

# A crítica de arte na imprensa carioca e o debate sobre Brasília no congresso da AICA (1959)

Marcelo Ribeiro Vasconcelos <sup>1</sup>

## Resumo

O artigo tem como objetivo analisar a crítica de arte sobre a construção de Brasília veiculada nos jornais do Rio de Janeiro no final dos anos 1950. Em um cenário de pesadas críticas ao empreendimento de Juscelino Kubitschek, as colunas de artes plásticas parecem destoar daquela tendência, ao mostrar entusiasmo pela nova capital e pela realização do Congresso Extraordinário de Críticos de Arte (1959), evento organizado por Mário Pedrosa e cujo foco era o projeto da cidade de Brasília. O evento promovido pela Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) reuniu renomados críticos de arte, urbanistas e arquitetos estrangeiros, mas também sofreu acusações de ser um elogio ao projeto e um meio de legitimação do polêmico empreendimento do governo JK. A partir das críticas em circulação na imprensa, são apresentadas e discutidas diferentes posições sobre o projeto da cidade de Brasília e sobre os debates ocorridos ao longo do congresso, o que estabeleceu uma disputa específica entre os colunistas de artes visuais da imprensa carioca pelos sentidos atribuídos à nova capital, aos possíveis impactos de tal projeto e ainda sobre a interpretação dos congressistas estrangeiros sobre Brasília.

Palavras-chave: Associação Internacional de críticos de arte (AICA), Crítica de arte, Brasília, imprensa, modernismo.

## Art criticism in Rio de Janeiro's press and the discussion about Brasília (1959)

### Abstract

The article aims to analyze the art criticism articles published in the newspapers of Rio de Janeiro in the late 1950s and their approach regarding the construction of Brasília. In a scenario of heavy criticism of Juscelino Kubitschek's project, the specialized arts sections of these newspapers seem to stand out from such trend, as the critics tended to show enthusiasm for the new capital and for the realization of the Extraordinary Congress of Art Critics (1959). The event was promoted by the International Association of Art Critics (AICA) and organized by Mário Pedrosa and brought to Brazil renowned art critics, urban planners and foreign architects to discuss Brasília, but has also criticized and accused of being a praise to the project and a mean of legitimizing such a controversial enterprise by the Brazilian government. From the critics circulating in the press, different positions about the Brasília project and on the debates that took place during the congress were presented and

---

<sup>1</sup> Doutor em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Pesquisador vinculado ao Núcleo de Pesquisa em Sociologia da Cultura (NUSC-UFRJ).

discussed, which established a specific dispute among the visual arts columnists of the Rio press for the meanings attributed to the new capital, the possible impacts of such a project and also on the interpretation of foreign congressmen about Brasília.

Keywords: International Association of Art Critics (AICA), art criticism, Brasília, Press, modernism.

Em 17 de setembro de 1959, teve início a primeira sessão do Congresso Internacional Extraordinário da Associação Internacional de Críticos de Artes (AICA). O evento foi sediado no Palácio da Justiça da cidade de Brasília, fundada sete meses depois, em 1960. Estavam presentes 65 delegados – em sua maioria críticos, arquitetos e urbanistas – que, durante três dias, debateram o tema “Cidade nova - síntese das artes”. O congresso foi idealizado por Mário Pedrosa, à época vice-presidente da AICA, conhecido defensor dos movimentos abstracionistas no Brasil (ARANTES,2005,p.15). O Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte se estendeu de 17 até 25 de setembro de 1959, sendo também realizado em São Paulo e no Rio de Janeiro. Na capital paulista, foi organizado de modo que coincidissem e integrassem a V Bienal de São Paulo e no Rio de Janeiro foi realizado no Museu de Arte Moderna (MAM). O principal motivo para a sua organização era a necessidade de discutir o projeto da cidade de Brasília a partir de um ponto de vista estético. Alguns dos críticos envolvidos estavam engajados na defesa de Brasília como uma “obra de arte coletiva” e uma utopia, mesmo que não houvesse consenso sobre a estética e a dimensão utópica da nova capital. Outra parcela mostrava-se cética e questionava as contribuições do projeto para o urbanismo e para a arquitetura.

