

## **A cidade como obra de arte e a crítica: utopia e projeto nos escritos de Mário Pedrosa acerca da construção de Brasília<sup>1</sup>**

**Tarcila Soares Formiga (CEFET-RJ)**

Palavras-chave: Mário Pedrosa, arquitetura, crítica de arte

Mário Pedrosa (1900-1981) destacou-se por sua atuação como intelectual no Brasil, dedicando-se a diferentes atividades, que iam desde a militância política em partidos de esquerda no país e no exterior, passando pela crítica literária e também pela crítica de arte. Embora tivesse sobressaído em áreas tão distintas e participado de diversas redes intelectuais, teria sido na crítica de arte que ele obteve mais destaque, especialmente, a partir do final da década de 1940, quando auxiliou na criação de um projeto artístico no Rio de Janeiro, que deu origem a um grupo concretista nessa cidade. Foi também nesse período que sua plataforma crítica passou por transformações significativas, com ênfase nos aspectos formais das obras de arte, em detrimento do conteúdo, mudança esta que contribuiu para seu reconhecimento como crítico de arte em jornais como *Correio da Manhã*, *Tribuna da Imprensa* e *Jornal do Brasil* entre os anos de 1940 e 1950.

Embora a atuação de Pedrosa como crítico de arte mereça destaque, pelo fato de ter sido no exercício judicativo que ele exerceu uma maior influência entre grupos de artistas e também entre outros críticos, adquirindo reconhecimento nessa esfera, existe outro campo de atuação em que suas ideias adquiriram ressonância, a saber: a crítica de arquitetura. No final da década de 1950, após ter se dedicado a legitimar o concretismo no Rio de Janeiro, por meio das suas colunas de artes plásticas em jornais e da participação em debates no meio artístico – em que se posicionava favoravelmente a artistas vinculados ao Grupo Frente, tais como Ivan Serpa, Franz Weissman Lygia Clark, Lygia Pape, Aluísio Carvão, Abraham Palatnik, Hélio Oiticica, entre outros – Pedrosa tornou-se um entusiasta da construção da nova capital e dos projetos arquitetônicos associadas a ela, mobilizando parte de sua energia intelectual para debater o impacto que essa experiência traria nas esferas social, política e artística.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na 30ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 03 e 06 de agosto de 2016, João Pessoa/PB.

Como explicar que, de paladino dos artistas concretos, o crítico passaria a dedicar boa parte de sua energia intelectual a um novo projeto, associado à arquitetura moderna brasileira? Será que a construção de Brasília foi, por si só, a sua principal motivação? Uma das hipóteses deste trabalho é que a sua relação com a arquitetura não foi casual, fruto apenas da fundação de uma nova cidade no país, mas pode ser compreendida dentro de seu projeto em conciliar duas esferas que, para ele, estariam separadas: o estético e o social. Nesse sentido, os textos sobre esse tema não seriam um corte na sua produção crítica, mas teriam continuidade em relação ao que ele já vinha discutindo desde a década de 1930, quando abordou a ideia de uma arte sintética<sup>2</sup>. Com o cabedal teórico e cultural adquirido até o final dos anos 1950, todavia, o crítico conseguiu articular de forma mais organizada algumas das principais questões que atravessaram sua carreira no exercício judicativo.

O objetivo deste trabalho é analisar a atuação de Mário Pedrosa como crítico de arquitetura a partir do final da década de 1950. Considerando que existe uma quantidade significativa de textos publicados por ele sobre esse tema<sup>3</sup>, concentrando-se, principalmente, nesse período, e que ele organizou o primeiro Congresso Extraordinário da Associação Internacional de Críticos de Arte justamente em torno da construção de Brasília, esta trabalho parte do pressuposto de que qualquer empreitada que deseje dar conta do reconhecimento do crítico enquanto intelectual de relevo no Brasil e no exterior deve passar pelos debates que ele travou sobre a relação entre arquitetura, artes plásticas e urbanismo, tendo como eixo central o projeto de Lúcio Costa para a nova capital da república.

## **Utopia e “formação brasileira” na crítica arquitetônica**

Na década de 1950 e 1960, a crítica de arquitetura era praticamente inexistente no Brasil, sendo que Mário Pedrosa era um dos poucos a desempenhar essa atividade. Segundo Aracy Amaral (1984), apenas críticos como Ferreira Gullar e Pedrosa manifestavam interesse

---

<sup>2</sup> No texto *Pintura e Portinari*, publicado em 1935, Pedrosa já concebia a ideia de uma arte integral, sintética, apostando em um equilíbrio entre forma e conteúdo como expressão do vínculo entre o estético, por um lado, e o social, por outro.

<sup>3</sup> Em 2015, a editora Cosac Naify lançou um livro com uma seleção de textos de Mário Pedrosa sobre arquitetura, intitulado *Arquitetura: ensaios críticos*. A organização, o prefácio e as notas dessa edição ficaram sob responsabilidade de Guilherme Wisnik. Nas coletâneas organizadas por Otilia Arantes e Aracy Amaral, intituladas *Acadêmicos e modernos* e *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, respectivamente, a arquitetura já havia ganhado destaque com um bloco de textos dedicados a esse tema.

em escrever sobre arquitetura brasileira, e mesmo assim porque estavam, em parte, mobilizados pela construção de Brasília. Essa autora, entretanto, sublinha que Pedrosa atuou como um crítico de arte interessado em arquitetura, conforme pode ser visto neste depoimento: “Ao mesmo tempo, como crítico de arte, é um dos raros a preocupar-se com a criação arquitetônica e sua vinculação com sua função social, a partir de sua própria militância política” (Amaral, 1984: 304). Guilherme Wisnik (2015: 13), por outro lado, afirma que, mais do que um crítico de arte interessado na nova capital, Pedrosa “inaugurou a crítica de arquitetura em sentido pleno no Brasil”.

