

MANUEL ALCÁNTARA
MERCEDES GARCÍA MONTERO
FRANCISCO SÁNCHEZ LÓPEZ
(Coords.)



Arte

DOI: http://dx.doi.org/10.14201/oAQ0251_3



Instituto de Iberoamérica
universidad de salamanca



VNiVERSiDAD
D SALAMANCA
CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL



800 AÑOS
VNiVERSiDAD
D SALAMANCA

AQUILAFUENTE, 251



Ediciones Universidad de Salamanca y
los autores
Motivo de cubierta: Idea original de Francisco Sánchez y
desarrollado por Clint is Good
<https://clintisgood.com/>

1ª edición: julio, 2018

978-84-9012-913-5 (pdf obra completa)
978-84-9012-914-2 (pdf, vol. 1)
978-84-9012-915-9 (pdf, vol. 2)
978-84-9012-916-6 (pdf, vol. 3)
978-84-9012-917-3 (pdf, vol. 4)
978-84-9012-918-0 (pdf, vol. 5)
978-84-9012-919-7 (pdf, vol. 6)
978-84-9012-920-3 (pdf, vol. 7)
978-84-9012-921-0 (pdf, vol. 8)
978-84-9012-922-7 (pdf, vol. 9)
978-84-9012-923-4 (pdf, vol. 10)
978-84-9012-924-1 (pdf, vol. 11)
978-84-9012-925-8 (pdf, vol. 12)
978-84-9012-926-5 (pdf, vol. 13)
978-84-9012-927-2 (pdf, vol. 14)
978-84-9012-928-9 (pdf, vol. 15)
978-84-9012-929-6 (pdf, vol. 16)
978-84-9012-930-2 (pdf, vol. 17)
978-84-9012-931-9 (pdf, vol. 18)
978-84-9012-932-6 (pdf, vol. 19)

Ediciones Universidad de Salamanca
Plaza San Benito, 2
E-37002 Salamanca (España)
<http://www.eusal.es>
eus@usal.es

Maquetación:
Cícero, S.L.
Tel.: 923 12 32 26
Salamanca (España)

Realizado en España-Made in Spain



Usted es libre de: Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato
Ediciones Universidad de Salamanca no revocará mientras cumpla con los términos:



Reconocimiento — Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.



NoComercial — No puede utilizar el material para una finalidad comercial.



SinObraDerivada — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no puede difundir el material modificado.

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE
Unión de Editoriales Universitarias Españolas
www.une.es



Catalogación de editor en ONIX accesible en
<https://www.dilve.es/>

**A ARQUITETURA BRASILEIRA NO DEBATE
INTERNACIONAL: AICA DE 1959 E A CRISE
DO PROJETO MODERNO**

MARI, MARCELO

A ARQUITETURA BRASILEIRA NO DEBATE INTERNACIONAL: AICA DE 1959 E A CRISE DO PROJETO MODERNO

Em 1959, o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte foi realizado em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro, entre os dias 17 e 25 de setembro de 1959¹. A princípio, o Congresso contaria com a presença de Le Corbusier, que não pode vir ao evento, e do famoso escritor André Malraux foi o que anunciou Mário Pedrosa à imprensa em ocasião da reunião dos preparativos para a realização das jornadas do Congresso na cidade de São Paulo:

Reuniram-se ontem na Biblioteca Municipal, os críticos de arte brasileiros, a fim de estudarem as medidas preliminares a serem tomadas para a organização do Congresso (da AICA). [...] O grande arquiteto Le Corbusier e o conhecido escritor André Malraux deverão participar do Congresso informou na ocasião o Sr. Mário Pedrosa, vice-presidente da entidade mundial de críticos de arte. [...] Já aceitaram os convites, prometendo sua presença, as seguintes personalidades: dos Estados Unidos, J. J. Sweeney, Lewis Mumford, Meyer Schapiro, (Richard) Neutra e Saarinen; da Inglaterra, Herbert Read e William Holford; da Polônia, Staizinsky; da Áustria, Novotny, [...] (*O Estado de São Paulo*, 26-05-1959: 14)

