeiros que para cá vieram principalmente para o Congresso. Em Brasília, o projeto estético coincidiu com o projeto desenvolvimentista, apesar de algumas divergências, de fato apontadas por Pedrosa. E nessa época em que as utopias ainda dominavam o imaginário ocidental, “síntese e plano” não por acaso eram termos recorrentes: “A hora desenrolava-se então sob o signo Plano: plano de metas, plano piloto, do urbanismo à poesia concreta”²⁷⁰. Brasília foi, para Mário Pedrosa, a concretização de uma vontade

²⁶⁹ Sobre o tema do “envelhecimento do moderno”, ver *Urbanismo em Fim de Linha* (1998), de Otilia Arantes.

²⁷⁰ ARANTES, 1991, p. 101.

criadora, convergência de objetivos em uma obra de arte coletiva, um plano realizado. O crítico postulava que “nossa época é a época em que a utopia se transforma em plano, e é principalmente aí que se encontra a mais alta atividade criadora do homem – a da planificação”²⁷¹. Restaria “aos brasileiros” experimentar, produzir e reproduzir espaço nessa obra-coletiva-meta-síntese-das-artes eternamente inacabadas que nascia no centro de um país com menos de 50% de seu território urbanizado.

Inventando o passado

No Brasil tudo se transforma aceleradamente, é preciso antecipar-se “inventando” o passado.

José Carlos de Oliveira

A Brasília de Lucio Costa por fim não era a mesma que JK queria edificar. Mas talvez, nem a mesma de Mário Pedrosa, que já antevira problemas cruciais como o desenvolvimento da nova metrópole. Mas o crítico acreditou que a civilização-oásis poderia evoluir de maneira não-autóctone, que algo de orgânico cresceria a partir do novo, já que ele não era tão absoluto assim; remanescia algo de colonial em seu gesto criador. Ambiguidades particulares de um país que talvez não pretendesse apagar seu passado, só alcançar a história das economias centrais. O “ponto zero” da tábula rasa no Planalto Central foi a oportunidade, que se mostrou impossível, tanto o plano de uma civilização estética quanto o da capital de um país desenvolvido. Além disso, há a dúvida característica provavelmente de um período de transição histórica do capitalismo, que coincide justamente com o ponto crítico da arquitetura.

A situação pós-Brasília se inicia com a construção da cidade, e quase automaticamente (em termos históricos) o novo deixa de ser novo. Brasília foi feita para subverter o Brasil. O espaço novo estava lá pronto para ser vivenciado e a partir da nova experiência, criar o ser coletivo de Brasília, transformador da sociedade. O que, como vimos, não seria possível não só pelo equívoco dos ideólogos do movimento moderno, mas devido às contingências nacionais, explicitadas nas terríveis condições dos trabalhadores que construíram a cidade. O moderno era voltado para o futuro, e não esqueçamos de que a Nova Arquitetura

²⁷¹ PEDROSA, 1981, p. 356.

necessitava de um novo homem e vice-versa. Quando o novo *acontece*, ele precisa se efetivar ou então ele passa a operar no registro do passado recente, ou seja, no mesmo sentido dos rumos com os quais pretendia romper. O golpe militar de 1964 marca a involução social desde a construção da cidade e desvela a Brasília brasileira: a capital de um país desigual num processo de homogeneização cultural. Apesar disso das contingências desfavoráveis ao projeto de Brasília de JK e Lucio Costa, Rossetti aponta que com a alteração brutal das estruturas de governo, o plano urbano da cidade foi conduzido para sua consecução, pois “apesar da grita reacionária pelo abandono ou adiamento da transferência da capital JK havia deixado Brasília em uma condição irrevogavelmente implantada”²⁷². O que ocorreu foi a interrupção no ritmo de implementação, alterando o andamento das obras arquitetônicas em curso (, retomada somente em 1967 por Costa e Silva.

Aqui cabe a tese de Holston sobre Brasília e os brasis. Nos anos 1980, o antropólogo-arquiteto critica a desistoricização necessária para a efetivação da arquitetura moderna, argumentando que a descontextualização eliminaria tensões importantes e *colonizariam* o que está ao redor da cidade moderna.

A questão que se coloca para a análise crítica é a de se essa peça arquitetônica não termina por representar apenas sua monumental falta de conexão com o ambiente. Serão suas inovações capazes de ordenar a paisagem à sua volta, ou apenas se referem a si mesmas, em um estado de isolamento escultural?²⁷³.

Como afirmou o filósofo Umberto Eco, o projeto por si só não tem o poder de barrar as contradições presentes em qualquer espaço urbano contemporâneo, nem mesmo no Plano Piloto de Brasília:

A disposição espacial transformou-se em fato comunicativo, e – mais que em qualquer outra cidade – o status de um indivíduo é comunicado pelo local onde ele está e de onde dificilmente poderá se mover. Por conseguinte, da cidade socialista que deveria ser, Brasília tornou-se a própria imagem da diferença social. Funções primárias se transformaram em funções secundárias, e estas mudaram de significado; a ideologia comunitária, que deveria se evidenciar por meio do tecido urbanístico e do aspecto dos edifícios, cedeu lugar a outras configurações da vida compartilhada. (...) Entre o momento em que as formas significantes foram concebidas e aquele em que eram recebidas transcorreram um lapso de tempo suficiente para modificar o contexto histórico-social.²⁷⁴

²⁷² ROSSETTI, 2009.

²⁷³ HOLSTON, 1993 p. 64.

²⁷⁴ ECO, U. Os códigos externos – o exemplo de Brasília. In XAVIER, A.; KATINSKY, J. (orgs.). *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 222-223.

O autor descreveu a viagem de carro à Brasília como ilustração desta descontinuidade, semelhante à ideia de oásis: ao se aproximar de Brasília, a paisagem muda completamente, “é a separação entre a Brasília modernista e o Brasil de todos os dias”²⁷⁵, o Plano Piloto como uma ilha de desenvolvimento em meio ao subdesenvolvimento, o contraste entre o velho Brasil e o projeto de país novo. Para Holston, Brasília é negação do Brasil:

Se a premissa fundamental da fundação de Brasília é a de que ela deveria marcar a alvorada de um novo Brasil, então é precisamente a sua exemplar excepcionalidade no conjunto das cidades brasileiras o que a define como um projeto idealizado de desenvolvimento. Essa diferença utópica entre a capital e o país significava que o planejamento de Brasília tinha de negar o Brasil existente. Assim, o plano piloto apresenta a fundação da cidade como se não tivesse nenhuma história. (...) Esta apresentação de uma ideia inabitável negava o Brasil que a cidade já havia incorporado: a população dos que a construíram.²⁷⁶

Holston coloca um ponto sobre o projeto utópico de Brasília, relacionado à questão da autonomia da arte: a utopia implica em negar a ordem em vigor para criar o novo, e não usá-la a seu favor como no caso de Brasília. Para ser autônoma, a utopia – e inserimos aqui, como obra de arte também – deve permanecer desistoricizada. Se ela *acontece* de acordo com a ordem em vigor, ela corrobora suas premissas e, portanto, deixa de ser diferente, traindo seu caráter utópico. O que o autor não diz, mas está implícito, é que ela poderia e/ou deveria *transformar* a ordem. Era no que Mário Pedrosa apostava por meio da arte, e JK também, pelo outro lado, da economia desenvolvimentista. Aliás, grande parte da população brasileira. Mas Holston defende que se a utopia anda lado a lado com a ordem, algo está muito contraditório.

Em Brasília, a contradição maior e o motivo da capital ter chegado à sua consolidação ainda com essa “mitologia”, teria sido o fato das condições de sua construção, de sua ocupação organização terem sido ocultadas justamente por afirmarem as condições existentes e subdesenvolvidas, ou seja, o alvo maior do plano utópico. Para Holston, explicitar essas condições “teria violado as estruturas do discurso utópico e comprometido a ideia de uma capital”²⁷⁷. Alteraríamos para “esta capital”, por ser na verdade mais particular.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 11.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 199.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 199.

Nesse sentido, cabe considerar a máxima benjaminiana de que “não há nenhum documento de cultura que não seja, ao mesmo, tempo, um documento de barbárie”. Como enfatiza Michael Löwy, os exemplos mais evidentes desta barbárie podem ser encontrados nos monumentos da arquitetura, como por exemplo as pirâmides construídas por escravos hebreus, assim como muitos monumentos de “cultura bárbara” referem-se às vitórias dos dirigentes na guerra de classes. É possível relacionar essa ideia à de Holston e de outros autores que reclamam a identidade candanga de Brasília. No comentário de Löwy, para Benjamin, esses “tesouros da alta cultura” são, inevitavelmente, em todos os modos de produção, fundados sobre exploração. Estes são os “documentos de barbárie”, nascidos da injustiça de classe, da opressão social e política, da desigualdade etc.²⁷⁸

A utopia da arquitetura moderna seria então reformadora, por ser inseparável do processo de produção em voga. Segundo Leonardo Benevolo:

No interior do sistema que parece tão estável e progressista, porém, agrava-se a contradição entre a ideologia liberal, que colocou em movimento os novos desenvolvimentos econômicos e políticos, e as novas formas de coação tornadas possíveis pelo nível de técnica e organização atingido.²⁷⁹

Relacionando à máxima “arquitetura ou revolução”, seria possível afirmar que nenhuma arquitetura moderna poderia ser utópica, já que a utopia por definição seria revolucionária e não reformista. É uma hipótese. A arquitetura moderna dos primeiros CIAM reforçava o “uso” das autoridades estatais para sua concretização. Recorrendo novamente à Otilia Arantes:

Essa necessidade de romper com a tradição (...) fundava-se numa crença no poder emancipatório da evolução capitalista, que se julgava decorrência inelutável do desenvolvimento das forças produtivas. O resultado é conhecido: funcionalização do novo, formalização da ruptura, e a consequente transformação da utopia no seu contrário à medida mesma em que se realizava.²⁸⁰

E ainda, na análise de Argan:

Após ter demonstrado que a arquitetura moderna brasileira ainda é a expressão de uma sociedade capitalista, é preciso reconhecer que, no interior daquela sociedade, esta representa as instâncias de progresso contra as instâncias mais mesquinhas de

²⁷⁸ LÖWY, M. *Centelhas: marxismo e revolução século XXI*. Michael Löwy, Daniel Bensaid; José Correia Leite (org.). São Paulo: Boitempo, 2017, p. 88-89.

²⁷⁹ BENEVOLO, 1976, p. 372

²⁸⁰ ARANTES, O. *Urbanismo em fim de linha*. São Paulo: EDUSP, 1998, p.50.

conservadorismo, a cultura contra a mera especulação. Escolheu-se Le Corbusier como guia justamente porque a sua arquitetura, mais que qualquer outra, tende a conciliar uma técnica moderna com os valores de “beleza” ainda enquadráveis naquela cultura humanista que a burguesia, mesmo a mais avançada, reconhece como única possível.²⁸¹

E então o passado invadiu o futuro, abrindo uma lacuna de falta de sentido. Como se desenvolver sem o progresso, se a arquitetura moderna não deixava de englobar a massificação geral que o mundo encarava, no que seria o processo de globalização?