O objetivo do artigo é analisar as colunas de artes visuais da imprensa do Rio de Janeiro, entendidas aqui como espaços de disputas que serviram de palco para as lutas simbólicas em torno de Brasília e do Congresso da AICA. As polêmicas sobre a construção da nova capital federal – constituídas enquanto tomadas de posição que se organizam “por pares de oposições, frequentemente herdadas de um passado de polêmica, e concebidos como antinomias insuperáveis, alternativas absolutas, em termos de tudo ou nada, que estruturam o pensamento, mas também o aprisionam em uma série de falsos dilemas” (BOURDIEU,1996,p. 220) – mostraram-se privilegiadas para a observação não somente da relevância das colunas de jornal naquela época mas do teor das disputas simbólicas no campo artístico brasileiro<sup>2</sup> ao final dos anos 1950<sup>3</sup>.

A participação dos principais colunistas de artes na grande imprensa carioca na organização do evento da AICA merece destaque. Os principais organizadores do evento, Mário Barata e Mário Pedrosa, eram colunistas do *Jornal do Brasil* e do *Diário de Notícias*, respectivamente. Mas a participação dos colunistas na organização do evento não se restringia aos dois. A maioria dos integrantes da comissão brasileira era colunista: Quirino Campofiorito foi – ao lado dos também críticos Flávio de Aquino<sup>4</sup> e Pedro Manuel Gismondi<sup>5</sup> – assistente do secretário-

2 Ou seja, o momento específico da “história da luta pelo monopólio da imposição das categorias de percepção e de apreciação legítimas” (BOURDIEU,1996,p.181)

3 Foram analisadas sete colunas de artes plásticas assinadas por críticos que participavam da organização do congresso: “Artes”, coluna no *Diário Carioca* e assinada por Antônio Bento; “Itinerário das artes plásticas” do *Correio da Manhã*, assinada por Jayme Maurício; “Artes visuais do *Jornal do Brasil* assinada por Mário Pedrosa e Ferreira Gullar; “Artes plásticas”, do *Diário de Notícias*, assinada por Mário Barata; “Artes plásticas”, do *O Jornal* assinada por Quirino Campofiorito; “Notas de arte”, do *Jornal do Comércio*, assinada por Carlos Flexa Ribeiro e, por fim, “Coluna de artes plásticas”, publicada em *O Globo* e assinada por Vera Pacheco Jordão.

4 Como crítico literário e de arte, Flávio de Aquino escreveu para o *Jornal de Letras* e para o *Diário de Notícias* (1947 a 1958).

5 Pedro Manuel Gismondi ainda era um jovem crítico à época e não atuava assiduamente em nenhuma coluna de artes na imprensa do Rio de Janeiro.

geral Mário Pedrosa; Antônio Bento assumiu a posição de tesoureiro; Ferreira Gullar e Jayme Maurício foram os responsáveis pela seção de “Imprensa e Informações”. Também fizeram parte da comissão brasileira os críticos Sergio Milliet, Maria Eugenia Franco, Theon Spanudis e Cláudio Abramo, representantes da imprensa de São Paulo<sup>6</sup>. Apenas Osvaldo de Meira Pena<sup>7</sup>, Marc Berkovitz<sup>8</sup> e José Simeão Leal<sup>9</sup> não eram titulares de nenhuma coluna de artes plásticas.