O Congresso Extraordinário da AICA contou com uma sessão inaugural e mais oito sessões específicas, cada uma dessas tratou de um assunto pertinente à ideia de síntese das artes, a saber: a primeira sessão intitulada “A cidade nova” tratou de especificar historicamente a volta à baila de um ideal antigo de fundação da capital do País no centro geográfico do País; a segunda sessão, cujo tema foi o “Urbanismo”, visou debater a planejamento da cidade e sua atualidade ou não; a terceira sessão, “Técnica e expressividade”, tratou de debater vários temas ligados à posição das técnicas na ascendência do desenho funcional, a posição do arquiteto frente ao engenheiro, a especificidade do desenho e do Projeto Moderno quando se dissolveu os lugares tradicionais de articulação da relação entre forma e função arquitetônica; na quarta sessão foi intitulada “Arquitetura” e tratou da inovação da arquitetura brasileira nos anos de 1950 e de 1960; a quinta sessão tratou das “Artes plásticas”, do lugar da síntese possível entre arquitetura e artes plásticas, considerando o fato de que muitas vezes o arquiteto moderno trabalhava sozinho na caracterização e realização dos espaços habitados; já a sexta sessão se propunha a tratar das “Artes industriais” com dois enfoques: um sobre a programação e comunicação visual na cidade e outro sobre o impacto dos objetos produzidos em escala industrial tem na formação do gosto do homem moderno.

No geral, as sessões da AICA foram polarizadas por dois debates principais: um, sobre a pertinência de se construir a Capital no centro geográfico do País; outro, sobre a atualidade ou anacronismo de se pensar as artes em termos de uma tendência para a síntese. As sessões que mais se destacaram pela ênfase no debate sobre a síntese das artes foram: a quinta sessão, que tratou das “Artes plásticas”, do lugar da síntese possível entre arquitetura e artes plásticas, considerando o fato de que muitas vezes o arquiteto moderno trabalhava sozinho na caracterização e realização dos espaços habitados; a sexta sessão, que se propunha a tratar das “Artes industriais” com dois enfoques: um sobre a programação e comunicação visual na cidade e outro sobre o impacto dos objetos produzidos em escala industrial tem na formação do gosto do homem moderno.

Todavia, é justamente a partir da sexta sessão que se tratou do significado da síntese em sentido mais amplo de engrandecimento da dimensão humana, daí a preocupação de se tratar da relação entre “Arte e educação”, da educação estética gerada pela arte moderna. Por fim a oitava sessão debateu “A situação das artes na cidade” e a perspectiva possível e atual de Síntese das Artes.

¹ Agradecemos expressamente à Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal pelo Apoio Financeiro para participação no 56 ICA, Salamanca, Espanha, 2018.

Entre os participantes do evento estavam representados tanto membros do júri que selecionou o plano piloto para construção de Brasília quanto críticos do tipo de planificação urbana proposta por Lúcio Costa. O projeto de Costa foi escolhido entre 26 inscrições para o edital do concurso do plano piloto para construção da Nova Capital, publicado no Diário Oficial da União nos trinta dias do mês setembro de 1956. Frente aos boatos correntes à época, se as evidências são fortes em dizer que Le Corbusier optara pela negativa para o convite oficial de projetar a nova Capital do Brasil e, ainda mais, sugerira a escolha de um arquiteto brasileiro para a empreitada, o certo é que o projeto vencedor do concurso para o plano piloto de Brasília foi realizado por um arquiteto herdeiro dos princípios definidos por Le Corbusier para o urbanismo e para a arquitetura moderna.

A importância e força de presença do Arquiteto europeu manifestaram-se primeiramente quando da sua passagem pelo Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro, em 1929, onde realizou o croqui inicial do projeto para edifício público, que será erguido entre os anos de 1937 até ser finalizado e inaugurado em 1945, para abrigar o Ministério da Educação e Saúde (também conhecido como Palácio Capanema), cujos trabalhos foram realizados pela equipe de Lúcio Costa.