O crítico de arte Ronaldo Brito faz uma leitura de Brasília que nos interessa relacionar aos escritos de Pedrosa. Para Brito, Brasília é um ato de refundação que, portanto, envolve a origem. No entanto ela propositalmente se nega a buscar essa origem e a projeta para o futuro, ou seja, é um ato de refundação paradoxal de quem busca sua razão de ser num futuro a ser concretizado. A própria ideia de fazer uma capital, construir uma cidade naquelas circunstâncias, implica em uma certa consideração do passado colonial em que justamente faltava um ato expressivo de vontade que dominasse, refletisse e projetasse uma ideia de habitabilidade de um território. Quase conjurando o desleixo típico do colonizador, do qual o Sergio Buarque de Holanda tanto fala, Brasília é um ato decidido. Como essas contradições não se resolveram, então não se pode recorrer à dialética hegeliana, ou seja, não se pode dizer que de todas essas contradições, surgiu uma síntese. Se não se pode tratar de Brasília como uma solução positiva de contradições, filosoficamente sobraria um conflito insolúvel, ou seja, o trágico.

Brasília é uma cidade, e como toda cidade ela não se resolve, não tem um modelo de se decidir *a priori*, ela vai se resolvendo à medida de seus conflitos. Ainda sob o olhar de Ronaldo Brito:

Repensar esse gesto, que do meu ponto de vista fica encerrado numa interrogação, pelo fato de que ele felizmente – embora eu desconfie que um tanto fortuitamente – foi feito sob o signo da modernidade, sob o signo então do futuro. Eu me pergunto se aquilo não poderia terminar numa cidade neoclássica, ou eclética, e não numa cidade moderna. Nesse sentido, acho Brasília um gesto simbólico imprescindível para o destino do Brasil, ou antes, para que o Brasil não tenha propriamente um destino, tenha uma história, consiga sair desse limite do destino, daquilo que ultrapassa qualquer arbítrio, qualquer vontade, qualquer decisão, qualquer imaginação.²⁸²

²⁸¹ ARGAN, 2003, p.173.

²⁸² Da entrevista de Ronaldo Brito para o podcast Serrote, do IMS, “Brasília: imagem e imaginário”, em 1/06/2010. Disponível em <https://radiobatuta.com.br/programa/brasilia-imagem-imaginario/>

Brasília é construída contra o destino: contra o destino tropical, contra o destino colonial, contra a força de inércia do passado. Dito isso, como a síntese não foi operada, ou seja, como essa modernidade e a própria dimensão no limite do espaço de Brasília, à medida que o tempo foi passando, foi ficando quase como uma área histórica, porque a “verdadeira” Brasília está explodindo por todos os lados, repetindo as metrópoles brasileiras.

O fato é que Brasília é diferente do Brasil, ainda hoje. “Como um corpo estranho, desafia o país, perguntando por sua transformação iminente”²⁸³, coloca Wisnik, que logo em seguida põe uma pergunta pertinente:

[...] de que maneira essas diversas ‘Brasílias’, produtos da utopia de uma razão totalizadora em contexto artificial, poderiam impedir que a integridade de sua ordenação não fosse perturbada pelo Brasil desorganizado, periférico, antigo, que vive à sua volta?²⁸⁴

Ao invés de transformar, a cidade acaba por explicitar as contradições e desigualdades do lugar onde foi criada: “Seus limites concretos colocam a nu os impasses da relação utópica estabelecida entre arquitetura e Estado, cuja razão abstrata estaria imune à racionalidade do capital”.²⁸⁵

Cinquenta anos de Brasília transformaram Brasília no Brasil e transformaram um pouco o Brasil em Brasília. O Brasil invadiu Brasília desde seu início. Brasília foi criada pelo Brasil que ela tentou subverter, e habitada pelos brasileiros de sempre. No texto do Plano Piloto de Brasília de Lucio Costa os hábitos da classe média brasileira são praticados, apesar das diferenças morfológicas. Nos Lagos, nos condomínios oficiais, isso é explícito. Já na zona residencial das superquadras, a aparência de cidade-jardim mascara certos desejos de privatização, como no caso dos muros ao redor dos pilotis (proibidos). Brasília invadiu o Brasil com sua imagem e história: deu ao Brasil um novo passado, ao invés de um futuro.

Brasília em kodachrome

Louvo a beleza da criança – a mãe, americana, vira-se e diz: Você precisa vê-la no retrato kodachrome. Há duas modalidades de ser: uma voltada para a

²⁸³ WISNIK, G. in XAVIER, A; KATINSKY, J., 2012, p.368.

²⁸⁴ *Ibidem*, pp. 368-369.

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 369.

*imagem, e outra voltada para a coisa em si – e esta diferenciação é fundamental.*²⁸⁶

Lucio Costa

Figura 35 – Nuno Ramos. MARÉ Mobília, 2000.



Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras²⁸⁷

Lorenzo Mammì compara uma imagem do Itamaraty, obra-prima de Niemeyer, com um fotograma de *Maré (Mobília)*, obra do artista Nuno Ramos: na imagem de Nuno Ramos, a força da maré destrói a mobília: a civilização-oásis volta a ser encoberta pela areia.

Mas o processo não é de todo negativo, porque, nele, a natureza deixa de ser mera abstração e se torna um agente real de formalização. De certa maneira, em obras como essa, a utopia da modernidade brasileira é levada adiante, embora de forma muito problemática.²⁸⁸

É levada adiante de forma simbólica, não como agente de progresso, como se esperava. No século XXI, o que ficou foi a carga simbólica da arquitetura moderna brasileira, sendo Brasília seu maior expoente. Antes simbólica e

²⁸⁶ COSTA, L. Com a palavra Lucio Costa. Maria Elisa Costa (org.). Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001, p.158.

²⁸⁷ MARÉ Mobília. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra7526/mare-mobilia>>. Acesso em: 03 de Mai. 2019. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

²⁸⁸ MAMMÌ, L. *O que resta* – arte e crítica de arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 227.

progressiva, depois não mais progressiva e muito simbólica: “a falha fundamental do modernismo brasileiro se tornou força, no momento em que se tornou história”²⁸⁹, completa Mammì. Talvez essa tenha sido a verdadeira ruptura, por fim. Brasília deu ao Brasil uma história porque deu ao Brasil uma ruína automática. Esta situação de ruína nos interessa tanto quanto em sua relação com o patrimônio, como em sua sugestão de morte em um ambiente urbano, o que é contraditório. Como viver em uma ruína moderna?

Para o arquiteto Paulo Mendes da Rocha, Brasília é eminentemente simbólica, enquanto uma ação política, enquanto “réplica” daquilo que teria sido o modo de ocupação desse chamado mundo novo. É uma réplica do processo colonialista, da perspectiva da ocupação de território e do interesse com que se contempla e se observa a natureza. É uma questão política de reconhecimento, divergente da posição original colonialista de ocupação como quem conquista, mas como uma ocupação de quem “resolve questões” de habitabilidade. Impregnar esse episódio com a dimensão de obra de arte faz com que Brasília seja uma inauguração. O desencadeamento que muitas vezes é visto como desajuste entre o plano original e o futuro, é uma questão que havia de se esperar. Acontece internamente a mesma dinâmica de dominação internacional, a que a própria Brasília tentou subverter. O Plano Piloto é central, as cidades-satélites são periféricas, e já em 1961, Niemeyer declarou que:

Brasília mudou muito e isso nos deprime, apesar de compreendermos as contingências decorrentes da cidade que cresce e que durante algum tempo, pelo menos, representará o regime capitalista, com todos os seus vícios e injustiças.²⁹⁰

Outro ponto a ser abordado é a eficiência da tábula rasa tanto para a arquitetura moderna quanto para os investidores do capital. A cidade-jardim moderna, idealizada por Lucio Costa, ainda aparenta ser um grande laboratório para experiências públicas e de convivência, com espaços garantidos por leis de tombamento nacionais e internacionais (Portaria Nº 314, de 08 de outubro de 1992 – IPHAN; Decreto N.º 10.829 de 14 de outubro de 1987 – GDF; Brasília Revisitada, 1985/87 Anexo I do Decreto Nº 10.829/1987 - GDF e da Portaria Nº 314/1992 –

²⁸⁹ *Ibidem.*

²⁹⁰ NIEMEYER, 1961, p. 65.

IPHAN)²⁹¹. Tendo seguido as recomendações da Carta de Atenas²⁹², entre elas a de que “a construção de uma cidade não pode ser abandonada sem programa, à iniciativa privada”, o plano impôs limites aos interesses do capital imobiliário, porém pela dimensão de seu canteiro de obras e pelo tempo de construção tão curto, tais limites podem ser considerados insignificantes²⁹³. Ou seja, a doutrina modernista pouco limitou as vontades do capital imobiliário, dada a enorme oportunidade para investimentos na construção da cidade (interessante observar como dos anos 80 para cá o plano diretor limitou sim os investimentos do mercado imobiliário nos setores residenciais da Asa Norte e da Asa Sul. Assim, o “nicho” da construção de edifícios residências para a classe média se deslocou para o Setor Sudoeste e posteriormente para Águas Claras, e então para o Setor Noroeste). Além disso, a ideia de progresso pressupunha a união entre arquitetura e indústria, que se materializou também em Brasília na estandardização dos espaços. A homogeneização contida no projeto foi mantida também nas superquadras mais novas, porém muitos dos conceitos originais, inclusive o de permeabilidade, foram subvertidos (na Asa Norte, as superquadras mais novas respeitam a legislação, porém alguns elementos arquitetônicos e urbanísticos implantados resultam em um desenho urbano completamente distinto das superquadras mais antigas da Asa Sul). Assim exemplifica-se e compreende-se a união fortuita entre vanguarda estética e vanguarda da produção.

Mário Pedrosa engajou-se no Movimento Moderno pelo seu viés socialista, altamente democratizante, mas a aliança funcional dessa vanguarda estética à vanguarda de produção não só bloqueou esse caráter como alimentou as diferenças sociais, o que não foi diferente do resto do mundo periférico. Holston inclusive afirma que a diferença própria do Plano Piloto não mascara, mas evidencia o subdesenvolvimento de seu entorno: a negação da negação é afirmação. Para Tafuri²⁹⁴, a “utopia funcional do plano” como projeto total e síntese de reorganização espacial e social, anda de mãos dadas com a reorganização do sistema produtivo.

²⁹¹ COSTA, L. *Brasília Revisitada*. Diário Oficial do Distrito Federal nº.194. Brasília, 1987.

²⁹² Carta de Atenas é o documento que define o conceito de urbanismo moderno. Redigido por Le Corbusier em 1933, foi resultado das discussões durante o IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna – CIAM, em Atenas.