Os textos sobre arquitetura escritos por Pedrosa entre 1950 e 1960 também revelam outro elemento que merece atenção: foi por meio da discussão sobre o desenvolvimento da arquitetura brasileira, que culminaria na construção de Brasília, que o crítico elaborou uma interpretação sobre o Brasil. Quando menciona, por exemplo, o descompasso entre o caráter revolucionário da arquitetura moderna que começa a despontar na década de 1930, e o cenário político, marcado pelo Estado Novo, Pedrosa parece dialogar com a produção sociológica brasileira da década de 1950, que discutia o caráter peculiar do processo de modernização no país. O discurso do crítico não estava muito distante daquela ideia de que a modernização nas esferas econômica, social e política não teria andado de mãos dadas com o modernismo estético, e que o desenvolvimento artístico no país teria se antecipado em relação às mudanças que iriam se consolidar mais adiante (Ortiz, 1991). Em vez de assumir um caráter problemático na visão de Pedrosa, todavia, esse descompasso serviria para valorizar as experiências artísticas que tiveram lugar no Brasil a partir dos anos 1930, especialmente, no campo da arquitetura. Sobre as defasagens entre o desenvolvimento artístico e a política, o crítico afirma:

Os jovens arquitetos foram os verdadeiros revolucionários; e a revolução que eles empreenderam foi a sua, em nome de ideais sociais e estéticos muito afirmados, bem mais profundos que os dos políticos, e de sua revolução, além do mais muito superficial. No Brasil, a primazia no plano artístico coube à arquitetura, o importante era criar algo novo, ali onde o solo era ainda virgem (Pedrosa, 1981: 258).

Foi ainda nos textos sobre arquitetura que Pedrosa refletiu sobre o processo de importação de “formas culturais” como uma constante na história brasileira, que apareceria desde o barroco até a consolidação da arquitetura moderna. O que existiria em comum nessas manifestações artísticas e culturais seria o seu caráter importado, que não era considerado

um aspecto negativo para o crítico, levando em conta que uma marca da sociedade brasileira era justamente o fato de que ela absorvia as referências externas e as transformava em elementos de sua própria cultura. Quando defende a construção de Brasília, o crítico reforça o caráter artificial dessa experiência que se coadunava justamente com a formação histórica do Brasil, que, segundo ele, “também foi ‘construído’ novinho em folha e ‘artificialmente’ em um solo virgem e inabitado” (Pedrosa, 1981: 335). Utilizando esse argumento de que o Brasil seria um país novo, marcado pela ausência de uma tradição, ele ainda diz: “O Brasil é novíssimo, senhor arqueólogo, e por isso mesmo, somos, gostemos ou não, condenados ao moderno. E como o moderno é assim uma fatalidade cultural de nossa formação e de nossa civilização, este é natural ao nosso meio”<sup>4</sup>.

Essa reflexão sobre a formação histórica brasileira, tendo como elementos-chave a discussão sobre a importação de formas culturais, a ausência de uma tradição, e a ideia de moderno, também estava presente na institucionalização das Ciências Sociais no Brasil, que estava se processando justamente no momento em que Pedrosa escrevia seus textos sobre arquitetura. No que diz respeito à sociologia brasileira produzida na década de 1950, por exemplo, Gláucia Villas Bôas (2006) sublinha algumas alterações na abordagem da modernidade no país, que enfatizava o conflito entre formas de conduta tradicionais e modernas. Ao destacar as interpretações de autores como Evaristo de Moraes Filho, Luiz Costa Pinto e Maria Isaura Pereira de Queiroz, Villas Bôas reforça elementos em comum entre eles, a saber: enfrentamento do dilema entre perspectivas particulares e universalistas e a reflexão sobre o processo de implantação de uma ordem moderna no Brasil.

O debate em torno do particularismo *versus* universalismo, que estaria presente na formação das Ciências Sociais no Brasil, não escapou das reflexões de Pedrosa, especialmente, sobre a arquitetura e a construção de Brasília<sup>5</sup>. Uma das questões centrais abordadas por ele nas críticas de arquitetura é a relação entre regional e o internacional na arte, que serviria de contraponto ao modernismo de caráter nacionalista, que buscava no popular a sua principal razão de ser<sup>6</sup>. Sem confundir o regional com o popular, o local e o

---

<sup>4</sup>PEDROSA, Mário. Resposta ao acadêmico de Cochabamba. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 jun. 1958.

<sup>5</sup> De acordo do Arantes (1991: 80), foi na produção crítica de Pedrosa sobre as artes aplicadas que a relação nacional *versus* internacional apareceu com mais força.

<sup>6</sup> De acordo com Eduardo Jardim (1988: 221): “Para o manifesto de 24 [Manifesto Pau-Brasil], como de resto para o conjunto do modernismo, a modernização da cultura só se viabiliza se estiver assentada em tradições nacionais caracterizadas como populares”.

primitivo, Pedrosa afirmava que a discussão sobre uma cultura regional só poderia ter início se ela fosse inserida na reflexão sobre o fenômeno do internacionalismo da arte moderna:

Teimo em pensar que Brasília será um dos fatores decisivos para que essa cultura regional desabroche, enfim, plenamente, em nosso país, dentro da linguagem internacional através da qual os homens de todos os quadrantes e horizontes se entenderão, na fraterna e existencial intercomunicação que só a arquitetura, a arte podem dar<sup>7</sup>.