Pode-se dizer que Brasília é uma espécie de coroamento das inovações estéticas e funcionais implementadas por Lúcio Costa na reforma institucional da Escola de Belas Artes, e também juntamente com Oscar Niemeyer, no pavilhão brasileiro de Nova York e no Palácio Capanema. Nas palavras de Lúcio Costa, Brasília como a cidade-capital que deveria seguir os preceitos não menos da *Urbs* que da *Civitas*:

Ela 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 *civitas*, 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 da *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. Monumental não no sentido de ostentação, mas no sentido da expressão palpável, por assim dizer, consciente, daquilo que vale e significa. Cidade planejada para o trabalho ordenado e eficiente, mas, ao mesmo tempo, cidade viva e aprazível, própria ao desvanecio e à especulação intelectual, capaz de tornar-se, com o tempo, além de centro de governo e administração, num foco de cultura dos mais lúcidos e sensíveis do país. (Costa, 1991: 20)

Ainda que Lúcio Costa recebesse críticas de parte do júri e dos concorrentes, por ter apresentado na inscrição do edital para o Plano Piloto da nova Capital, projeto pouco detalhado e ser quase o último projeto a ser inscrito, o fato é ganhou o certame pela sua clareza e estilo econômico, sumário. Entre as vantagens do projeto de Costa encontrava-se seu estilo como distinto dos outros projetos, pois: [...] inúmeros projetos apresentados poderiam ser descritos como demasiadamente desenvolvidos; o de número 22 (que por ordem de inscrição indicava o projeto de Lúcio Costa), ao contrário, parece sumário. Na realidade, porém, explica tudo o que é preciso saber nesta fase; e omite tudo que é sem propósito. (Costa, 1991: 35).

No que concerne às desvantagens apontadas pelo Júri do Edital de seleção do projeto para construção da Nova Capital encontrava-se – um problema que não foi resolvido ainda e que faz parte do cotidiano de Brasília – a preocupação com a infraestrutura viária, a “não especificação do tipo de estradas regionais, especialmente com relação a possíveis cidades satélites” (Costa, 1991: 35). William Holford, que fez parte do Júri, esteve atento às dificuldades de concepção e de realização do projeto de Lúcio Costa. Em artigo, publicado pela revista *Módulo*, no mês de abril de 1960, Holford fez a defesa enfática dos critérios que levaram à aprovação do projeto de Costa, na medida em que contemporizava a crítica de Bruno Zevi – sobre a viabilidade do empreendimento de construção de Brasília – e que apontava a necessidade de se aprofundar as soluções de articulação entre centro administrativo e cidades satélites. O que a visão otimista de Holford não levou em conta foi o fato de que a relação entre o centro administrativo e as cidades satélites reproduziu, com o passar do tempo, a lógica de centro e

periferia das grandes cidades capitalistas modernas². Isso posto, a análise do urbanista inglês não deixou de elogiar o ineditismo de Brasília e de pensar as readequações do plano urbanístico para atender e abrigar afluxos populacionais novos:

O ímpeto desencadeado lançará a nova cidade mais depressa do que eu tinha antecipado. Em 1957, tinha dúvidas sobre se a nova cidade e o seu distrito federal alcançariam as dimensões planejadas. Agora, em 1959, minhas dúvidas são todas no sentido oposto: a população poderá crescer depressa demais para o plano. [...] Assim, minha primeira sugestão se relaciona com esse ponto. É que o plano piloto deve ser expandido agora, para abranger a região adjacente à capital. – seu interior, por assim dizer – e que nesse perímetro sejam localizados todos os núcleos coadjuvantes, dos quais se pode esperar que suplementem e ampliem o centro administrativo oficial. Existem já cidades satélites e a chamada ‘cidade livre’. Estas oferecem uma vida completamente diferente da do centro de Brasília, e são reservas úteis e necessárias. É muito importante não deixar que se estendam, como um câncer, através das terras intermediárias que as separam da cidade principal e não deixar que cresçam demais. Mas serão cidades cheias de vigor e vitalidade, e para certos propósitos e em certas ocasiões, os seus habitantes virão ao centro administrativo. Assim sendo, as estradas para o centro precisam ser boas, de modo a que o transporte seja rápido. Esses núcleos satélites (...) são também úteis como centros de trabalho. Parte da população do centro administrativo pode preferir trabalhar fora da cidade. Da mesma forma, uma pequena proporção das pessoas que vivem nos satélites quereará ter funções administrativas na capital. (Holford, 1960: 03)