²⁹³ BICCA, P. *Brasília – mitos e realidades*. In XAVIER, A.; KATINSKY, J. (orgs) *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.208.

²⁹⁴ Ver *Architecture and Utopia – design and capitalist development* (1976).

O “transplante” da mais alta cultura para a civilização-oásis, como colocou Pedrosa, deu certo, por toda a conjuntura favorável, que já vimos. O crítico apostava nos efeitos positivos da reforma em andamento, guiada pelo Estado desenvolvimentista, apesar de criticá-lo. Após atingido o ponto crítico, ficou a carga simbólica de seus monumentos modernos e pouco de seu caráter transformador da vida social. O setor residencial do Plano Piloto abriga a população de maior renda, o que ao contrário do que se pretendia, alimentou a segregação sócio-espacial. A verdadeira Brasília é hoje uma metrópole que engloba um “bairro” diferenciado, tanto social quanto espacialmente: o Plano Piloto, que funciona, e aqui arriscamos dizer, como um condomínio sem muros, com muitas fronteiras de diversas naturezas. Uma espécie de oásis também, de um padrão bem diferente do das cidades-satélites. Em outras palavras, de Cohen:

Com o tempo, o que deveria ser uma cidade completa e autônoma se tornou o centro administrativo e bairro privilegiado de uma grande e espraiada aglomeração urbana. A população de Brasília continua profundamente arraigada à cidade, refutando as previsões pessimistas de seus mais aguerridos detratores.²⁹⁵

Entretanto, o brasiliense está longe de ser o novo homem brasileiro. Ele só nasceu num ambiente urbano diferente da cidade tradicional brasileira. Seus hábitos, são, como diríamos menos temerosos e mais livres em algum sentido da mobilidade. Já para os habitantes das cidades satélites, a dinâmica residência periférica –trabalho central é semelhante à de qualquer outra metrópole, com a implicação das distâncias serem maiores e da ausência de transporte público de qualidade.

“A cidade encontrará seu futuro quando toda ela for um condomínio de todos os seus moradores e visitantes”, afirma o arquiteto Julio Katinsky.²⁹⁶ Assumindo esta analogia como hipótese, dentro desse grande condomínio consolidado pela gentrificação consequente às políticas de segregação entre Plano Piloto e cidades satélites, supõe-se que haja ainda outros meios de restrição de acesso no território intramuros, intra-Plano Piloto, mesmo às áreas não privadas. A delimitação clara do que é propriedade e do que é cidade, o que é dentro e o que é fora, quem é dono e quem é empregado. Onde o capital se impõe num ciclo de ações dá a ilusão de

²⁹⁵ COHEN, 2013.

²⁹⁶ KATINSKY, 2012, p.15.

exclusividade e poder individual, a partir da separação das esferas. É a lógica do condomínio se reproduzindo em diferentes escalas da vida cotidiana.

Enquanto Pedrosa faz analogia de Brasília com a cidade egípcia, Lorenzo Mammì coloca Brasília como as ruínas de Teohihuacan, no México, que também possui paisagem desértica e estrutura em cruz. A cidade foi abandonada pelos astecas, que a consideravam a cidade dos mortos. Lá, cada prédio tem sua implantação definida por cálculo astronômico e não pode ser deslocado.²⁹⁷ Corroborando nossas suspeitas até agora, Mammì aponta para a contradição entre o modelo de cidade ideal, racional e, portanto, independente da conjuntura:

De certa forma, Brasília era uma ideia platônica de cidade que se oferecia para ser contaminada pela história. Ou, de modo inverso, o desenvolvimento industrial brasileiro, pondo entre parênteses o crescimento desordenado das cidades do litoral, se atrelava, graças a Brasília, a uma ideia predeterminada de progresso, que garantiria por antecipação seus resultados.²⁹⁸

Indo pelo mesmo caminho de Frampton, Mammì assinala que a capital do Brasil não representa um movimento para frente, mas o momento em que o funcionalismo mundial, de projeto lançado para o futuro, começa a sedimentar-se num repertório de formas já cristalizadas em monumentos:

Brasília é de fato o ponto sem volta do projeto arquitetônico modernista: sua maior realização e, ao mesmo tempo, o início de sua crise. Mais o tempo passa, mais Brasília se torna parecida com Teotihuacan. E cada vez mais a cidade-cruz de Lucio Costa se parece com um enorme trabalho de *land art*.²⁹⁹

Ao problematizar a questão da memória no Brasil, a partir do gancho da ditadura militar e do colonialismo, o filósofo Vladimir Safatle afirma que conservadorismo brasileiro está ligado a uma maneira própria de se relacionar com o esquecimento: O Brasil funcionou até hoje sob um pêndulo. Esse pêndulo consegue puxar todos os atores políticos para um de seus polos, transformando-os em repetições de atores passados. Na verdade, por mais que gostemos de pensar o contrário, o Brasil é um país no qual o passado nunca passa. Há aqueles que procuram nos fazer acreditar que a capacidade brasileira de esquecer seria garantia de que não seríamos assombrados pelo o peso das repetições. Mas o

²⁹⁷ MAMMÌ, 2012, p. 221.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 222.

²⁹⁹ *Ibidem*.

esquecimento, ao menos nossa forma de esquecimento, é uma maneira de conservar sem resolver.³⁰⁰

Nada mais choca

Lack of ornamentation is a sign of spiritual strength.

Adolf Loos

Desde a Paris do Segundo Império, na primeira urbanização aqui já mencionada, a distração exercida sobre sujeito pela mercadoria se dissemina em grande escala através das novas mídias. O mesmo “efeito de choque” da modernidade e a necessidade de submissão do indivíduo às novas regras sociais é atribuído por Benjamin como característica das massas: a necessidade de distração. O pensador compara a forma “distraída” do cinema com a da arquitetura, quando “o protótipo da obra de arte cuja recepção ocorre de modo disperso por sua coletividade”, e depois avança para sua análise estética, distinguindo as formas de percepção pelo uso (forma tátil, na arquitetura) ou pela observação (forma óptica, no cinema).³⁰¹ Com essa base é possível conectar a característica de massa da arquitetura moderna, em termos de ideologia. Mas essa característica de massa, ao menos em Pedrosa, era a qualidade que tornaria a arquitetura universal, tatilmente vivida pela coletividade, visando à emancipação pela igualdade entre os indivíduos. A experiência do espaço cotidiano novo (no caso de Brasília) para Pedrosa e os modernos, teria a chance de desenvolver a nova práxis vital, que transformaria o cidadão no *novo homem* e assim um *novo mundo*.

Sob a ótica de Guilherme Wisnik, a *destruição criativa* é um conceito fundamental em David Harvey, que remonta ao século XIX e aos pensadores e artistas que entenderam a modernidade como um processo destruidor-criador, como em Marx. Lê-se n’O Capital: “a violência é a parteira de toda velha sociedade que traz uma nova em seu ventre”³⁰². Os processos violentos são necessários no sentido de engendrar o novo de uma forma criativamente destrutiva; o novo é a própria modernidade em gestação. Para aqueles modernos, a ideia de modernidade

³⁰⁰ SAFATLE, 2016.

³⁰¹ SHÖTTKER, D. Comentários sobre Benjamin e a obra de arte in *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem e percepção*. Tadeu Capistrano (org.). Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p.83-84.

³⁰² MARX, K. O Capital: crítica da economia política – livro I, volume 2. Trad. de Reginaldo Sant’anna. 20. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p.864.

continha um sentido paradoxal de processos violentos que engendram uma transformação revolucionária. Já na chamada hiperurbanização atual, que tem a China como seu epicentro, já perderam seus componentes criativos há muito tempo, talvez justamente desde as duas guerras mundiais. Em outras palavras, esse sentido construtivo, regenerativo, emancipador, que tinha entendido dentro desse processo de transformação paradoxal da modernidade, se banalizou, se naturalizou em uma sociedade em que a violência se tornou endêmica. Ao mesmo tempo a transformação se legitimou quase que por si própria.³⁰³

Retomando nosso problema, uma das perguntas pertinentes a esta parte da dissertação seria: o que fica da crítica de Pedrosa sobre Brasília após a aniquilação do impacto do Movimento Moderno? Sem a “causa”, o que acontece? Listamos as hipóteses:

1. A condição de civilização-oásis do Plano Piloto ocorre sob uma nova forma contemporânea;
2. A questão da monumentalidade moderna, simbólica, ganha ares de relíquia;
3. A nova capital seria mais um feito heroico e desmedido de JK do que uma síntese das artes;
4. A ambiguidade entre o passado e o futuro continua porém com um presente esvaziado de sentido e uma potência simbólica carregada de sentido.
5. A substituição da máxima corbusieriana “arquitetura ou revolução” para “cultura ou revolução”.

Brasília virou patrimônio, já demandado por JK logo após sua fundação, conforme o documento encaminhado em 15 de junho de 1960, a Rodrigo Mello Franco de Andrade, criador e diretor do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), um “bilhete”, no qual escreveu:

Rodrigo, a única defesa para Brasília está na preservação de seu plano piloto. Pensei que o tombamento do mesmo podia constituir elemento seguro, superior à lei que está no Congresso e sobre cuja aprovação tenho dúvidas. Peço-lhe a fineza de estudar esta possibilidade ainda que forçando um pouco a interpretação do

³⁰³ Parágrafo baseado em fala do arquiteto Guilherme Wisnik, que integra a mesa "Da primavera dos povos às cidades rebeldes: para pensar a cidade moderna", com David Harvey, Fernando Haddad e Flávio Aguiar (mediação), no Seminário Internacional Cidades Rebeldes. São Paulo, 2015. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=0cVHd_EX2ME&t=323s. Guilherme Wisnik, vídeo “Cidade Conflito” <https://www.youtube.com/watch?v=HjNL7gfuyy0>, publicado em 18/07/2018; acesso em 12/04/2019.