A grande imprensa era o principal veículo para a crítica de arte. Outros suportes, como revistas especializadas, livros acadêmicos ou catálogos de exposições representavam uma parcela muito pequena de toda a produção em tal área. Na década de 1950, o mercado de livros, assim como outros setores da indústria cultural brasileira, era pouco desenvolvido em relação à indústria de jornais diários<sup>10</sup>. No mesmo período, houve um incremento significativo do ensino superior brasileiro, o que demandou uma maior produção de títulos universitários. Mas o campo específico da crítica de artes visuais não parece ter sido favorecido por tal processo, pois os poucos cursos superiores em artes eram voltados para a formação técnica dos artistas, o

que não foi suficiente para impactar o mercado brasileiro de livros acadêmicos em artes de maneira significativa até o final da década de 1959<sup>11</sup>. De acordo com tais condições, é possível perceber como a relação entre as artes, seus críticos e uma mídia como o jornal tomou um caráter específico no caso brasileiro. Devido à insuficiente institucionalização da esfera literária e das demais esferas específicas da cultura, não há a típica clivagem entre a cultura popular e a cultura erudita, fazendo com que os meios relacionados à indústria cultural também incorporassem escritores e críticos, servindo assim não apenas como fonte de renda para estes, mas também como instância consagradora da legitimidade da obra erudita<sup>12</sup>.

Contudo pode-se entender a presença notável da crítica de arte na imprensa a partir de uma “certa afinidade entre controle de órgão de imprensa e propensão ao patrocínio artístico” (DURAND,1989,p. 125). Tal afinidade serviria aos objetivos de proprietários de jornal em razão de uma vontade de superação dos horizontes dos gostos locais e ainda como uma estratégia de obtenção de prestígio, já que o processo de diferenciação e de competição dado no interior do

6 Sergio Milliet, Maria Eugenia Franco, Theon Spanudis e Claudio Abramo atuavam na imprensa de São Paulo e, em razão do recorte específico deste artigo não tiveram sua produção investigada.

7 Osvaldo de Meira Penna, que atuou como secretário-geral adjunto da comissão brasileira, era diplomata e ocupava o cargo de chefe da divisão cultural do Ministério das Relações Exteriores.

8 Marc Berkovitz, apontado como relações públicas da comissão brasileira, teve boa parte de sua trajetória no campo da arte no Brasil ligada ao Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU) (FORMIGA,2009).

9 José Simeão Leal, responsável pela documentação do evento, chegou a publicar em catálogos e foi um dos membros originais da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), mas tal participação teria se dado “apenas no sentido histórico”, já que ele nunca atuou como crítico em nenhum veículo de imprensa (FREIRE DE OLIVEIRA,2009,p.167)

10 Tal descompasso parece ter se dado por diversas razões, entre eles, o surgimento de uma imprensa industrial, nacional e capitalista ainda na década de 1920 (SODRÉ, 1977,p. 409). Por sua vez, a indústria do livro se desenvolveu muito mais lentamente no Brasil. Desde o seu aparecimento, em 1808, até a década de 1950, a mercado editorial se manteve como um empreendimento precário, com baixíssimo número de livros editados, e vários problemas de produção e distribuição. Apenas em meados da década de 1950, pode ser observado um crescimento real do mercado de livros no Brasil (VILLAS BOAS,2007,p.159-160).

11 Uma das poucas instituições voltadas para a formação acadêmica de professores de artes foi o Instituto de Artes da UDE, criado por Anísio Teixeira em 1935. O curso, que teve Mário de Andrade, Portinari e Lucio Costa como professores, acabou extinto apenas quatro anos depois de sua fundação. Fora este caso, as outras instituições de ensino em artes à época eram voltadas quase que exclusivamente para a formação de artistas, negligenciando a formação de especialistas ou professores de artes visuais (BARBOSA,2018). Assim, raras eram as oportunidades de estabelecimento de críticos de arte em posições acadêmicas. Quando estas surgiam, era comum que vários dos críticos disputassem entre si por tal vaga.

12 Tal fenômeno fez com que as contradições entre uma cultura artística e uma cultura mercado não se manifestassem de forma antagônica. O mesmo fenômeno também pode ser observado na televisão, que nos anos 1950 atraiu uma série de atores e diretores interessados em uma produção cinematográfica erudita que ainda parecia impossível de ser realizada no Brasil (ORTIZ, 2001,p.28-29).

mercado editorial de jornais diários favoreceria o estabelecimento de vínculos entre os órgãos da imprensa e os museus de arte compostos por “nomes sonoros de pintores renascentistas ou das vanguardas europeias de fins do século XIX” (DURAND,1989,p.124-125). Os interesses empresariais, as estratégias e as “exigências” do mercado, as especificidades do meio e a existência de um sistema de “gostos” certamente contribuíram para a circulação da crítica de arte na imprensa.