Tendo em vista que, nos textos sobre arquitetura, Pedrosa aproveitou para analisar as defasagens entre arte, política e sociedade, debater as particularidades da formação histórica brasileira, além de refletir sobre a questão da importação das formas culturais e a relação regional/internacional na arte, uma das hipóteses deste trabalho é que Pedrosa também pode ser inserido no rol de intérpretes do Brasil. Esse argumento também é compartilhado por Wisnik (2015: 16), quando ele afirma que o crítico se coloca “na linhagem dos pensadores da ‘formação brasileira’”. Em vez da análise estética centrada na forma – utilizando como ferramenta teórica a Psicologia da Forma ou Gestalt<sup>8</sup> –, marcante na sua atuação como crítico de arte entre o final da década de 1940 e meados da década de 1950, sua abordagem na arquitetura oscilava, conforme afirma Arantes (1991: 113), entre uma compreensão ora culturalista, ora materialista, principalmente, no trato do descompasso entre a arquitetura moderna e as bases sociais e produtivas sobre as quais ela estaria assentada.

O outro aspecto relevante dos textos que Pedrosa escreveu sobre arquitetura deve ser compreendido no interior do seu programa para a crítica. Desde a década de 1930, quando começa a escrever seus primeiros textos sobre artes plásticas, a categoria “arte sintética” é mobilizada pelo crítico com o intuito de reforçar os vínculos entre o fenômeno artístico e as outras esferas da sociedade. Mesmo considerando as inflexões do projeto crítico de Pedrosa – com ênfase ora na matéria social da arte, especialmente na década de 1930 e meados da década de 1940, ora nos aspectos formais, a partir do final da década de 1940 –, a defesa de uma arte sintética teria perpassado sua produção sobre artes plásticas, conforme afirma

---

<sup>7</sup> PEDROSA, Mário. Internacional-regional. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 jan. 1960. Coluna Artes Visuais.

<sup>8</sup> A Psicologia da Forma ou Gestalt é uma “teoria segundo a qual nosso campo perceptivo se organiza espontaneamente, sob a forma de *conjuntos estruturados e significantes* (“formas boas” ou gestalts fortes e plenas)” (GINGER, 1995, p.13).

Arantes (1991: 28): “Se a ênfase muda, o que é sempre perseguido neste esforço de decifração das obras, é sua vocação sintética e universalizadora. Descoberto esse núcleo, a oposição entre a defesa de uma arte proletária e a tomada de partido em prol da abstração (ou da arte concreta) não é tão radical como se pretende”.

Essa defesa de uma síntese das artes não vai ser entendida aqui de forma a garantir uma coerência do itinerário crítico de Pedrosa, embora não se possa descartar o fato de que essa noção aparece em diferentes momentos do seu percurso intelectual, sob as mais diversas conotações. Vai ser por ocasião do debate em torno da arquitetura, no entanto, que o discurso sobre essa síntese vai aparecer com maior ênfase. Nesse momento, o crítico parece disposto a se posicionar de forma clara a respeito do papel das artes na sociedade, mobilizando a concepção de arte sintética para se contrapor a uma arte individualista, isto é, sem nenhuma função social. Se isso não era uma novidade na sua produção crítica, considerando que, mesmo quando estava à frente do concretismo, ele já defendia a ideia de que essa tendência poderia contribuir para uma mudança na percepção dos indivíduos, foi a partir do debate em torno de Brasília que ele se posicionou mais enfaticamente ao lado de uma plataforma estética que não descartasse as dimensões éticas e sociais da arte.

Além da categoria “arte sintética”, Pedrosa passa a utilizar outros termos que iriam compor seu repertório crítico naquele contexto, tais como arte coletiva, integração das artes e utopia. Todos esses termos mobilizados pelo crítico, a partir do final da década de 1950, iriam concorrer para o mesmo objetivo, a saber: priorizar aquelas atividades artísticas que contribuem para a transformação da sociedade. A execução de um projeto grandioso, como a fundação de uma nova cidade, parecia se adequar às pretensões de Pedrosa de alçar o fenômeno artístico a um novo estatuto na vida social, o que explica, em grande medida, o otimismo nutrido pelo crítico nesse período e seu engajamento na defesa da construção de Brasília.

Embora, até meados da década de 1950, Pedrosa tivesse se dedicado à crítica de arte e à formulação de um projeto artístico, contribuindo para o desenvolvimento do concretismo no Rio de Janeiro, quando passou a debater a construção de Brasília, o sistema de prioridades do crítico sofreu alterações e a ênfase recaiu na arquitetura e na colaboração dos artistas para um projeto mais amplo, a saber: a realização de uma síntese das artes na forma de uma cidade utópica que traria mudanças de amplo espectro para a sociedade brasileira. Para o crítico,

aquele contexto era propício para uma reflexão em torno de uma arte sintética, considerando que a fundação de uma nova capital, em um momento em que os arquitetos estavam alcançando o status de artistas, poderia lançar luz para a importância das artes e sua relação com outros âmbitos da vida social:

Nesta aspiração à síntese encontra-se um alto valor ético, o homem atribulado e neurótico de nossos dias aspira à unidade dos contrários e à comunhão espiritual perdida. A arte dita moderna terminou, digamos na primeira metade do século a sua fase criadora-destrutiva, na qual não faltaram as iluminações do gênio. Mas hoje uma nova aspiração à síntese se impõe. Isso coincide com a necessidade da reconstrução do mundo que se reclama por toda parte. Começamos aqui com uma tentativa de reconstrução regional. Em que consiste a aspiração à síntese ou à integração? Em dar novamente às artes um papel social e cultural de primeira plana nesta tarefa de reconstrução regional e internacional pela qual o mundo está passando ou passará... a menos que seja destruído por um intercâmbio de teleguiados (Pedrosa, 1998: 420).