Além do problema das infraestruturas urbanas e da necessidade de se pensar em adaptar o plano de Brasília para um contingente maior de pessoas, outro ponto abordado no artigo, como motivo de preocupação por Holford, muito embora não estivesse na ordem das prioridades infraestruturais da cidade e dissesse mais respeito à ordenação simbólica da mesma (o que por si só já diz muita coisa!), foi o tema da síntese das artes. Holford aponta o que ele considerou como certa insistência em se debater o tema da síntese das artes no Congresso da Associação Internacional de Críticos de Arte, ano de 1959:

Com referência à colaboração com pintores e escultores, assunto a que o Congresso dedicou muitos debates, sou pessoalmente contrário à tentativa de criar-se uma síntese artificial das artes, através da importação de projetos de pinturas e estatuária, nesta etapa da obra. Como disse Le Corbusier no prefácio de seu livro sobre a Capela de Ronchamps, a arquitetura já é por si mesma uma síntese das artes. E quando um arquiteto já produziu uma unidade de plano e função, como Brasília, seria loucura abrir uma caixa de Pandora de símbolos discordantes, para romper essa unidade. É evidentemente preciso esperar que obras de arte individuais surjam com a cidade povoada, e fora dela. (Holford, 1960: 03)

Em artigo publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, de 20 de dezembro de 1959, Jorge Wilhelm, urbanista e candidato na disputa com Lúcio Costa para o edital de construção da Nova Capital, fez um resumo dos assuntos principais debatidos no Congresso da AICA. Tal como havia feito Holford, Wilhelm destaca também como ponto alto dos debates do Congresso, a polêmica sobre a concepção do plano urbanístico e o debate sobre a síntese das artes. Todavia, a crítica de Wilhelm incidiu menos sobre o projeto urbanístico e arquitetura que a escolha do lugar para construção de Brasília. Essa crítica se amparava pelo que o Urbanista chamou de escolha superficial do lugar, por entender que a escolha do lugar foi feita pelo critério geométrico e não socioeconômico. De fato isso foi um ponto crucial da crítica da época, por exemplo, Mário Pedrosa apontara, em escrito de 1957³, o perigo do distanciamento da política institucional em relação à sociedade civil. Eis o comentário de Wilhelm:

2 Seria produtivo verificar a análise que Otilia Arantes faz do projeto moderno e como ele inaugura uma nova preocupação com o sentido social de construção das novas cidades no Brasil, em seu livro *Mário Pedrosa: itinerário crítico*, de 2003, especialmente página 154 e seguintes.

3 Mário Pedrosa apontaria o conjunto de contradições existentes na construção de uma cidade moderna no Brasil, em um vazio demográfico que era, naquele momento, a região Centro-Oeste brasileira. Confrontar Mário Pedrosa. *Acadêmicos e modernos*. São Paulo: EDUSP, 1998: 389, 404.

A própria coragem em planejar a capital, cá entre nós, não esteve destituída de certa inconsciência dos processos que deveriam preceder sua implantação. Se quisermos realmente tirar de Brasília todos os ensinamentos que oferece, não podemos esquecer, por exemplo (nem podemos escondê-lo da crítica estrangeira), a superficialidade com que o sítio foi escolhido. A este respeito os visitantes do Congresso, não informados, limitaram-se a fazer dois tipos de pressupostos: ou houvera um estudo socioeconômico determinante ou uma ação policial futura seria suficiente para regulamentar e limitar a cidade. Isto não é correto; não há policiamento capaz de impedir o crescimento de uma cidade, nem a transformação de seu caráter [...]. Não houve nem antes nem depois da escolha do sítio, estudo algum, a não ser os apresentados por alguns anteprojetos participantes do concurso para o plano piloto. A escolha do sítio obedeceu, grosso modo, a seguinte cronologia: o centro geométrico e não o centro de gravitação socioeconômica levou a Capital, ao planalto goiano; um levantamento aerofotogramétrico escolheu zonas aparentemente fáceis para construções (com resultados dúbios, aliás); finalmente, considerações estéticas, tais como a existência de uma bonita represa para pequena usina anteriormente projetada e insuficiente para Brasília, presidiram à escolha definitiva. Apesar da superficialidade do processo, no entanto, a região apresenta inequívocas vantagens. Situou-se assim a capital, por acaso (não há outra expressão) à margem da zona pioneira que alcança o sul e sudoeste goiano, numa região que dificilmente nasceria uma cidade espontânea. Garantiu-se assim, ainda por acaso, a manutenção do caráter artificial, num certo sentido necessário, da futura capital. (Wilheim, 1959: 76)