Patrimônio. Considero indispensável uma barreira às arremetidas demolidoras que já se anunciam vigorosas. Grato pela atenção, Abraços, Juscelino.³⁰⁴

Como se para imortalizar seu feito heroico. Com os tombamentos diversos, Brasília se transformou num “bem cultural”. Apropriado para um tempo onde tudo é cultura e criou-se um campo de estudos culturais... Hoje, A “cultura” parece ser nosso bem maior. Brasília chegou lá, de possibilidade de transformação, a patrimônio da humanidade. Certamente, não era nisso em que Pedrosa apostava. Entretanto, a cidade ganha um status de obra de arte de outro tipo, não mais a síntese das artes, mas uma obra inserida no sistema da arte, de algum jeito. Por outro lado, a críticas pós 1964 vieram com força, como aponta Hugo Segawa:

O abismo entre o discurso redentor na gênese da cidade e não efetivação dessas aspirações, na conjuntura dos acontecimentos políticos a partir de 1964, tornou a nova capital um forte argumento de descrédito das doutrinas do urbanismo moderno, como preconizadas pelos CIAM e outras vertentes de índole modernista. Epítetos como “cidade-fantasia” ou “quimera urbana” alimentaram a mitologia ou a antimitologia de uma cidade vista com desconfiança e até preconceito, como presunção de utopia.³⁰⁵

Apesar das críticas negativas, em 1987 a UNESCO conferiu a Brasília o título de Patrimônio Mundial por seu conjunto arquitetônico e urbanístico: *World Heritage Monument*, a primeira obra realizada dentro dos princípios modernos do século XX a ser inscrita na lista da organização. Em 1992, o Plano Piloto foi tombado pela Portaria Federal nº.314/1992, que se estrutura na lógica das quatro escalas do Plano. Conforme Rossetti:

A missão latente de transmitir, trans-geracionalmente, a potência simbólica de Brasília está representada em sua *escala monumental*, com seus palácios, sedes governamentais e espaços cívicos. A geometria do Plano Piloto e sua inserção na geografia do território, a intensa arborização e a estreita relação com o Lago Paranoá, demarcam a *escala bucólica*. Ao mesmo tempo, a *escala residencial*, com superquadras e outras áreas residenciais; e a *escala gregária*, com as atividades de serviços e comércio, devem assegurar o funcionamento cotidiano e a dinâmica da própria cidade. Com tais categorias este tombamento também instaura novos parâmetros para pensar a conservação e a preservação de arquitetura e do urbanismo moderno.³⁰⁶

³⁰⁴ No catálogo da exposição “Lucio Costa: arquiteto”, Museu Nacional do Conjunto Cultural da República.

³⁰⁵ SEGAWA in XAVIER, A.; KATINSKY, J., 2012, p.377.

³⁰⁶ ROSSETTI, E. P. Brasília-patrimônio. Cidade e arquitetura moderna encarando o presente. *Arquitextos*, São Paulo, ano 13, n. 149.07, Vitruvius, out. 2012. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.149/4547>.

Rossetti ressalta que a preservação deveria se dar no nível do planejamento urbano, considerando o entorno do Plano Piloto. A cidade-patrimônio, apesar de artificial, está viva e suscetível às dinâmicas urbanas das mais variadas ordens.

Otilia Arantes pergunta se não se estará “substituindo a ideologia do *plano* por uma outra, a ideologia da diversidade, das identidades locais, em que os conflitos são escamoteados por uma espécie de estetização do heterogêneo (...)”.³⁰⁷ Cremos que sim, e não só as alternativas contextualistas como a apologia ao caos, são consequências dessa abordagem, ao invés de revisar o modelo moderno. O Plano Piloto hoje funciona como uma zona de conforto, extraterritorializada, de *bom desenho*. Sua revisão implica na revisão do plano regional, em escala metropolitana.

Figura 36 – Lucio Costa.

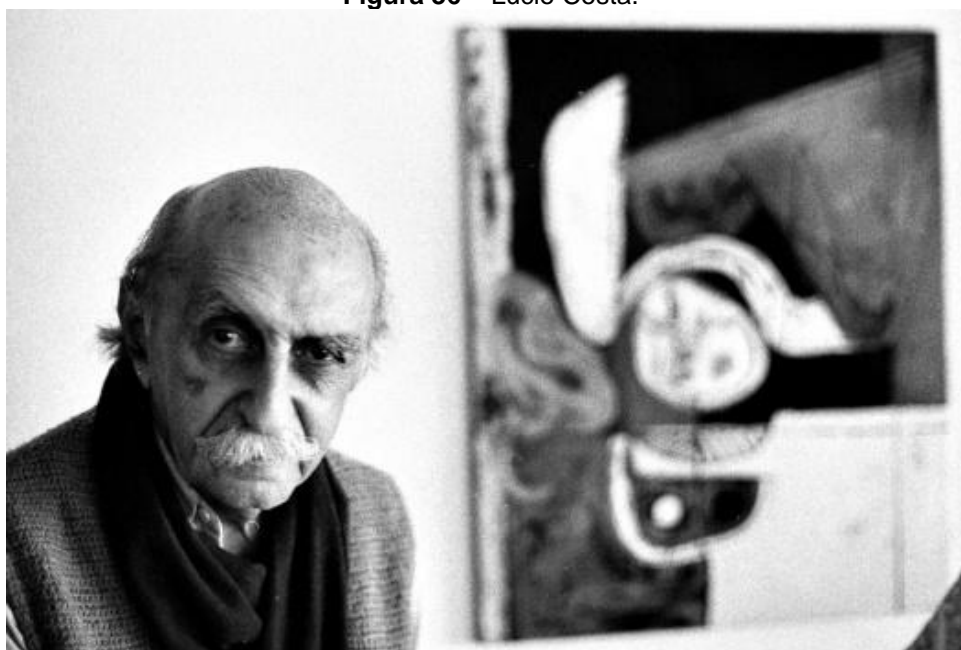


Foto: Hugo Segawa. Fonte: Vitruvius.

A nova capital, portanto, funciona como estratégia de pioneirismo do governo JK, criando-se um novo polo de desenvolvimento regional e nacional, que extrapola a função administrativa de capital, expandindo-se em cidades satélites por todo o Distrito Federal e parte de Goiás. Com seu território metropolitano fragmentado devido ao tipo de ocupação por cidades satélites, Brasília difere da metrópole moderna tradicional. Os enclaves concentram as atividades recusadas pelo Plano Piloto, ao mesmo tempo em que vivem em função do mesmo. Nesta pesquisa, o mito do planejamento como solução para os problemas sociais é abordado como

³⁰⁷ ARANTES, 1998, p.132.

mote para o desenvolvimento da cidade e do seu imaginário, com as contradições inerentes à sua realidade. Na revisão de Lucio Costa, feita em 1990:

O importante é que Brasília tenha sido concebida e consolidada na escala do **Brasil definitivo**. Brasília é, de fato, uma síntese do Brasil com seus aspectos positivos e negativos, expressando assim, ao vivo, as contradições da sociedade brasileira. E se lá o contraste avulta, isto decorre simplesmente da circunstância da cidade ter nascido para ser a capital do país, ou seja, para ter a presença simbólica não apenas agora, mas amanhã e sempre, já que a vida das capitais conta-se por centúrias. Teria sido pior que tollice – um crime – planejar a cidade na medida da escala ainda, em parte, subdesenvolvida atual.³⁰⁸

Aqui, a queima de etapas fica evidente também no discurso de Lucio Costa. O que teria sido uma capital voltada para o futuro e ao mesmo tempo construída de acordo com as possibilidades dignas de trabalho no Brasil? O que seria o “Brasil definitivo”? Com o reconhecimento de Brasília como Patrimônio da Humanidade pela Unesco, em 1988, Lucio Costa declara:

“Do ponto de vista do tesoureiro, do ministro da Fazenda, a construção da cidade pode ter sido mesmo insensatez, mas do ponto de vista do estadista, foi um gesto de lúcida coragem e confiança no **Brasil definitivo**. E a autonomia e não vassalagem de seu urbanismo e de sua arquitetura, como mundialmente reconheceu a Unesco ao transformar tão jovem cidade em Patrimônio da Humanidade, é a prova de que trilhamos o caminho certo”³⁰⁹.

Entendemos o Brasil definitivo como o Brasil onde as contradições seriam sintetizadas e assim por diante, num movimento de progresso, a partir de Brasília. E esta seria a crença comum entre Lucio Costa, JK e Mário Pedrosa. Em visita à plataforma rodoviária de Brasília, em 1984, em uma entrevista, Lucio Costa reflete:

”Isto tudo é muito diferente do que eu tinha imaginado para esse centro urbano, como uma coisa requintada, meio cosmopolita. Mas não é. Quem tomou conta dele foram esses brasileiros verdadeiros que construíram a cidade e estão ali legitimamente. É o Brasil... E eu fiquei orgulhoso disso, fiquei satisfeito. É isto. Eles estão com a razão, eu é que estava errado. Eles tomaram conta daquilo que não foi concebido para eles. Então eu vi que Brasília tem raízes brasileiras, reais, não é uma flor de estufa como poderia ser, Brasília está funcionando e vai funcionar cada vez mais. Na verdade, o sonho foi menor que a realidade. A realidade foi maior, mais bela. Eu fiquei satisfeito, me senti orgulhoso de ter contribuído”³¹⁰

³⁰⁸ Depoimento registrado em texto de 1º de janeiro de 1990, constante da folha nº 6 do processo de tombamento federal, Proc. nº 1.305-T-90.

³⁰⁹ CANEZ, A. P.; SEGAWA, H. Brasília: utopia que Lúcio Costa inventou. *Arquitextos*, São Paulo, ano 11, n. 125.00, Vitruvius, out. 2010, p. 323.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 311.

De uma maneira ou de outra, o homem brasileiro ocupou Brasília. Mas não o novo homem utópico; o velho real, na cidade que está sempre por fazer e refazer.

Figura 37 – Superquadras de Brasília.



Fonte: IPHAN, 2015.

Aqui é lugar nenhum

*Everybody seems to wonder what it's like down here
I gotta get away from this day-to-day running around
Everybody knows this is nowhere*

Neil Young

O surgimento do condomínio fechado pode ser entendido como um dos principais sintomas e alimentos da segregação sócio-espacial brasileira. O Plano Piloto de Brasília, com suas superquadras sem muros, seus amplos espaços, sua proposta “democrática” parece ser exceção à regra, e as noções de propriedade da terra, espaço público e relação com o *outro* coletivo se articulam de maneira particular, seguindo as premissas utópicas de uma sociedade sem classes a ser construída a partir da práxis vital no espaço modernista, ideia de Le Corbusier apoiada por Mário Pedrosa. Entretanto, após o itinerário desta pesquisa, observamos a incapacidade do urbanismo modernista de subverter a lógica urbana de segregação da cidade tradicional, seguindo a lógica urbana que vigora na cidade

brasileira como dinâmica própria sintomática do capitalismo em vigor. Apesar de os espaços parecerem livres e acessíveis, dentro da proposta democratizante do projeto urbanístico, várias barreiras invisíveis incidem na mobilidade dentro do perímetro do Plano Piloto. No caso de Brasília, o fenômeno da dispersão urbana potencializa esta dinâmica, com as cidades-satélites, cidades-dormitório praticamente separadas por classe social, além do precário sistema de transporte coletivo e da domesticação do automóvel.