A intenção de juntar o social e estético aparece ainda com força em um artigo de Mário Pedrosa cujo título – *À espera da hora plástica* – fornece pistas acerca do seu projeto crítico e estético. Quando faz referência a uma espera pela hora plástica, Pedrosa está chamando a atenção para um contexto em que o fenômeno estético poderia adquirir proeminência em relação a outros âmbitos, podendo até mesmo transformá-los. Embora tivesse publicado o artigo no final da década de 1960, a construção de cidades como Brasília ainda era o foco, como pode ser visto no fato de ele ressaltar o papel que as artes desempenhariam na organização do espaço, atuando em conjunto com o conhecimento técnico e científico. Nesse artigo, ele ainda destaca a importância da figura do crítico, que teria a função de lançar luz para uma faceta mais abrangente das atividades artísticas: “E nós, que somos críticos de arte, que vemos hoje o mundo perdido em um excesso de análise e de contraditórias veleidades, devemos destacar desse conjunto caótico, em suas contradições, o papel da estética em face do papel da ciência” (Pedrosa, 1998: 424).

Essa espera por uma hora plástica também pode ser entendida em conjunto com a ideia de utopia que Pedrosa lança mão justamente para se referir ao processo de construção de Brasília, que uniria um ideal estético com uma função ética. A nova capital, considerada pelo crítico um projeto utópico, não estaria de acordo com os governantes que colocaram em prática a sua execução. Para desenvolver suas potencialidades, essa cidade deveria se situar para além daquilo que o Pedrosa identifica como “uma abjeta mentalidade oportunista” que marcava o contexto do surgimento de Brasília: “Pois, na verdade, para ser-se realista, 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 Lúcio Costa” (Pedrosa, 1998: 398).

Nessa perspectiva, existiram duas cidades ou, pelo menos, duas intenções envolvidas na sua construção: a dos arquitetos e a dos governantes. Vista como utopia, Brasília se coadunaria apenas com as aspirações dos arquitetos e urbanistas, que desejavam transformar o ambiente dos homens por meio do planejamento, ampliando o direito à cidade e tornando-a mais igualitária. Essas mudanças, por sua vez, criariam um novo indivíduo e uma nova sensibilidade. Vista sob a perspectiva do Estado, Brasília seria apenas uma propaganda de governo, um capricho, como aquele notado por Pedrosa na fundação da Pampulha. Esse confronto de interesse, no entanto, não impediria que a nova capital aparecesse para o crítico como realização de um projeto utópico, isto é, como concretização dos desígnios de homens criativos empenhados na transformação social.

Ao se dedicar aos temas da arquitetura e da síntese das artes, Pedrosa teria adquirido legitimidade como crítico de arte e de arquitetura, especialmente, no final da década de 1950. Em 1959, ele foi um dos principais organizadores do Congresso Extraordinário da Associação Internacional de Críticos de Arte. Além de ser o primeiro evento dessa associação realizado na América do Sul, e também o primeiro de caráter extraordinário, o objetivo desse congresso era a discussão de uma nova cidade – no caso, Brasília –, por isso o tema geral era *Cidade nova, síntese das artes*. Cabe ainda destacar que o evento foi realizado em três cidades brasileiras, entre elas Brasília, que não havia sido inaugurada. A atuação de Pedrosa como organizador desse evento, trazendo intelectuais importantes, como o crítico Meyer Schapiro e o historiador da arte Giulio Argan, para debater a criação de uma nova capital e função social da arte, seria um indício do prestígio adquirido por ele no meio artístico brasileiro e internacional no momento em que o debate em torno da arquitetura assumiu um papel central na sua plataforma crítica.

Tendo em vista, portanto, um ponto de viragem no percurso de Pedrosa no exercício judicativo, que passou a se dedicar ao tema da arquitetura no final da década de 1950, modificando sua abordagem temático-analítica e metodológica, algumas perguntas devem ser colocadas com o intuito de compreender a atuação de Pedrosa como crítico nesse contexto. Por que Pedrosa se voltou para a arquitetura justamente no momento em que outro



projeto artístico ganhava proeminência no país, a saber, o neoconcretismo? Qual foi o papel da crítica de arquitetura na legitimação de Pedrosa no exercício judicativo? Qual a importância da categoria arte sintética na plataforma crítica de Pedrosa e quais sentidos essa categoria assumiu ao longo de seu percurso intelectual? A discussão sobre a importação das formas culturais e sobre as defasagens entre arte, política e sociedade colocam Pedrosa no rol dos intérpretes do Brasil na década de 1950? O entusiasmo do crítico com a construção de Brasília teria contribuído para a legitimação de um projeto que era, sobretudo, político? Qual o sentido da categoria utopia empregada por Pedrosa para fazer referência à nova capital da república?