É preciso considerar também o papel de uma rede de sociabilidade constituída por poucos, porém significativos, indivíduos que vinham há anos mobilizando recursos, entre eles a imprensa, para por em movimento um projeto de modernidade em que a arte teria um lugar de destaque. Tal perspectiva permite pensar a relação entre arte e imprensa não como um epifenômeno de circunstâncias macroeconômicas e macrossociais, mas sim como parte da ação de diferentes indivíduos que compartilhavam uma mesma vontade de alterar os rumos da história e intervir nas instituições e nas mentalidades. Tal vontade compartilhada não se apresentou homogeneamente e resultou em inúmeras disputas, contradições e diferenças. As lutas simbólicas estabelecidas na imprensa carioca podem ser vistas como uma das manifestações daquele anseio por transformações<sup>13</sup>. Outra manifestação do mesmo fenômeno pode ser observada na criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio), em 1948 (SANT’ANNA, 2011)<sup>14</sup>.

Não por acaso, muitos desses indivíduos – artistas, empresários, jornalistas, políticos, funcionários do Estado, críticos, diplomatas, colecionadores – compreenderam a construção de Brasília como um passo fundamental em direção ao “moderno”. Já outros não pareceram tão entusiasmados com o projeto, o que não significou necessariamente um rompimento em relação a essa perspectiva modernizadora.

Partindo dessa perspectiva, a história das disputas estéticas acaba se confundindo com a própria história da relação de um pequeno grupo de indivíduos em interação nas poucas instituições e espaços disponíveis, fazendo com que se vissem ora em colaboração, ora em competição. Tal situação parece perdurar até mesmo no período de realização do congresso, já que muitos dos envolvidos no evento já traziam um passado de relações de amizade ou de disputas recorrentes<sup>15</sup>. Contudo, essas interações pressupõem, em primeiro lugar, uma colaboração entre todos esses agentes em um esforço compartilhado tendo em vista o estabelecimento das instituições artísticas e da legitimidade da crítica de arte enquanto um saber especializado. Nesse sentido, a própria organização e a realização do Congresso Internacional da AICA no Brasil mostra-se como momento significativo de um esforço compartilhado em razão de um fim comum.

Apesar de os debates do congresso serem evocados pelos colunistas, as muitas polêmicas e ressalvas ao projeto de Brasília não chegaram às seções de artes visuais da imprensa carioca.

13 Conforme Villas Bôas (2006) foi recorrente nos estudos sociológicos brasileiros dos anos 1950 uma preocupação em estabelecer a sociologia como uma forma de intervenção na realidade e como instrumentos para a superação do atraso brasileiro. Não é difícil ver nos discursos e nos projetos dos indivíduos envolvidos na arte moderna brasileira dos anos 1950 o mesmo tipo de preocupação.

14 Como colocado por Sant’Anna, o MAM-Rio foi concebido a partir da vontade de seus fundadores em instituir um museu voltado para um projeto “civilizador” e “modernizador”. Para isso, a autora procurou entender o MAM a partir da formação do seu grupo de fundadores, que se mantiveram “por oposição à alteridade e como resultado de contatos próximos, contínuos e capazes de criar narrativas coletivas cristalizadas” (SANT’ANNA, 2011, p.49).

15 Os concursos por cátedras podem ser vistos como momentos de acirramento das rivalidades em razão dos raríssimos cargos disponíveis. O concurso de 1949 para a cátedra de Estética e História da Arte da Faculdade Nacional de Arquitetura, que teve Carlos Flexa Ribeiro como o escolhido e Mário Pedrosa como concorrente é certamente um desses casos. Outro concurso emblemático ocorreu em 1955 e visava a escolha do catedrático em História da Arte da então Escola Nacional de Belas Artes. O certame teve como concorrentes Mário Barata, Wladimir Alves de Souza e, mais uma vez, Carlos Flexa Ribeiro. Mário Barata foi o aprovado (LEITE,2008). Além dos concursos, foi recorrente o surgimento de controvérsias nas próprias colunas. Sobre o envolvimento de Pedrosa em tais disputas, ver FORMIGA, 2014.