A esperança presente nas duas modernizações aqui apontadas se foi, mas Brasília continua a existir enquanto ruína de ambas as utopias e enquanto campo de todas as atividades sociais, como qualquer cidade. A vida proposta para o velho novo homem brasileiro se concretizou em alguma pequena medida para a classe média alta habitante do Plano Piloto, que pode desfrutar do privilégio de ser menos Brasil, por estar cercado por ele. Sobre a escala residencial do Plano Piloto, Lucio Costa diz:

A escala residencial, com a proposta inovadora da Superquadra, a serenidade urbana assegurada pelo gabarito uniforme de seis pavimentos, o chão livre e acessível a todos através do uso generalizado dos pilotis e o franco predomínio do verde, trouxe consigo o embrião de uma nova maneira de viver, própria de Brasília e inteiramente diversa das demais cidades brasileiras.³¹¹

Sobre a vida na superquadra, ainda sob o ponto de vista de Wisnik, o urbanismo moderno que construiu Brasília, nasceu de um ideal muito generoso, com a ideia de um solo da cidade todo público, de contrariar a ideia dos lotes privados e imaginar que o chão da cidade seria um grande parque. Porém junto com este modelo veio à ideia de que o automóvel é que leva as pessoas para esses espaços. O solo todo público se revelou também assustadoramente antiurbano, por ter eliminado justamente o tumulto, a multidão, o comércio.

Após visitar Brasília em 2011, Rem Koolhaas escreveu um artigo no qual expressa sua experiência pessoal com a cidade, além de suas impressões a partir da viagem.

Parece paradoxal dizer que isto tenha sido bem-sucedido pelo fato de que este exemplo-último de planejamento intensivo – projetado para 500.000 habitantes – agora se encontra cercado por uma cidade sem fim, com 3.5 milhões de habitantes, estabelecida de acordo com a receita sem forma da economia de mercado. O ‘avião’ exemplar simplesmente se tornou não mais que um bairro, incorporado em quilômetros quadrados de cidade genérica. Assim, a primeira impressão ao ver a

³¹¹ COSTA, 1985.

planta não é a natureza autoritária, mas sim a vulnerabilidade da arquitetura moderna...³¹²

Para Koolhaas, a autoridade política exercida na construção de Brasília sucumbe ao poder ainda mais implacável do mercado, explicitando a fragilidade do projeto moderno. Brasília é “mais um último espasmo do que uma nova alvorada. Uma confirmação que este ideal, por agora, não é mais creível...”. Para o arquiteto, as sobras da modernização teriam composto o que ele chama de “espaço-lixo”, como uma sequela³¹³. É uma caracterização do que se imaginou ser o progresso... Essa discussão nos levaria à questão do *lugar*, da *cidade genérica* e do *não-lugar*, interessantes reflexões que não cabem nesta pesquisa.

Então, em Brasília as tensões da sociedade pós-industrial se sobrepõem à lógica de igualdade fragilmente proposta pelo projeto de Lucio Costa, já que as cidades satélites começaram como moradias dos trabalhadores da construção do Plano Piloto. Assim, o espaço social do Plano Piloto é também produzido de acordo com a divisão do trabalho no capitalismo e reforçado pelo fenômeno da dispersão urbana (*urban sprawl*). No caso, as periferias pobres e sem infraestrutura dependem do centro urbanizado, típica lógica metropolitana. A pequena malha metroviária não supre a demanda de locomoção digna. O direito à cidade, portanto é conferido aos moradores do Plano Piloto, de cujos empregados vêm de fora.

Na tese de Frederico de Holanda, a lógica paradoxal à construção de Brasília reside em dois tipos de separação: entre o Estado e a sociedade civil, e entre a cidade-capital e qualquer outra região historicamente consolidada no território nacional. Na cidade de Brasília, a dicotomia infraestrutura x superestrutura se manifesta na manutenção do caráter administrativo do Plano Piloto e portanto superestrutural em contraposição à infraestrutura concentrada em seu entorno, nas cidades-satélites, especialmente em Taguatinga.³¹⁴

Apoiando-nos na *Teoria da Produção do Espaço*, de Henri Lefèbvre, afirmamos que cada classe social tem seus espaços particulares, e os elementos da vida social foram separados um dos outros sob o pretexto da funcionalização. “Segregação” quer dizer que as diferentes camadas e classes da sociedade têm

³¹² KOOLHAAS, R. Brasília por Rem Koolhaas. [2011] *Revista Centro*. Disponível em: <http://revistacentro.org/index.php/koolhaaspt/>.

³¹³ KOOLHAAS, R. *Espacio basura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007, p.06.

³¹⁴ *Ibidem*, p.353.

seus espaços próprios. A especialização do espaço é um dos fenômenos que corresponde à especialização, cada vez mais aprofundada, e à divisão do trabalho. O espaço especializado é morto, pois é preenchido apenas por uma determinada atividade em certo momento, repetida ela mesma. Fora desse momento em que esta atividade aparece no espaço especializado, o espaço é perdido. É o que acontece com muitas áreas do Plano Piloto. O funcionalismo separa todos os elementos e os projeta nos espaços especializados, enquanto a vida social não pode ter outra base senão a base polifuncional. Segundo Lefèbvre, na cidade funcional os espaços informam somente sobre si mesmos, e dizem sempre a mesma coisa. Na medida em que esses espaços dizem alguma coisa, eles não significam mais que a re-significação. Para o filósofo, os bairros residenciais ricos também são guetos, e onde tentou-se unir as camadas e classes sociais (ainda que superficialmente, como em Brasília), “uma decantação espontânea logo as separou”³¹⁵. E entre essa população de exilados, como chamava o geógrafo Milton Santos, negros e mulheres estão em condições de desvantagem por aspectos históricos da nossa formação “des-urbana”. A cidade, que vai deixando de ser cidade para ser apenas um grande mercado, deixa de ser espaço social.

Ruína moderna

O deserto cresce! Ai daquele que abriga desertos!

Nietzsche

Brasília foi tão alta modernidade, que não teve mais para onde subir, é o ponto crítico da arquitetura moderna. A crítica de Bruno Zevi foi pertinente e a maioria de suas previsões infelizmente se realizou. O olhar para o futuro agora é o do planejamento metropolitano. A função estética do Plano de Lucio Costa e da arquitetura de Niemeyer não é mais civilizatório, mas um exercício de contemplação de uma obra de arte.

Ainda enxergando Brasília como obra de arte, podemos fazer uma leitura contemporânea da filosofia da arte de Benjamin, nos apoiando no pensador Didi-Huberman, que entende a obras como desvelamento das contradições, imagens em crise, cujo *entre aurático* se manifesta enquanto *sintoma*: “A dificuldade sendo agora

³¹⁵ LEFÈBVRE, Henri. *La production de l'espace*, Paris: Anthropos, 1974.

olhar o que permanece (visível), convocando o que desapareceu: em suma, perscrutando os rastros visuais desse desaparecimento, o que antes chamamos: seus *sintomas*³¹⁶, ou seja, “*symptôma*, em grego, é o que sucumbe ou cai com. É o encontro fortuito, a coincidência, o acontecimento que vem perturbar a ordem das coisas – de forma previsível mas soberana.”³¹⁷ Olhar (e estar) em Brasília convocando seus sintomas.

A nova aura é sintoma, antitética em si mesma, negativa, ou seja, imagem crítica, que por sua vez transmite a crítica ao sujeito crítico que a narra. Isso implica na consciência da perda que todo saber impõe: a obra de arte como ruína. Uma imagem que critica a imagem – capaz, portanto, de um efeito, de uma:

[...] “eficácia teórica – e, por isso, uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para transcrevê-lo, mas para constituí-lo”³¹⁸.

O que Didi-Huberman coloca é que as imagens críticas demonstram a possibilidade de uma imaginação política quando indiciam a história dos vencidos, no caso os candangos, a partir de gestos que explicitam a indestrutibilidade do desejo. A “tradição dos oprimidos” de Benjamin é recolocada na sociedade pós-industrial, de arte sem aura, mas com sintoma, nova forma aurática “secularizada” da era da *superreprodutibilidade* técnica, aquela à qual Adorno apontou. Sem ignorar a onipresença do capital, Didi-Huberman afirma:

A arte não nos salva de nada. No pior dos casos é uma forma de recobrir as coisas com um verniz e esquecer o que está embaixo. A arte não tem valor em si. Especialmente porque é absorvida pelo mercado. (...) No melhor dos casos, a arte provoca o impensado, o recalcado, um real. E então, é magnífica no que isso abre de possibilidades e permite o exercício de uma imaginação política.³¹⁹

Nesse trecho o filósofo problematiza o estado da arte contemporânea. A problematização levantada a partir desta pesquisa, baseada nas ideias de Mário Pedrosa seria então:

Brasília existe enquanto obra de arte hoje? Uma obra que cobriu com verniz a exploração dos candangos e foi absorvida pelo mercado, como qualquer cidade e

³¹⁶ DIDI-HUBERMAN, G. *O Que Vemos, O Que Nos Olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998, p.65.

³¹⁷ DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 65.

³¹⁸ DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 172.

³¹⁹ Idem, 2016.

sim, provoca o impensado e abre para possibilidades de imaginação política. Sendo assim, as contradições ainda operam na cidade enquanto campo de batalha artístico, que não conduz ao trágico de Ronaldo Brito, mas a uma síntese, também não a síntese das artes de Mário Pedrosa, mas a síntese das contradições materializadas em uma ruína. A hora plástica nunca chegou nem nunca chegará, mas Brasília foi uma tentativa de realização de muitos desejos convergentes e divergentes, que concretizaram em uma “parte” de cidade - o Plano Piloto hoje - a síntese de uma utopia moderna terceiro-mundista, de bases sociais frouxas.

Entretanto, a alta modernidade de Brasília permaneceu em seu funcionalismo e na plasticidade de seus monumentos, seus palácios, que são mantidos em nível de uma capital federal. A decadência nesse aspecto só está na desmoralização da política brasileira como um todo, que na verdade independeria do aspecto formal da cidade, que transcende para o nível simbólico. A decadência provém do fracasso da concretização dos ideais políticos, econômicos e culturais almejados com a Meta 31. A cidade não está em ruínas, mas o Plano Piloto de Lucio Costa e JK para a Meta 31, que não se encerraria na parte formal da cidade. Para a meta-síntese se consolidar, era preciso que a sociedade progredisse por meio do progresso imposto pela arquitetura. Além disso, o Plano Piloto do Lucio Costa virou outra coisa ao ser desdobrado em projeto a ser executado.

Plano Piloto: um bairro aberto ou condomínio?

*You don't know me
Bet you'll never get to know me
You don't know me at all
Feel so lonely
The world is spinning round slowly
There's nothing you can show me
From behind the wall
Nasci lá na Bahia
De mucama com feitor
O meu pai dormia em cama
Minha mãe no pisador*

Caetano Veloso

Ironicamente, no Plano Piloto de Brasília, as dinâmicas de opressão presentes no Brasil aparecem espacialmente de maneira ainda mais evidentes enquanto resquícios visíveis da escravidão. O Brasil aparece mais claramente quando é negado conceitualmente. A segregação simbólica opera na divisão das atividades praticadas pelos usuários do espaço através da setorização imposta pelo projeto modernista. Tal contradição se explicita nas diferenças dos fluxos de pedestres por raça e classe, em uma cidade concebida sob um ideal emancipatório. A repressão é praticada em nome do Estado, justificada pelo medo do outro, medo do diferente e do pobre, como em qualquer condomínio fechado.