### **Arquitetura, planejamento e modernidade**

Qual o sentido atribuído por Pedrosa a uma arte sintética? De acordo com Wisnik (2015: 23), essa categoria, que estaria imbuída de um “valor ético agregado”, relaciona-se com o domínio de uma obra de arte coletiva em detrimento dos impulsos individualistas e românticos que poderiam cercar a criação artística. No próprio desenvolvimento da arquitetura brasileira, o crítico observou momentos em que ela teria sucumbido a uma vaga individualista, como quando faz referência às fases do trabalho de Oscar Niemeyer, que inicialmente teria cedido à “faceirice da improvisação” e à “peste da originalidade”, escapando, portanto, da função social que Pedrosa atribuía às artes aplicadas. Essa oposição entre valores como o experimentalismo e a originalidade, por um lado, e o social e o ético, por outro, parecia ser um mote da crítica de Pedrosa sobre arquitetura. Ao mesmo tempo, Pedrosa não parecia cobrar um sacrifício estético em nome da missão social da arte, tentando conjugar a autonomia da arte em relação aos seus referentes externos – nesse sentido, a arte não seria mera representação – com um ideal ético.

Nos textos sobre arquitetura, o crítico teria aprimorado sua investigação acerca dos vínculos que unem arte e vida, estética e ética. Se nos seus primeiros textos sobre artes plásticas escritos entre os anos 1930 e meados de 1940, a missão social da arte estaria em primeiro plano, a partir da construção de uma plataforma estética associada ao concretismo, o crítico procurou conjugar a funcionalidade social e estética. A construção de Brasília, nesse sentido, seria a realização da plataforma crítica que Pedrosa vinha elaborando desde o final

da década de 1940, na medida em que a imposição de uma nova forma de planejamento urbano seria capaz de modificar a percepção e sensibilidade dos homens – tarefa esta que Pedrosa previa para arte.

A atuação de Pedrosa como crítico de arquitetura aparece, em um primeiro momento, como um corte em relação ao seu percurso até meados da década de 1950, quando contribuiu para a formulação do concretismo no Rio de Janeiro, ao mesmo tempo em que auxiliou na sua legitimação. O investimento do crítico em textos sobre arquitetura, todavia, deve ser devidamente contextualizado: desde 1954, quando saiu do jornal *Tribuna da Imprensa*, Pedrosa passou um período sem atuar como crítico de arte em jornais de grande circulação, somente retornando a essa atividade em 1957 no *Jornal do Brasil*. Durante esse período distante da imprensa escrita, o crítico investiu em outras atividades, atuando, principalmente em museus de arte moderna no Rio de Janeiro e em São Paulo, e também na Bienal. Esse intervalo afastado de uma coluna de jornal pode ter contribuído para que Pedrosa reavaliasse o papel da arquitetura tanto no seu projeto crítico, como também no próprio desenvolvimento da arte moderna brasileira.

Como colunista do *Jornal do Brasil*, Pedrosa se dedicou a escrever sobre a arquitetura do ponto de vista da crítica de arte. Para ele, seria necessário separar os diversos elementos das construções arquitetônicas, incluindo seus aspectos sociais, estéticos, técnicos, entre outros, com o intuito de tornar possível um juízo estético sobre elas. A crítica ficaria responsável por analisar as qualidades estéticas dessas construções como condição para ser bem-sucedida. Por essas qualidades, Pedrosa compreende os valores permanentes de uma obra de arte, excluindo seus aspectos sociais e históricos, e valorizando “o arranjo formal de todas as suas partes e a integração em equilíbrio de suas forças e inclinações contrastantes”. (Pedrosa, 1981: 271).

No texto *Arquitetura e crítica de arte - II*, quando também vai se debruçar sobre a relação entre arquitetura e o exercício judicativo, Pedrosa elege a noção de espaço como uma categoria central para se compreender as obras arquitetônicas sob o ponto de vista plástico:

Perceber, simples e imediatamente, a arquitetura como tal, é operação que precisa de alto treino; e significa senti-la agindo sobre nós, como massa, linha, cor, espaço. Em razão de muitos fatores, complexíssimos, de ordem sensível, técnica, cultural, histórica, nenhum daqueles elementos exerce, hoje, no nosso tempo, maior fascínio sobre nós do que o espaço (...) É hoje, pois o elemento capital para a sua apreciação estética (Pedrosa, 1981: 278).

Embora Pedrosa tivesse manifestado um interesse em analisar a arquitetura do ponto de vista da crítica de arte, por ocasião do seu retorno à crítica militante no jornal, ele não abandonou sua preocupação com as artes plásticas. A postura engajada em relação aos movimentos artísticos, entretanto, que havia marcado sua atuação na primeira metade de década de 1950, especialmente em relação ao concretismo, voltar-se-ia para a arquitetura, com a defesa do projeto de Brasília idealizado por Lúcio Costa. Essa mudança poderia ser compreendida por meio da sua postura em relação aos vínculos entre arquitetura e concretismo: se, nos anos 1940 e início dos anos 1950, a simplicidade e economia de meios da arquitetura moderna servia como referência para a legitimação das tendências artísticas às quais o crítico se vinculava, posteriormente ela deixou de ser apenas um elemento de comparação para assumir uma dimensão central na sua crítica, e a arte concreta e abstrata passou a aparecer para legitimar a arquitetura:

Se a arquitetura é arte, uma edificação que se eleva à qualidade arquitetônica, e uma pura obra de arte; e como a escultura, ou uma construção especial abstrata ou concreta, as qualidades que nela devem dominar, as qualidades que nela serão específicas, não de ser fatalmente plásticas do mesmo modo que o são numa escultura de Moore, num móbile de Calder, numa construção de um Pevsner ou de um Bill<sup>9</sup>.