A escolha do sítio para a construção da Capital obedeceu certamente a critério ligado ao centramento geométrico, mas não deixou de se revelar como plano estratégico no processo de modernização mais equânime entre as quatro regiões do País. Logo na primeira sessão da AICA, cujo tema era “A cidade nova”, Mário Pedrosa fez um apanhado histórico das primeiras concepções e das principais iniciativas de mudança da Capital, desde o período Joanino, com a passagem para a República no Brasil, até a iniciativa idealizadora da constituição de 1945 e a execução da ação no governo de Juscelino Kubitschek:

Esta ideia de Brasília, que vos parece tão surpreendente, que parece ter caído do céu, não caiu do céu, pois faz parte de certa tradição histórica desde os começos do país. [...] Um primeiro-ministro do rei absolutista (Dom João VI), ao chegar à cidadezinha colonial do Rio de Janeiro do princípio do século XIX, foi logo tomado da ideia de fundar aqui um grande império [...] (e) de fundar uma capital nas montanhas de Minas Gerais. Um pouco mais tarde, [...] José Bonifácio, também propunha uma nova capital. [...] Ainda no século XIX, [...] o fundador da historiografia brasileira, Varnhagen, também teve a ideia de fundar uma nova capital [...]. Os principais arquitetos da República eram oficiais do Exército, educados no positivismo [...]. Fizeram a Constituição, fizeram os emblemas nacionais, inclusive nossa bandeira, aliás bastante feia, e tiveram a ideia de marcar no centro geográfico do país um quadrilátero para ali fundar a capital. (LOBO; SEGRE, 2009: 28-29)

Se, por um lado, Pedrosa reconhece a continuidade entre o traçado geométrico praticado no Século XIX e a construção de Brasília no governo de Kubitschek, por outro, vê uma situação diferenciada no Projeto Moderno de construção da Nova Capital; tratava-se de um momento em que o Brasil se projetava para o futuro como momento ímpar de sua inserção, pela ultrapassagem das condições locais legadas do passado arcaico, no processo de modernização. Processo esse que seguiria *pari passu* a voga internacional sem estar a reboque dela. É justamente nesse momento aparentemente propício para a formação inaudita de um concerto internacional das nações, que nasceria um mundo renovado pela fraternidade e cooperação entre os povos da terra. Um momento excepcional da fala de Pedrosa, quando enfatizou a negação do passado e a afirmação do futuro, esse último entendido como realização utópica, pelo fato de nós, brasileiros, estarmos “condenados ao moderno”⁴, em que a crise da arte individual se encontrava com a antevisão do que poderia ser o inteiramente outro das cidades artificiais na realização de obra coletiva:

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

4 Dizia Mário Pedrosa no Congresso da AICA: “somos condenados ao moderno, isto é, às aquisições da nossa civilização atual e às necessidades de nossa civilização atual”. (LOBO; SEGRE, 2009: 52)

criadoras do homem. Quando se faz uma cidade nas condições de Brasília, partindo do nada, a mil quilômetros do litoral, é por assim dizer um ensaio de utopias. [...] 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. É evidente que nos encontramos diante de uma crise bem profunda da arte individual. Precisamos reencontrar as bases sociais, as bases filosóficas da arte, da atividade criadora, e creio que um empreendimento como este, de fundar uma cidade planificada e a construir de alto a baixo com todos os recursos tecnológicos de nossos dias e com um pensamento fundamental, um pensamento a dirigi-la, é realmente o de construir não só uma capital mas uma obra de arte coletiva. [...] É uma obra coletiva porque por definição ela suprime o empirismo, e nunca poderá ser completada por uma política de *laisser-faire, laisser-aller*. (LOBO; SEGRE, 2009: 28, 30)⁵