É notória a diferença entre a habitabilidade das superquadras, a monumentalidade da esplanada e o caráter precário da população das cidades satélites. Para o crítico de arte Ronaldo Brito, Brasília responde à forma do Brasil, constantemente na iminência do caos. A contradição flagrante entre uma cidade moderna, que, no entanto, foi construída em moldes quase faraônicos de maneira arcaica representa o Brasil em tensão contínua entre o desleixo e o tempo acelerado. O espaço entre o gesto expressivo, inaugural, de Lucio Costa e o diálogo da cidade com o tempo é o sobre o que estamos refletindo.³²⁰

Na previsão de Mário Pedrosa, as superquadras seriam o ambiente para o espírito de comunidade afluir, semelhante à proposta original de Lucio Costa.

³²⁰ Baseado na entrevista de Ronaldo Brito para o podcast Serrote, do IMS, “Brasília: imagem e imaginário”, em 1/06/2010. Disponível em <https://radiobatuta.com.br/programa/brasil-ia-imagem-imaginario/>

Figura 38 – Trabalhadores do entorno na superquadra, à beira do Eixo Norte-Sul, 2018.



Foto: Bianca Ardanuy Abdala

Para pensar o espaço público da escala residencial do Plano Piloto de Brasília é preciso considerar a confusão entre as esferas pública e privada no Brasil, perceptível em análises sobre a composição e natureza do nosso Estado desde o início do séc. XX. A entidade privada precede sempre a entidade pública. Conforme Sérgio Buarque de Holanda, “o resultado era predominarem, em toda vida social, sentimentos próprios à comunidade doméstica, naturalmente particularista e antipolítica, uma invasão do público pelo privado, do Estado pela família.”³²¹ Nas últimas duas décadas, coincidindo com a implementação de políticas neoliberais, pode-se perceber uma valorização dos espaços privados. A antiga relação clientelista entre vida pública e privada é alterada na tentativa de criar normas públicas nos limites da vida privada, como defesa contra a barbárie exterior. É o que o psicanalista Christian Dunker chama de “cultura do condomínio”.

A cultura brasileira, no período pós-inflacionário, pode ser descrita pela expansão da lógica de condomínio que parece ter alterado, gradativamente, a antiga relação parasitária e clientelista entre vida pública e vida privada. Afinal, o condomínio implica a tentativa de criar certas regras e normas públicas, nos limites da vida privada, mas sempre à condição de um espaço de excepcionalidade, erigido como defesa contra a barbárie exterior. Ela implica, portanto, um reconhecimento da barbárie. Supondo-se que na situação em questão as condições objetivas e as intenções subjetivas são da melhor qualidade, pode-se argumentar que estamos diante de um paraíso para a ação comunicativa, o cenário ideal para a auto-

³²¹ HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 82.

organização racional de uma comunidade de risco zero. Tudo depende de um bom síndico.³²²

Recorrendo à Freud d'*O mal estar na civilização*, Dunker enumera algumas “estratégias de vida” como fuga do desprazer, que são consideradas pelo autor na sua “parábola do condomínio fechado” e por esta pesquisa na “parábola do Plano Piloto contemporâneo”. São elas: “associação entre trabalho de conquista da natureza e acolhimento em uma comunidade orgânica de experiência”, refúgio em um mundo protegido, “sentimento de que se usufrui de uma experiência que é acessível para poucos”, “ilusão de uma realidade esteticamente orientada” (talvez esta não seja ilusão!), “sentimento de ruptura intencional com o ‘mundo comum’” (provavelmente para a maioria dos habitantes do Plano Piloto não seja intencional) e anestesia induzida pela intoxicação. “A utopia é uma ilusão que se sabe ilusão. Justamente por isso ela exerce função reguladora própria do ideal”³²³, afirma Dunker. E ainda, há de se considerar o declínio do homem público como causa do aumento da escala privada, que está na origem da maioria das patologias urbanas, num processo de intimidade narcísica³²⁴.

Os primeiros condomínios construídos no Brasil recuperavam o antigo ideário de modernização como planejamento e antecipação, mas abdicando de sua universalidade. O conceito de “estilo de vida total” (e não por acaso vimos o mesmo termo em Pedrosa, proveniente do Movimento Moderno) funciona como elemento de “unificação teológico-metafísica dos diferentes sistemas simbólicos”³²⁵ – serviços, alimentação, escolas, etc. O espaço é concebido e vivido como falso universal, por isso os que estão fora estão sem lugar. A fantasia é vivida como estado de exceção (e espaço de exceção). Segundo Dunker, “o que se apresenta é uma espécie de síntese que realiza ‘o melhor dos dois mundos’”³²⁶. Não a mesma síntese de Pedrosa, mas um resultado “positivo” de contradições, dentro de uma realidade falsa, pois o conflito deixa de ser percebido. Os sintomas do condomínio são claros: a segregação que surge do fracasso em articular diferenças, o estabelecimento de fronteiras que

³²² DUNKER, Christian Ingo Lenz. *A Lógica do Condomínio ou: o Síndico e seus Descontentes. Leitura Flutuante. Revista do Centro de Estudos em Semiótica e Psicanálise*.v. 1, 2009.

³²³ DUNKER, C. I. L. *Mal-estar, Sofrimento e Sintoma: Uma psicopatologia do Brasil entre muros*. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 59.

³²⁴ ARANTES, 1998, p. 172.

³²⁵ DUNKER, 2015, p. 51.

³²⁶ *Ibidem*, p.53.

delimitem o dentro e o fora e a função do síndico, que administra as formas de insatisfação. O Plano Piloto de Brasília foi criado para o futuro, mas constituiu passado e transformou-se em relíquia. Na prática da vida, um “bairro” quase temático do modernismo, que nós, que temos meios de sustentar tal práxis vital, vivenciamos.

A função administrativa da capital se sobrepôs veementemente sobre o estilo de vida proposto para o habitante de Brasília, que em termos ideológicos não difere muito do habitante de condomínios ou de cidades-condomínio, como é o caso de Águas Claras. Este era um dos maiores temores de Mário Pedrosa, que a máquina político administrativa tomasse as rédeas sobre qualquer proposta de transformação social. O oásis de Mário Pedrosa é, na verdade, um grande condomínio insulado por rodovias.

CONCLUSÃO

O concreto já rachou!

Plebe Rude

A chave da compreensão do pensamento de Mário Pedrosa sobre Brasília está na relação entre tempo e espaço do Brasil na corrida contra o atraso: passado e futuro, periferia e centro. Um país absolutamente periférico que há séculos busca se equiparar às economias centrais. Para um intelectual de circulação mundial, esta foi uma luta. Uma luta pela visibilidade fora do eixo, com todas as dificuldades sociais entranhadas não só em nosso país, mas em nós mesmos, brasileiros.

Para Pedrosa, o desenvolvimento orgânico de uma civilização não-autóctone dependia não só do projeto urbanístico mas do engajamento do cidadão brasileiro num projeto coletivo, que a despeito das divergências com JK, foram indiscutivelmente fomentadas pelo presidente. No artigo “Crescimento da Cidade”, de 1959, o crítico esclarece:

A cidade moderna não se coaduna mais nem com a centralização militar do poder à *la barroca*, nem com o gosto pequeno-burguês do subúrbio, nem com o desenvolvimento ao deus-dará do liberalismo. Ela quer uma estrutura humana através da qual expandir-se e restaurar a coesão social perdida. Sonha com isso em conciliar a ordem, a técnica urbanística mais avançada, um desenvolvimento planejado, com o calor humano e convívio social direto de seus habitantes, como na época da Comuna, Brasília, última e maior das cidades modernas em construção, tenta ser a realização desse ideal moderno. Conseguirá? Depende isso de muitos fatores, mas também, certamente, da atual geração brasileira³²⁷.

A restauração da *polis* – aqui expressa como Comuna – , a reconstrução de alguma unidade que existiu idealmente. Retomando a Teoria do Oásis, o projeto do Plano Piloto de Brasília para Pedrosa estava acompanhado do espírito colonizador, sendo que o desejo era de subverter a situação insular de oásis. “Brasília, capital-oásis da antiga colônia, fecundada pelas novas técnicas construtivas, corria ao encontro da nova era...” interpreta Otilia Arantes. Para Pedrosa, Brasília como a cidade moderna pressupunha o engajamento da nova coletividade, motivada pela nova arquitetura. A nova arquitetura aconteceu, mas o engajamento não. A nova cultura artificial da civilização-oásis seria perpetuada pela nova coletividade brasiliense, irradiadora das novas práxis vital, transformada e transformadora, com

³²⁷ PEDROSA *apud* ARANTES, 1991, p. 128.

suas forças somadas à abertura cultural que toda cultura não-autóctone possui, até, para Pedrosa, consolidar a forma vernácula complexa, ou seja, um “regionalismo” que nasceria do novo.

No Brasil de Pedrosa nem nos entregamos à natureza, nem a dominamos: é o “*modus vivendi* medíocre” brasileiro. “Nunca tivemos passado, nem rastros dele por trás de nós”³²⁸. A oportunidade de efetivação da cidade moderna romperia com essa mediocridade através da superação da fase oásis. A antítese do oásis é o centro de irradiação urbana, no Brasil então formados por uma série de núcleos isolados uns dos outros, em virtude dos “desertos técnicos” das distâncias e das florestas, que assim formam-se “brotos culturais autóctones”. Assim Mário Pedrosa descreve o processo de urbanização brasileiro, e Brasília surge em meio ao desenvolvimento dessa rede urbana, muito precária. A cidade nova participa ainda da concepção civilização-oásis, pela sua tomada de posse da terra, quase simbólica. Como já claramente colocado, a superação da fase oásis dependeria do cunho social motivado pela Nova Arquitetura.

Na escala local, quatro anos após a inauguração da nova capital, o golpe militar soterrou qualquer possibilidade de engajamento político, cultural, artístico, ou seja, *total*, característico da utopia moderna. Na escala global, o capitalismo transmutava para sua forma mais avançada, pós-moderna sim, e também anti-utópica. A invasão do mercado e a reificação da arte, das cidades e de tudo começa a aniquilar o sentido da reconstrução comunitária. Qual o sentido de uma cidade moderna nesse contexto? Nenhum, além do que, o sentido então passa a ser a falta de sentido³²⁹. A ideia de progresso vai se dissolvendo até esmaecer perante as “experiências” individuais, não mais que sensoriais. A questão da monumentalidade, por exemplo, tão discutida no Congresso (CICA) tem um aspecto totalmente diferente hoje... Dito isso, Brasília seria então um exemplo de falsa modernidade, por ter sido erigida a partir da exploração e por não ter tido o impacto reformador desejado pelos CIAM. A predominância estética do Movimento Moderno ficara evidente, em detrimento de suas premissas socializantes.