Para Pedrosa, a arquitetura poderia ser considerada um objeto artístico. No texto *Arquitetura, obra de arte*, o crítico ainda chama a atenção para o fato de que o trabalho de Oscar Niemeyer evidencia essa proximidade entre as duas artes, e por isso ele poderia ser considerado um escultor em vez de arquiteto. Já em outro texto, intitulado *Das arquiteturas e de suas críticas*, o crítico lança luz novamente para as obras do arquiteto – que é chamado de “artista criador” –, identificando nelas uma combinação de formas e de volumes que aproximariam seu trabalho da arte abstrata (Pedrosa, 1981:407). Nesse sentido, as criações de Niemeyer permitiriam repensar aquilo que Pedrosa chama de “velhas classificações das chamadas belas artes”.

Tendo em vista, portanto, as aproximações feitas por Pedrosa entre a arte concreta e a arquitetura, em que medida é possível encontrar conexões entre a defesa de ambas por parte do crítico? Embora o grupo concretista carioca que Pedrosa ajudou a criar tivesse se

---

<sup>9</sup> PEDROSA, Mário. *Arquitetura, obra de arte*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 fev. 1957.

desfeito em 1956, esse motivo não explica por si só o abandono desse projeto estético e o interesse pela arquitetura. Considerando que uma de suas principais preocupações era não perder de vista o aspecto humanista das atividades artísticas, cabe enfatizar que a arquitetura teria se prestado mais aos objetivos do crítico de reatar os vínculos entre arte e sociedade. Embora, ele também tivesse discutido esses vínculos no campo do concretismo, a construção de uma nova cidade, iria evidenciar o esforço conjunto de arquitetos, artistas plásticos e urbanistas, diluindo as fronteiras entre a arte e a vida social, e possibilitar uma compreensão da arte em um sentido mais amplo, como pode ser visto na ideia desenvolvida por Pedrosa de que a cidade seria também uma obra de arte: “Ao tomar Brasília, a cidade nova, como uma obra de arte coletiva, queremos com isso dizer que a arte se introduz na vida de nossa época, não mais como obra isolada, mas como um conjunto das atividades criadoras do homem” (Pedrosa, 1981: 406).

No mesmo ano que aconteceu Congresso Extraordinário da Associação Internacional de Críticos de Arte, e um ano antes da inauguração de Brasília, um movimento artístico também se formava no Rio de Janeiro, dando origem ao Grupo neoconcreto. Embora o neoconcretismo reunisse antigos membros do grupo concretista carioca, do qual Pedrosa foi um dos principais incentivadores – como Lygia Clark, Lygia Pape, Franz Weissmann, entre outros –, sua participação nos desdobramentos das experiências artísticas reunidas sob o rótulo de neoconcretismo, foi tímida, se comparado, por exemplo, com a de Ferreira Gullar, que escreveu o manifesto desse movimento, intitulado *Teoria do não-objeto*. Alguns fatores podem ter contribuído para esse distanciamento do crítico. Em primeiro lugar, ele retornou de viagem em 1959, após ter ficado um ano no Japão, afastando-se, portanto, das formulações que permitiram a criação do grupo. Em segundo lugar, esse afastamento, também poderia ser explicado pelo fato de o neoconcretismo não acionar o repertório de preocupações sobre o fenômeno artístico que estava na agenda do crítico naquele contexto, visto que seu foco parecia ser uma arte social.

Ainda sobre o fato de Pedrosa ter se dedicado mais à arquitetura do que ao neoconcretismo, Moura (2011: 146) enfatiza que os dois projetos eram distintos e que as posições defendidas pelo grupo não se coadunavam com a discussão que o crítico realizava naquele momento:

O crítico apresentava Brasília como uma utopia arquitetônica associada ao desenvolvimentismo de JK. A cidade representava a ocasião de concretizar o sonho de

integração da arte na indústria e na arquitetura expresso no ideário do construtivismo com o qual o grupo neoconcreto procurou romper. Em outros termos: a construção de Brasília e o debate que a acompanha naquele momento são um encaminhamento do qual o neoconcretismo não participa. Pedrosa está naquele mesmo ano de 1959 empenhado em fazer avançar um conjunto de questões que está sendo negado no manifesto redigido por Gullar.

As diferenças entre os projetos no campo da arquitetura e das artes plásticas no final da década de 1950, poderiam esclarecer o porquê de Pedrosa não ter se envolvido com o neoconcretismo da mesma como aconteceu quando ele aderiu ao Grupo Frente. Embora Gullar, afirme que esse envolvimento não aconteceu porque Mário Pedrosa se encontrava fora do país, não tendo participado da organização daquele movimento, essa explicação não é suficiente para compreender o não engajamento de Pedrosa<sup>10</sup>. Uma hipótese para o seu distanciamento repousa justamente nos diferentes valores associados à arquitetura e ao neoconcretismo. Ao questionar, a originalidade e o individualismo das experimentações artísticas naquele contexto, ao mesmo tempo em que defendia uma missão social da arte, o crítico também quis destacar os valores em disputa no meio artístico brasileiro, posicionando-se favoravelmente em relação à arquitetura moderna no país, cujo projeto ia ao encontro da sua ênfase nas ideias de utopia, planejamento, modernidade e síntese.