Nestas, as posições sobre Brasília foram apresentadas de modo mais polarizado entre uma maioria que via na construção da futura capital um momento crucial do desenvolvimento do país, atribuindo à nova cidade uma dimensão utópica; e uma minoria que, apesar de valorizar a importância do projeto para as artes brasileiras, reconheciam os grandes problemas sociais e políticos inerentes à construção da capital. Entre aqueles que enfatizavam a dimensão utópica de Brasília estavam Mário Pedrosa, principal idealizador do congresso, Antônio Bento, Mário Barata, Jayme Maurício e Ferreira Gullar. Mário Pedrosa certamente foi aquele que delineou claramente o sentido que tal utopia tomaria, enquanto os demais críticos foram fundamentais para articular as falas e as opiniões dos congressistas estrangeiros. Já uma minoria, representada por Quirino Campofiorito, Carlos Flexa Ribeiro e a “recém-chegada”<sup>16</sup> Vera Pacheco Jordão procuraram abordar o evento sob pontos de vistas distintos, que ora rejeitavam ora ressignificavam a dimensão utópica do projeto de Brasília.

### **Brasília enquanto síntese das artes: a crítica a favor**

Não seria possível entender o teor da crítica de arte ao projeto de construção da cidade de Brasília sem antes mostrar como o projeto estético que Mário Pedrosa (1900-1981) foi sendo delineando desde o fim de seu exílio Pedrosa nos EUA<sup>17</sup>, tomando formas específicas em diferentes

momentos da trajetória do crítico. A partir das reflexões do crítico sobre Brasília, aquele projeto ganha um sentido específico, passando a atribuir à arquitetura brasileira o protagonismo da arte moderna e possível contribuição *sui generis* para a história da arte. Tal posição fica evidente na fala de Pedrosa na abertura do Congresso Internacional de Críticos de Arte, em que afirmou entender Brasília como a expressão do tipo mais avançado da entidade histórica “cidade”, resultado de uma época em que o homem tem o mais profundo domínio sobre a natureza, sendo capaz de construir artificialmente cidades inteiras. Brasília era, assim, o fruto de um esforço criativo coletivo, o que permitiria reconhecê-la como uma obra de arte coletiva. Para Pedrosa, a força motriz de Brasília seria o espírito da utopia, capaz de, a partir do centro mesmo do país, criar uma nova região que fosse de fato moderna, construída “de alto a baixo” como “produto acabado da vontade consciente do homem”, capaz de estabelecer uma nova forma de colonização que suplantasse aquele “espírito mercantilista do rei colonizador” que marcara a formação brasileira até então. Brasília se estabeleceria como marco e exemplo de uma nova geração no Brasil, que deveria povoar essa nova região sob o signo do ideal que levava à construção da nova capital:

“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, sua região; o objetivo do plano

16 Nos círculos intelectuais e artísticos, Jordão era reconhecida mais por suas atividades editoriais e de tradução desempenhadas, até 1944, ao lado do seu então marido José Olympio (SOARES, 2006, p.84). Após separar-se de Olympio, Vera partiu em uma viagem de estudos nos EUA, onde se especializou em literatura norte-americana pela universidade de *Harvard* em 1945 (HOLLANDA & ARAÚJO, 1993, p.300). Ao longo dos anos 1950 escreveu esporadicamente na imprensa e, abordou na maioria de seus artigos, debates sobre o teatro.