As palavras de Pedrosa na primeira sessão do Congresso da AICA deram o tom do debate sobre a Cidade Nova e sobre a síntese das artes. É evidente que o Crítico brasileiro invertia valores artísticos e sobretudo estéticos, com consequências políticas óbvias, no sentido de atender clamores específicos de países – como era o caso latino-americano – que foram incorporados de modo periférico ao processo de modernização internacional. Essa inversão de valores indicava a escolha evidente pelo futuro emancipatório em detrimento do passado conservador, tal como em outra passagem do texto quando Pedrosa faz a defesa enfática da cidade artificial – ponto esse que foi criticado pelo estudioso e arquiteto Bruno Zevi com severidade – como característica de países semi-periféricos e periféricos:

É difícil explicar aqui as razões pelas quais esta ideia se manteve durante mais de um século; parece-me, porém que ela corresponde a uma das características [...] em particular do Brasil – a de ser um país construído, um país feito. [...] Aqui, do lado do Atlântico, culturalmente estava-se, por assim dizer, a zero. É por isso que somos um país que começou por plantar cidades. O país que começou assim pelas cidades, pelas comunidades urbanas, não é um país que tenha nascido naturalmente. Seria possível então dizer-se que o Brasil não pode ser um país conservador, se se entende por espírito conservador aquele que admite a evolução histórica como fruto “espontâneo” e “orgânico” de fatores naturais e da tradição. Aqui, o homem intervém e decide conscientemente, e desde o começo contra a natureza, contra o natural. (LOBO; SEGRE, 2009: 29)

Coube a Bruno Zevi problematizar a construção da Nova Capital para o Brasil, logo no início dos trabalhos, na segunda sessão do Congresso da AICA, dedicada ao urbanismo. Suas principais críticas incidiram na descrença em relação às potencialidades inscritas no Projeto Moderno em dois pontos principais: primeiro, no que se refere à dificuldade de pensar o planejamento urbano como elemento decisivo na reestruturação das relações sociais nas cidades modernas; segundo, a expectativa de que uma nova dimensão estética, impregnada nas coisas cotidianas, fosse capaz de revolucionar o mundo. Por causa dessas insuficiências, Zevi ampliaria sua crítica à construção de Brasília, para todas as obras modernas em urbanismo e arquitetura. A falência do Projeto Moderno é identificada por Zevi como um momento de crise de nossa cultura em que o urbanismo e a arquitetura se afastaram da experiência humana:

Que vamos criticar? Dr. Lúcio Costa ou Oscar Niemeyer? Não creio que isso tenha muito sentido, porque visitando Brasília e mesmo examinando as fotografias e os planos, como fizemos, na Europa, mesmo aqueles de entre nós que exprimiram muitas dúvidas ou reservas sobre esta aventura sentiram que os defeitos de Brasília são os defeitos de nossa cultura. Todos nós somos responsáveis. Se há defeitos, é porque Brasília concretiza os problemas que nós – todos nós, em todas as partes do mundo – não resolvemos. (...) O nosso problema hoje é que a dinâmica do mecanismo urbano já não tem mais o mesmo ritmo – não sincroniza mais com a dinâmica do habitante humano. (...) a geração dos arquitetos que Le Corbusier chamou de ‘os jovens de 70 anos’, tinham certeza de que podiam construir artificialmente uma cidade que depois teria vida, um autômato que criaria alma. Nós os ‘velhos de 30, 40 e 50 anos’, temos muito mais dúvidas que os ‘jovens de 70 anos’. (LOBO; SEGRE, 2009: 38)

⁵ Continua Pedrosa por afirmar que era preciso mudar a estrutura da terra no Brasil e produzir uma reforma agrária ampla, que tensionasse de forma positiva com o processo de industrialização do País: “Para esta obra é preciso uma concepção global e imaginação criadora. Trata-se em verdade de uma política de planificação, com uma ideia coletiva, social e estética, mais alta, mais profunda, mais ampla. E é isto que faz o interesse do empreendimento Brasília” (LOBO, Maria da Silveira; SEGRE, Roberto (Org.) *Cidade nova: síntese das artes / Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009: 30)