Uma discussão central nos textos de Pedrosa sobre arquitetura é a noção de modernidade associada ao conceito de planejamento, sendo este entendido como a elaboração de uma ordem por parte de arquitetos e urbanistas, que teriam a missão de organizar o espaço e a cidade. A construção de Brasília seria mobilizada pelo crítico justamente para fazer referência ao domínio da natureza por meio da técnica e do planejamento. Desse modo, a centralidade da nova capital repousaria no fato de ela romper com um “*modus vivendi* medíocre” que havia se estabelecido no Brasil, quando a natureza não era dominada e também não se estava completamente entregue a ela. A imposição de uma ordem moderna dependia, portanto, de um domínio do homem sobre seu ambiente físico, transformando-o. Aquilo que o crítico chama de “grupo de homens dotados de imaginação, sensibilidade e ambição”, entre os quais poderiam se incluir os arquitetos,

---

<sup>10</sup> De acordo com Gullar (1987: 99): “Nesta época o Mário viajou para o Japão, ficou um ano e tanto, e quando ele chega já tinha o manifesto neoconcreto, teoria do não-objeto, tinha o diabo, e com a ruptura havia se dado mesmo outro movimento. Eu me lembro que havia uma certa apreensão de como ele ia perceber isso, porque nós sabíamos que o avanço contrariava as suas formulações”.

artistas e urbanistas, teriam a missão de levar adiante essa transformação, por meio de projetos concretos, como a construção da nova capital da república (Pedrosa, 1998: 407).

Essa relação entre planejamento e natureza aparece em vários artigos escritos pelo crítico no final da década de 1950. Quando discute o paisagismo no Brasil, a partir da figura de Roberto Burle Marx, Pedrosa também menciona o problema da natureza, vista como matéria-prima que seria burilada pelo do artista. No texto *Arquitetura paisagística no Brasil*, Pedrosa aborda as relações entre arte, arquitetura e paisagismo, quando diz que, com Burle Marx, “a arquitetura moderna brasileira encontrou seu ambiente, sua integração na natureza” (Pedrosa, 1981: 283). Essa integração dar-se-ia justamente a partir da manipulação dos elementos naturais que transcenderiam sua situação original e seriam organizadas de tal forma que o paisagista assemelharia a um pintor. Embora crítico destaque que jardins de Burle Marx são um pedaço de natureza, a sua organização – que se assemelha à forma como o artista constrói seu quadro – e sua ligação com o conjunto modificam o estatuto dessa natureza, que se transforma em obra de arte.

No caso de Brasília, a relação entre planejamento e natureza também está presente. Na construção dessa cidade, a natureza também seria matéria-prima, especialmente porque ela estava localizada um local afastado, de difícil acesso, onde os homens ainda não haviam se aventurado na tentativa de ordenar, de uma forma àquele espaço. A sua transformação pelas mãos de um conjunto de pessoas criativas, seria um processo que também poderia ser encarado como algo semelhante à produção de um objeto artístico, assim como os jardins de Burle Marx. Nesse sentido, quando inclui um conjunto de experiências sob o rótulo de obra de arte, Pedrosa está pensando em um contexto específico, como aquele vivenciado pela sociedade brasileira, em que a natureza ainda não havia sido plenamente domesticada, e onde um grupo de arquitetos, artistas e paisagistas teria um papel importante a desempenhar na medida em que eles seriam responsáveis por transcender esse ambiente.

A partir da discussão sobre a concepção de modernidade elaborada por Pedrosa também é possível fazer aproximações entre a arquitetura e o concretismo, que, de acordo com o crítico, atuariam como elementos ordenadores em um ambiente marcado pelo predomínio de uma natureza caótica. No artigo *Paradoxo da arte moderna brasileira*, Pedrosa procura justificar a presença do concretismo no Brasil, respondendo a um crítico que procurava entender como o concretismo havia florescido em um meio subtropical e com a

natureza ameaçadora. De acordo com Pedrosa, é justamente diante dessa natureza e como reação a ela que se pode explicar a presença dessa tendência artística, assim como a própria arquitetura moderna: “É o caso de se perguntar: não estará saindo desse paradoxo, dessa ‘vontade profunda’ o embrião ainda precário, mas já existente, de uma arte brasileira moderna e **autóctone**, isto é, autenticamente regional, de saborosos e fortes acentos dialetais, na grande linguagem universal? Como na é o caso com a nossa arquitetura” (Pedrosa, 1998: 319, grifo nosso).

Se nos textos em que discutia sobre o concretismo, Pedrosa fazia referência às “formas privilegiadas” que deveriam compor uma obra de arte, no caso das cidades, o crítico lança luz para a busca daquilo que ele chama de “forma vernácula complexa”, expressão retirada do autor Lewis Mumford. Ao mencionar esse termo, o crítico tinha em vista uma região modificada pelo urbanismo em oposição à natureza (Pedrosa, 1998: 408). Sobre essa forma vernácula, Pedrosa ainda afirma que ela seria inseparável do “conceito moderno de cidade como ‘obra de arte’”. Nessa perspectiva, a cidade poderia ser encarada como um objeto artístico, na medida em que a ela também é dada uma forma, que se opõe ao seu estado natural, além de ser encarada como uma totalidade e não apenas pelas suas partes.