Mesmo assim, viver no Plano Piloto é uma experiência diferente de viver num bairro de classe média de uma cidade tradicional: a qualidade de vida superior à de outras cidades brasileiras do mesmo padrão, a ausência de muros, a predominância

³²⁸ PEDROSA, 1981, p. 305.

³²⁹ Este discurso fica evidente na arte contemporânea.

do verde, os palácios, o trânsito que flui, tudo isso impressiona. Essa experiência é imposta pelo urbanismo e pela arquitetura; não tem como fugir dela. Mas nas brechas do projeto o que observamos são intervenções de diversas escalas que negam o próprio projeto: desde as cercas vivas nos térreos dos edifícios sobre pilotis, até os mirabolantes edifícios altos na zona central e os vários loteamentos de condomínios fechados no entorno. Ainda assim, viver em Brasília é encontrar o novo do passado, promessa de um futuro melhor, contraditoriamente erigido por miseráveis, na pior das dinâmicas do subdesenvolvimento. Como Pedrosa não percebeu que a queima de etapas não levaria a nada além da (bela) materialização do desejo de se equiparar ao desenvolvimento sem sanar as causas do subdesenvolvimento? Otilia Arantes elucubra sobre a posição de Pedrosa perante a construção de Brasília:

Vendo Brasília ser construída, como deixar de apostar na força de emancipação germinando tanto na própria evolução dos materiais arquitetônicos, quanto na forma urbana ordenada pela divisão sinóptica do Plano? (...) Facilmente esquecia-se o quanto, ao dar livremente satisfação às suas exigências internas – incorporando ciência e técnica como força produtiva –, a construção aparentemente autônoma reproduzia a lógica dominante a que tudo o mais se subordinava³³⁰.

Ou seja, Otilia recupera a expectativa de face positiva no momento da gênese de Brasília. A chance de concretização da utopia moderna parece então ter feito com que nosso autor não ignorasse, mas diminuísse a importância de alguns fatores cruciais – antevistos pelo próprio – para o desenvolvimento de um projeto moderno. Uma das questões que ficaram da crítica de Mário Pedrosa é a possibilidade de reinvenção de um sujeito brasileiro descolonizado, motivado por uma arquitetura universal. A civilização estética, fruto do caráter artificial da cidade, tinha sua chance de acontecer a partir do desejo coletivo. E o Brasil entraria na caminhada rumo à hora plástica de um mundo mais do que reconstruído, mas construído a partir do nada. Tal “sonho” não foi exclusivo de nosso autor, mas de muitos modernos. É preciso lembrar que Mário Pedrosa foi o único crítico brasileiro a se colocar na linha de frente da crítica da cidade, enfrentando um momento de crise, “no olho do furacão”, antevendo questões que logo despontaram enquanto problemas, com os quais lidamos até hoje.

³³⁰ ARANTES, 1991, p. 122.

Em 1958, no artigo *Em torno de Brasília*³³¹, Mário Pedrosa enfatiza que a cidade só seria uma autêntica comunidade urbana se não ficasse adstrita exclusivamente às suas funções burocráticas de nova capital administrativa, e ilustra:

Quer dizer, eles [os funcionários] não concorrerão para que Brasília – essa coisa abstrata, lustrosa, novinha em folha, mas neutra e sem vida, apenas excelentemente confeccionada, como terno novo num manequim de oficina de alfaiate – deite raízes, se humanize, brote alma, transformada numa comunidade³³².

O otimismo e entusiasmo que predominou em sua crítica de Brasília – apesar das dúvidas e contestações às injunções colonizadoras e às medidas do governo JK – ainda permaneceu mesmo pós-golpe, vide artigo publicado em 1967, *À Espera da Hora Plástica*³³³, em que retoma e revisa, quase uma década depois, algumas das questões discutidas no Congresso de 1959, justificando que aquela era uma época de construção de cidades, construção e reconstrução da geografia e da sociedade do mundo. Na base dessa tarefa estaria a “aspiração geral à síntese, às afinidades perdidas” Quais afinidades perdidas? Pré-urbanização? Da *polis*? Da Comuna? E coloca, quase que como antecipando uma postura pessimista: “E nessa aspiração à síntese encontra-se um alto valor ético: o homem desnorteado e nevrosado de hoje aspira à unidade de contrários, a experiências, delimitadas de possíveis associações comunitárias”³³⁴ E reafirma que o interesse em Brasília está no seu ensaio de reconstrução regional e urbana prática: “Brasília é apenas um tema que ofereceria uma oportunidade em escala muito vasta, em escala ainda não vista, para a discussão sobre a base de qualquer modo existente deste problema – síntese, integração ou posição da arte na civilização que se desenvolve”.³³⁵ Recorre novamente ao anarquista Martin Buber com seu espírito de comunidade.

Evidentemente para Pedrosa, a utopia estava baseada na coletividade de um *projeto construtivo novo*. Hoje, olha-se para a sobrevivência individual em meio à entropia; a esfera privada aboliu a esfera pública. A nova fragmentação e individualização do sujeito pós-moderno implica em uma espécie de proteção contra o mundo. Mas este é outro assunto, desenvolvido por muitos pensadores, como, por

³³¹ Publicado originalmente no *Jornal do Brasil* em 9 de abril de 1958.

³³² PEDROSA, 2015, p. 80.

³³³ Publicado originalmente na *Revista Gam*, n.4, março de 1967.

³³⁴ PEDROSA, 2015, p. 173.

³³⁵ *Ibidem*, p. 174.

exemplo, Zygmunt Baumann e Achille Mbembe, que não nos compete adentrar agora. Talvez a missão contemporânea seja reconstruir cidades, pensando em uma coletividade inconsciente de classe, mas que apesar de dissociada de si mesma, ainda é uma coletividade (ou um aglomerado de multidões?). Enfim, não é novidade que no século XXI, a coragem de empreender a construção de uma utopia se perdeu num universo massificado, ou seja, já explicitamente mediado pelo consumo homogeneizador de cultura, uma indústria cultural avançada, em que a “customização” estrategicamente disfarça a massificação, conforme previsto por Adorno.

Essas considerações estão longe de diagnósticos definitivos. São especulações, indagações, despertadas ao longo do itinerário que o processo de construção da dissertação possibilita. Por fim, passamos a olhar para Brasília como ruína de um desejo de uma civilização estética. Não é pouco para o mundo de hoje. Mas para Pedrosa, seria uma frustração, como escreveu em 1958:

Seus monumentos artísticos ora em construção, graças à imaginação criadora de Oscar Niemeyer, não se cobrirão da pátina das coisas com vida eterna, ameaçados de ficar pelo tempo afora como assombradas ruínas de uma tentativa magnífica, mas frustrada. É que Brasília, então, não terá chegado a formas a sua personalidade coletiva³³⁶.

Juscelino Kubitschek desejava o que havia de mais modernizador para sua meta-síntese, e Mário Pedrosa almejava a hora plástica por meio da síntese das artes. Para Pedrosa, Brasília foi um ato heroico, ao fim do fim da história, que acabou como frustração, assim como para o artista Pasolini, para quem o fim da história foi o fim da esperança e do heroísmo. Já para o filósofo Alain Badiou, “o pequeno gozo do sujeito divertido da classe média” exige absolutamente que nada de heroico nunca mais aconteça.³³⁷ Nossa ex-futura civilização estética é, na verdade, um grande condomínio de classe média. Entretanto, fazemos nossas as palavras de Badiou:

Podemos e devemos responder afirmativamente com a questão de Pasolini. Ele nos diz: se a História, no sentido de Gramsci e do século XX, terminou, será que ainda posso obrar com uma “paixão pura”? Responderemos: sim! Podemos obrar com paixão, ainda que a ficção historiadora esteja morta e enterrada, ainda que saibamos

³³⁶ *Ibidem*, p. 82.

³³⁷ BADIOU, 2017, p.53.

que é um equívoco acreditar que as estruturas gerais da História e o real da História trabalham na direção da emancipação.³³⁸

Para o filósofo é preciso renunciar à crença em um trabalho da história que seria por si mesmo e de maneira estrutural orientado para a emancipação, ou seja, uma visão progressista da história³³⁹, ao contrário da crença dos modernos. Mas é preciso mesmo assim continuar a afirmar que é realmente no ponto de impossível, do utópico de tudo isso que se situa a possibilidade da emancipação.³⁴⁰ Brasília foi uma espécie de portal de abertura do futuro no passado, no qual Pedrosa acreditou. E o seu legado de ousadia e coragem está materializado, simbolicamente, ora como monumento, ora como ruína, na dinâmica viva de uma cidade.

Depois de Brasília, a partir dos anos 1970, Mário Pedrosa nunca mais escreveu sobre arquitetura. O crítico passou a descrever na emancipação pela arte, e focou em experiências pontuais, como, por exemplo, a obra dos artistas Hélio Oiticica e Lygia Clark. Para Pedrosa, a arquitetura moderna fracassou, a nova capital virou a Maracangalha-mentira. Para nós, Brasília reinventou um verdadeiro passado³⁴¹ para um país novo num ousado exercício de imaginação política.

A figura de uma miragem em meio ao deserto parece mais pertinente ao que Brasília finalmente se transformou para Pedrosa, não um oásis nem uma comuna. Entre a dimensão de Pedrosa e a pulsação atual da cidade, Brasília permanece como espaço, como projeto e como fato para ser tomada como objeto de reflexão. Ao recuperar e problematizar aspectos da obra de Mário Pedrosa sobre a cidade, esta dissertação almeja rever enfoques, recuperar questões e abrir camadas possíveis para serem justapostas às múltiplas análises que Brasília já sofreu.

O grafite sobre o Plano Piloto pode ser tomado como metáfora final, em que o oásis se dissolveu em território, que por sua vez se espalhou em lugar sobre a paisagem e manteve a miragem de uma utopia.

³³⁸ *Ibidem*, p. 54.

³³⁹ Como em Walter Benjamin.

³⁴⁰ BADIOU, 2017, p.57.

³⁴¹ Além de ter criado um vasto referencial estético e técnico para a arquitetura brasileira.

Figura 39 – Detalhe de um dos totens de informação das superquadra SQS 203 do Plano Piloto, 2019.