Se as estruturas urbanas pré-estabelecidas ossificavam a vida, outro ponto problemático eram as instalações urbanas. Para Bruno Zevi, a ideia de síntese das artes estava fora do horizonte do possível – pelo menos naquele momento – e o edifício da UNESCO era o exemplo patente disso:

Digo desde já que esta síntese das artes, de que tanto temos falado e mesmo escrito, é um objetivo que está muito longe de ter sido alcançado, a tal ponto que se examinarmos um edifício importante feito com colaboração internacional como o edifício da UNESCO em Paris, encontraremos ali um exemplo absoluto do fracasso da colaboração e da síntese das artes, por que ali a pintura e a escultura ou se acham indiferentemente superpostas à arquitetura ou tentam corrigir erros arquitetônicos. [...] Em fim de contas, poderíamos dizer: ‘Quem faz caso desses problemas? A crise do planejamento urbano, a crise da arquitetura, do paisagismo urbano de nossos dias é a crise da sociedade, da estrutura social e política em que vivemos e que refletimos nos nossos planos urbanísticos e na nossa arquitetura’. (LOBO; SEGRE, 2009: 40)

A quinta sessão do Congresso da AICA, cujo tema era as artes plásticas e de que modo elas se articulavam com a cidade e a arquitetura, foi responsável pelo principal debate sobre a síntese das artes. Esse debate teve como seus principais protagonistas Mário Pedrosa, Meyer Schapiro, Werner Haftmann, entre outros. Ainda que Haftmann tenha sido simpático à ideia de síntese das artes pelas experiências vividas, por ele mesmo, na Bauhaus e que Mário Pedrosa defendera enfaticamente a síntese em sentido amplo, capaz de abrir novos horizontes utópicos, com a reaproximação entre arte e trabalho, a posição marcante na quinta sessão com uma visão menos otimista da síntese das artes foi a do historiador norte-americano Meyer Schapiro.

Para se ter noção do lugar de onde falava Schapiro é preciso entender como o debate sobre realismo e abstração nos Estados Unidos marcou toda uma geração de artistas e intelectuais. A posição de Schapiro deve ser compreendida à luz da batalha pela abstração nos Estados Unidos em oposição à doutrina política das artes assumida pelo governo norte-americano. Essa doutrina teve três expressões marcantes: primeiro, a defesa do realismo social como meio publicitário de propaganda das ações do governo Roosevelt; segundo, a crise do realismo e defesa da arte moderna com influência da Escola de Paris quando os nazistas passaram a condenar a arte moderna e Picasso consolida-se como grande expoente do moderno; terceiro, a utilização cada vez mais intensa das técnicas publicitárias associadas às imagens, utilização de imagens publicitárias como elemento de orientação e formação não só dos valores políticos, morais, éticos, mas do gosto médio da sociedade norte-americana.

É justamente contra esse estado de coisas que os intelectuais de Nova York (Edmund Wilson, Meyer Schapiro, C R L James, Clement Greenberg) se insurgiram e criaram estratégias para fugir da cooptação completa, das artes e do pensamento crítico, administrada pelas medidas e pelas ações políticas assertivas implementadas pelo governo norte-americano. Entre essas estratégias coube a parte da inteligência norte-americana defender a arte como lugar de resistência frente ao uso instrumental da arte e contra a imagem publicitária que funcionava tanto como aniquilação da individualidade quanto como padronização do comportamento e do gosto.