Na discussão sobre o regional/ internacional na arte, a importação de formas culturais, o surgimento de cultura autóctone, e planejamento *versus* natureza, pode estar uma chave de interpretação para se compreender uma concepção de moderno presente na plataforma crítica de Mário Pedrosa. A reflexão sobre esses temas encontram-se justamente nos textos em que Pedrosa se dedicou a debater a arquitetura moderna e o surgimento de uma arte coletiva, fruto da contribuição de arquitetos, artistas, urbanistas, paisagistas, entre outros. Brasília, entendida como principal representante dessa arte coletiva, iria atuar no plano cotidiano da vida, modificando homens de maneira geral, incluindo os próprios governantes que iriam residir nessa cidade, além fazer vale a promessa de o Brasil estaria condenado ao moderno em amplo espectro – modernidade que se expressaria tanto em no campo estético, como na vida social. Tendo em vista, portanto, a presença de uma reflexão sobre a imposição de uma ordem moderna no Brasil na crítica de Pedrosa, justamente no momento em que esse tema estava presente na agenda dos cientistas sociais no país, o objetivo deste trabalho foi compreender como o desenvolvimento da arquitetura brasileira e a construção de Brasília

foram fundamentais para a elaboração de um projeto crítico associado, principalmente, a ideia de arte sintética e integradora como devir da modernidade.

## **Conclusão**

O objetivo deste trabalho foi explorar os vínculos que unem crítica de arte, arquitetura e teorias da modernidade, a partir dos escritos de Mário Pedrosa publicados no final da década de 1950. Desse modo, em vez de compreender a produção crítica de Pedrosa estritamente no campo da estética, o que uma análise de seus escritos pode mostrar é uma relação mais complexa, incluindo diversos elementos, como arquitetura, artes plásticas e urbanismo, além de uma abordagem que também procurava dar conta de uma “interpretação do Brasil”. Considerando que a maioria dos trabalhos sobre Pedrosa procurou dar conta de sua atuação como militante político, por um lado, e crítico de arte, por outro, suas atividades como crítico de arquitetura lançam luz para uma dificuldade em separar essas áreas de atuação, evidenciando, portanto, tanto suas preocupações com o fenômeno estético, como também com formas de engajamento na vida social.

A defesa da arquitetura brasileira no final da década de 1950, em contraposição à sua atuação como um dos formuladores do projeto concretista nos anos anteriores, também é um aspecto importante da trajetória de Pedrosa no exercício judicativo. Embora ele seja considerado um crítico de arte pioneiro do concretismo no Brasil, seu papel no campo da arquitetura também foi essencial não apenas porque a crítica nessa área era escassa, e ele foi um dos seus principais representantes na década de 1950, como também porque ele foi um árduo defensor dos projetos arquitetônicos desenvolvidos nesse período, como a construção de Brasília, auxiliando, portanto, na sua legitimação. Sendo assim, cabe enfatizar a necessidade de incluir a análise de Pedrosa sobre arquitetura como uma dimensão central da sua obra, assim como seus textos sobre política e artes plásticas.

Por fim, o que se quis evidenciar é como a atuação de Pedrosa como crítico de arquitetura foi fundamental para sua legitimação no exercício judicativo, na medida em que o seu engajamento na defesa da construção da capital da república e seu papel na organização de um Congresso Extraordinário da Associação Internacional de Críticos de Arte em torno



da nova cidade, projetaram de vez o crítico no meio artístico e intelectual do Brasil e do exterior.

## **Referências Bibliográficas**

AMARAL, Aracy. **Arte para que?** A preocupação social na arte brasileira 1930-1970. São Paulo: Editora Nobel, 1984.

ARANTES, Otília Beatriz. **Mário Pedrosa:** itinerário crítico. São Paulo: Editora Página Aberta, 1991.

*BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac e Naify, 1999.*

GULLAR, Ferreira. Ferreira Gullar. In: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (Org.) **Abstracionismo geométrico e informal:** a vanguarda brasileira nos anos 50. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de artes plásticas, 1987.

JARDIM, Eduardo. Modernismo revisitado. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 220-238, 1998.

MARI, Marcelo. **Estética e Política em Mário Pedrosa (1930 – 1950).** São Paulo, 2006. Tese (Doutorado em Filosofia), Universidade de São Paulo, 2006.

MOURA, Flávio Rosa. **Obra em construção:** a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil. São Paulo, 2011. Tese (Doutorado em Sociologia), Universidade de São Paulo, 2011.

ORTIZ, Renato. **Moderna tradição brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 1991.

PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEDROSA, Mário. **Modernidade cá e lá.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e modernos.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

PEDROSA, Mário. **Forma e percepção estética.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

PEDROSA, Mário. **Política das artes**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

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

PEDROSA, Mário. Da natureza afetiva da forma na obra de arte. In: \_\_\_\_\_. **Arte**: forma e personalidade. São Paulo: Editora Kairós, 1979.

PEDROSA, Mário. Panorama da pintura moderna. In: \_\_\_\_\_. **Arte**: forma e personalidade. São Paulo: Editora Kairós, 1979.

VELHO, Gilberto. **Projeto e Metamorfose**. Antropologia das Sociedades Complexas. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.

VILLAS BÔAS, Gláucia. **Mudança provocada**. Passado e futuro no pensamento sociológico brasileiro. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 2006.

WISNIK, Guilherme. Prefácio. In: PEDROSA, Mário. **Arquitetura**: ensaios críticos. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