Foto: Bianca Ardanuy Abdala

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.
- ALENCAR, I. Afinal, que é Maracangalha? *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 250, p. 41-44, 1957.
- ARANTES, O. A atualidade de Mário Pedrosa. *Folha de São Paulo*. Postado: 16 abr. 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1604200003.htm>.
- ARANTES, O. *Mário Pedrosa: Itinerário crítico*. São Paulo: Ed. Página Aberta, 1991.
- ARANTES, O. *Urbanismo em fim de linha*. São Paulo: EDUSP, 1998.
- ARGAN, G. C. Arquitetura moderna no Brasil. In: XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ARGAN, G.C. Walter Gropius e la Bauhaus. Turim, 1951. p. 33-35.
- ARROYO, J. Paisaje y espacio publico: uma lectura desde America Latina. *Geograficidades* V. 5. N.1 Verão 2015.
- BADIOU, A. *Em busca do real perdido*. São Paulo: Autêntica Editora, 2017.
- BANDEIRA, M. *Libertinagem/ Estrela da Manhã*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BARBOSA, I. F. *Brasília: mitos e contradições na história de Brasília*. In: PAVIANI, A. (Org.). *Brasília 50 anos – da capital a metrópole*. Brasília: Editora UnB, 2010.
- BARROS, J. Mário Pedrosa e a crítica de arte no Brasil. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ars/v6n11/04.pdf>. Acesso em: 01 maio 2019.
- BENEVOLO, L. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- BENJAMIN, W. *O anjo da história*. Trad. João Barrento (org.). Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- BENJAMIN, W. *Passagens*. Trad. Willy Bolle (org.). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/ UFMG, 2006.
- BICCA, P. *Brasília – mitos e realidades*. In XAVIER, A.; KATINSKY, J. (orgs) *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BÜRGER, P. *Teoria da Vanguarda [1974]*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CANEZ, A. P.; SEGAWA, H. Brasília: utopia que Lúcio Costa inventou. *Arquitextos*, São Paulo, ano 11, n. 125.00, Vitruvius, out. 2010.

- CAPELLO, M. B. C. Congresso Internacional de Críticos de Arte 1959. *Difusão nas Revistas Internacionais e Nacionais Especializadas*. [2016]. Disponível em: <http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/080.pdf>.
- COELHO, F. O Brasil como frustração. *Serrote*. São Paulo, v.1, n. 31, p. 204-223, mar. 2019.
- COHEN, J. L. *O Futuro da Arquitetura desde 1889: uma história mundial*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CORBISIER, R. Brasília e o desenvolvimento nacional. In: XAVIER, A.; KATINSKY, J. (orgs) *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CORDEIRO, W. O objeto. In: Aracy Amaral (org.). *Projeto Construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro - São Paulo, 1977.
- COSTA, E. B. *et al.* Lógica Formal, Lógica Dialética: Questão de Método em Geografia, in *Geo UERJ*. Rio de Janeiro - Ano 16, nº. 25, v. 1, 1º semestre de 2014. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/geoue>. Acesso em: 18 jun. 2018.
- COSTA, L. *Brasília Revisitada*. Diário Oficial do Distrito Federal nº.194. Brasília, 1987.
- COSTA, L. Com a palavra Lucio Costa. Maria Elisa Costa (org.). Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001.
- COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- COSTA, L. *Relatório do Plano Piloto de Brasília*. Brasília: GDF, 1991.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da Imagem*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, G. Levantes: depoimento [11/2016]. ARS Revistas USP, número 19. Entrevista concedida a Vera Casa Nova.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O Que Vemos, O Que Nos Olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DUNKER, C. I. L. A Lógica do Condomínio ou: o Síndico e seus Descontentes. *Leitura Flutuante. Revista do Centro de Estudos em Semiótica e Psicanálise*.v. 1, 2009.
- DUNKER, C. I. L. *Mal-estar, Sofrimento e Sintoma: Uma psicopatologia do Brasil entre muros*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- ECO, U. Os códigos externos – o exemplo de Brasília. In XAVIER, A.; KATINSKY, J. (orgs.). *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ELIA, R. Mário Pedrosa (1900 – 1981): anotações sobre sua trajetória intelectual. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, 2 (4): 259-264, set.1982.

ENGELS, F. *Anti-Dühring*. São Paulo, Boitempo, 2015.

FALBEL, A. Peter Scheier: transparências e visões da utopia. In: *As Construções de Brasília*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2010.

FERRO, S. *Brasília, Lucio Costa e Oscar Niemeyer*. In: XAVIER, A.; KATINSKY, J. (orgs). *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

FICHER, S. Algumas Brasília. In XAVIER, A.; KATINSKY, J. (orgs) *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

FICHER, S. *et al.* Brasília. *Projeto*. São Paulo. n. 212 p. 48-52. abr/2000.

FICHER, S. *et al.* *Uma análise dos blocos residenciais das superquadras de Brasília*. Brasília: Universidade de Brasília, 2003.

FICHER, S.; PALAZZO, P. Os Paradigmas Urbanísticos de Brasília. *Cadernos PPG-AU/FAUUFBA*. Salvador, ano 3, 2005.

FRAMPTON, K. *Modern Architecture: a critical history*. London/New York: Thames and Hudson, 1997.

FRANKLIN Martins: conexão política. Disponível em:

[http://www.franklinmartins.com.br/estacao_historia_artigo.php?titulo=discurso-de-jk-na-inauguracao-de-brasilia-1960]. Acesso em: 05 jun. 2019.

GAGNEBIN, J. M. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.

GIEDION, S. *Arquitetura e Comunidade*. Lisboa: Livros do Brasil, 1955.

GIEDION, S. *Espacio, Tiempo e Arquitectura – El futuro de una nueva tradición*. Barcelona: Editorial Científico-Médica, 1968.

GOROVITZ, M. Brasília – sobre as áreas de vizinhança. In: XAVIER, A.; KATINSKY, J. (orgs.). *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

GOROVITZ, M. Sobre o certo modo monumental da moradia em Brasília. Contribuição à análise da estética do projeto enquanto limiar do público-privado. In: Saboia, L.; Dernt, F. (orgs). *Brasília 50+50. Cidade, história, projeto*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014.

GRAEFF, E. Unidade de vizinhança. In: XAVIER, A.; KATINSKY, J. (orgs). *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

HABERMAS, J. *Mudança Estrutural na Esfera Pública*. São Paulo: Editora Unesp: 2014.

HOLANDA, F. *O espaço de exceção*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012.

HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
HOLSTON, J. *A Cidade Modernista – uma crítica de Brasília e sua utopia* [1989]. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

IPHAN-DF. *Superquadra de Brasília: preservando um lugar de viver* / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Superintendência do Iphan no Distrito Federal; organização e coordenação Carlos Madson Reis, Sandra Bernardes Ribeiro e Francisco Ricardo Costa Pinto; texto, Claudia Marina Vasques *et al.* – Brasília, 2015.

KOOLHAAS, R. Brasília por Rem Koolhaas. [2011]. *Revista Centro*. Disponível em: <http://revistacentro.org/index.php/koolhaaspt/>.

KOOLHAAS, R. *Espacio basura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

KUBITSCHKE, J. O. *Por que construí Brasília*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1975.

LATOURETTE, B. Como terminar uma tese de sociologia: pequeno diálogo entre um aluno e seu professor (um tanto socrático). *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 14/15, p. 339-352, 2006. Disponível em: www.revistasups.br/cadernosdecampo.

LE CORBUSIER. *Por uma Arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

LEFEBVRE, H. *Lógica formal/lógica dialética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

LEFEBVRE, Henri. A produção do espaço. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000), 2006.

LISPECTOR, C. *Para não esquecer*. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

LÖWY, M. *Centelhas: marxismo e revolução século XXI*. *Michael Löwy, Daniel Bensaid*; José Correia Leite (org.). São Paulo: Boitempo, 2017.

MAMMI, L. *O que resta – arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MÁRIO Pedrosa. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa445/mario-pedrosa>. Acesso em: 25 abr. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

MARX, K. *O Capital: crítica da economia política – livro I, volume 2*. Trad. de Reginaldo Sant'anna. 20. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

MUMFORD, L. *A Cidade na História: suas origens, transformações e perspectivas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

NIEMEYER, O. "Brasília hoje: uma cidade como outra qualquer". *Jornal do Brasil*, Postado em: 31 ago. 1983.

NIEMEYER, O. *Minha experiência em Brasília*. Rio de Janeiro: Editorial Vitória Ltda., 1961.

ORICO, O. *Brasil, capital Brasília*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1961.
PAVIANI, A. et al. (org.). *Brasília 50 anos – da capital a metrópole*. Brasília: Editora UnB, 2010.

PEDROSA, M. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981.

PEDROSA, M. *Mário Pedrosa: Arquitetura e ensaios críticos*. Guilherme Wisnik (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PEDROSA, M. *Mário Pedrosa: Textos Escolhidos III: Acadêmicos e Modernos*. ARANTES, Otilia (org.). São Paulo: EDUSP, 1998.

PEDROSA, M. *Modernidade Cá e Lá*. Otilia Arantes (org.). São Paulo: EDUSP, 2000.

PEDROSA, M. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. Aracy Amaral (org.) São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

RESTANY, P. *Os Novos Realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ROSSETTI, E. P. Brasília, 1959: a cidade em obras e o Congresso Internacional Extraordinário dos Críticos de Arte. *Arquitextos*, São Paulo, ano 10, n. 111.03, Vitruvius, ago. 2009. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.111/34>.

ROSSETTI, E. P. Brasília-patrimônio. Cidade e arquitetura moderna encarando o presente. *Arquitextos*, São Paulo, ano 13, n. 149.07, Vitruvius, out. 2012. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.149/4547>.

ROSSETTI, E. P. Palácio do Itamaraty: questões de história, projeto e documentação (1959-70). *Arquitextos*, São Paulo, ano 9, n. 106.02, Vitruvius, mar. 2009. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.106/65>.

SANTOS, M. *A natureza do Espaço: espaço e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1999.

SCHMID, C.: A Teoria da Produção do Espaço de Henri Lefèbvre: em direção a uma dialética tridimensional. *GEOUSP Espaço e Tempo*, São Paulo, n. 32, dez. 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/geousp/article/view/74284>. Acesso em: 12 mar. 2018.

SEGAWA, H. O crepúsculo da fase heroica. In XAVIER, A.; KATINSKY, J. (orgs) *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SHÖTTKER, D. Comentários sobre Benjamin e a obra de arte in *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem e percepção*. Tadeu Capistrano (org.). Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SKIDMORE, T. *Brasil: de Getúlio a Castelo*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

SOUZA, L. F. M. C.; CABRAL, M. C. N. *Irmãos Roberto, arquitetos*. Rio Books, 2014.

TAFURI, M. *Architecture and Utopia – design and capitalist development*. Cambridge; London: MIT Press, 1976.

TAMANINI, L. Fernando. *Brasília: memória da construção*. Brasília: Projecto Editorial, 2003.

TAVARES, J. *50 anos do concurso para Brasília – um breve histórico*. *Arquitextos*, São Paulo, ano 08, n. 086.07, Vitruvius, jul. 2007. Disponível: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.086/234>.

VIDAL, L. *De Nova Lisboa a Brasília: a invenção de uma capital (séculos XIX-XX)*. Brasília: Ed. UnB, 2008.

WISNIK, G. *Espaço em obra: cidade, arte, arquitetura*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

WISNIK, G. Transpondo a escala. In XAVIER, A.; KATINSKY, J. (orgs) *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

XAVIER, A; KATINSKY, J. (orgs.). *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.