A voga do Expressionismo Abstrato entrava em cena em oposição à standardização dos objetos e dos comportamentos na sociedade norte-americana. Por isso, Schapiro rechaçou a ideia de síntese das artes pois muito ligada à formação de uma estética movida pelas injunções das relações de trabalho em um sistema social cada vez mais administrado pela lógica da eficiência econômica:

Em primeiro lugar, temos consciência de que, a gosto ou a contragosto nosso, em nossa sociedade o desenvolvimento real da tecnologia, da economia, exige crescente organização da vida dos indivíduos e de todas as suas atividades a dois tipos de processos, um que tende à especialização cada vez maior, de tal modo que cada indivíduo só se sente seguro dentro dos limites estreitos daquilo que ele mesmo pode controlar e fazer bem, e de que resulta que ele se sente cada vez mais isolado dos outros ou hostil aos outros. A outra tendência que surge quase inevitavelmente das condições da vida moderna, técnicas e econômicas, é a construção de enormes organizações que se vão tornando cada vez mais hieráticas e que proporcionam maiores concentrações de poder, e que dão às ideias de democracia, de fraternidade e de igualdade caráter muito problemático, visto que o significado destas para a conduta na prática é muito

diferente de seu significado original de valores morais e sociais. Logo, o estudo da integração e da síntese das artes está ligado [...] à transformação constante da vida humana nessas duas direções, uma que conduz ao isolamento e à profissionalização, à especialização do indivíduo, e outra que conduz à organização em escala sempre crescente e acarreta elevado grau de ordem e controle impostos de cima. (LOBO; SEGRE, 2009: 86)

Se Meyer Schapiro apostava no expressionismo abstrato, Mário Pedrosa defendia por seu turno a construção da forma. A resposta de Pedrosa para Schapiro foi breve. Assim como Schapiro, Pedrosa não concebia a síntese das artes como um processo deslocado das novas forças produtivas e das relações sociais de produção, mas diferentemente de Schapiro, Pedrosa via a possibilidade de se construir – o momento parecia indicar isso – uma nova civilização:

Para mim, o problema da integração das artes (leia-se aqui, síntese) se põe em Brasília, não pelo que se pode fazer ou deixar de fazer imediatamente do ponto de vista das obras de arquitetura que ali se constroem e em sua relação com obras de escultura e de pintura. [...] É preciso primeiramente partir do fato que temos em Brasília uma coisa muito rara: uma tarefa coletiva, precisa, social, política, em que está envolvida toda uma geração de intelectuais, de artistas, de homens vivos deste país – e espero que também dos outros países. [...] Não quero falar de arte, dar exemplos de boa ou má integração. Não é disso que se trata. Integração é o espírito de criação que se comunica entre os homens de uma mesma comunidade. (LOBO; SEGRE, 2009: 99-100)

A construção da forma significou antes de tudo uma afirmação cultural, produto de um momento singular do Brasil. Tanto na realização da nova arte como na da arquitetura moderna, e, portanto, na integração necessária delas, encontrava-se a realização do projeto construtivo brasileiro. Em todo caso, não se tratava de uma realidade exclusiva dos trópicos, da periferia, ou da necessidade de desenvolvimento social e econômico do Brasil, mas da constituição de um projeto de dimensão grandiosa, cuja síntese entre dimensão estética e trabalho se daria em escala ampla, orientada, sobretudo pelo socialismo para construção de um mundo outro, baseado no internacionalismo e na solidariedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Arantes, Otilia Beatriz Fiori (2003): *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify.
- Costa, Lúcio (1991): *RELATÓRIO do Plano Piloto de Brasília*. Brasília, Codeplan.
- Fonseca, Maurício (2002): “Le Corbusier e a conquista da América”. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/01.001/3271> (12 de março de 2012).
- Gorelik, Adrián (2005): “A Produção da Cidade Latino-Americana”. Em: *Tempo Social*, volume 17, número 01,
- Gorelik, Adrian (2005): *Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG,
- Holford, W. (1960): “Problemas e perspectivas de Brasília”. Em: *Revista Módulo*, número 17, p. 03.
- Lobo, Maria da Silveira; SEGRE, Roberto (2009): *Cidade nova: síntese das artes/ Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU.
- Pedrosa, Mário (1998): *Acadêmicos e modernos*. São Paulo: EDUSP.
- Pedrosa, Mário (1981): *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- CODEPLAN (1991): *RELATÓRIO do Plano Piloto de Brasília*. Brasília: GDF.
- Schapiro, Meyer (2001): *Mondrian - a dimensão humana da pintura abstrata*. São Paulo: Cosac Naify.

76. Wilhelm, Jorge. "Brasília e a crítica". Em: O Estado de São Paulo, 20 de dezembro de 1959, p.