17 Em RIBEIRO VASCONCELOS (2018), é apresentada a tese que Pedrosa teria voltado de seu exílio nos EUA (1939-1945) mobilizando um diagnóstico sobre a modernidade construído a partir das suas experiências junto aos intelectuais e críticos nova-iorquinos. Principalmente em razão da 2ª Guerra Mundial e do uso de tecnologia para fins “bárbaros”, como as bombas nucleares e o controle dos campos de concentração e, ainda, pela desilusão com o movimento comunista iniciado em 1917, muitos dos críticos norte-americanos assumiram uma posição pessimista em relação à civilização ocidental e passaram a vislumbrar o fim das possibilidades civilizatórias da razão, estabelecidas desde o iluminismo. Mesmo que Pedrosa não tenha assumido tal posição, sua crítica pós-exílio dialogou com tais entendimentos sobre a realidade de diferentes maneiras, tentando estabelecer, principalmente, uma posição otimista em relação à possibilidade de novas alternativas civilizatórias no Brasil e nas regiões periféricas do capitalismo.

é definir a forma vernácula complexa da região. É necessário, pois, seja ele concebido sob um alto critério científico e estético, o mesmo que inspirou a obra de arte coletiva que é o conjunto urbanístico e arquitetural de Brasília” (PEDROSA,1959a)

Brasília foi descrita por Pedrosa como a manifestação mais imediata daquilo que ele viu como a “inevitável” modernidade brasileira. Ainda hoje, Mário Pedrosa é lembrado pela sua polêmica afirmação – “O Brasil está condenado ao moderno”<sup>18</sup> –, que muitas vezes é confundida com uma exaltação exacerbada do modernismo brasileiro. Contudo, o sentido de tal afirmação deve ser compreendido a partir do contraste entre o “novo mundo” e a Europa. Nesse sentido, não seria apenas o Brasil que estaria “condenado” ao moderno, mas também as demais nações surgidas da colonização europeia, marcadas por sua novidade e pela ausência de tradições. Esse fatalismo cultural inerente aos países desprovidos de uma tradição converte-se no diagnóstico pedrosiano da modernidade como uma espécie de “vantagem no atraso”. Para Pedrosa, o fato de estes países terem sido constituídos culturalmente através de “transplantações” exteriores, faria com que o “moderno” fosse o “habitat natural” dos povos do novo mundo, marcado pela facilidade em receber as “formas culturais mais externas e mais altas e a naturalidade extrema com que nega a própria natureza” (PEDROSA,1957) No caso de Brasília, essa “vantagem no atraso” possibilitaria que ela servisse como um símbolo da “expressão da vontade consciente dum Brasil novo”, possível apenas na medida em que a história aqui não está arraigada em uma severa tradição que deforma e retarda os anseios por transformação. No Brasil, seria preciso “forçar a história deste país” em direção a modernidade. Mas, em razão da “fatalidade cultural” que acomete o Brasil, “forçar a história do país pertence à nossa tradição cultural” (PEDROSA apud LOPES, 2012. p. 182-

183).

O problema central colocado por Pedrosa foi conceber Brasília como um projeto de abrangência social, cultural e artística que serviria como marco de uma nova modernidade. Para o crítico, a questão da síntese das artes é especialmente cara. Em 1953, Pedrosa mostrava-se entusiasmado com o caráter revolucionário da arquitetura de Lúcio Costa e dos demais seguidores brasileiros de Le Corbusier, exaltando a sua “fé nas virtualidades democráticas da produção em massa” (PEDROSA, 2015,p.63) e preocupação em conciliar “de novo a arte e a técnica para o bem de toda a população” (PEDROSA, 2015,p.67). Se tal posição não se parece tão distante da noção de “síntese das artes” abordada ao longo do congresso, Mário Pedrosa parece ter atribuído a tal “síntese das artes” uma dimensão política muito mais acentuada, concebendo-a como nova convergência entre ética e estética, ligada à sua reiterada preocupação em reestabelecer os vínculos entre arte e vida<sup>19</sup>. Assim, aquela síntese confunde-se com sua vontade de fazer florescer no novo mundo uma nova humanidade em que a arte retomaria sua função social e deixaria de ser uma expressão meramente subjetiva.

Tanto as declarações de Pedrosa ao longo do Congresso Internacional da AICA como os artigos publicados por ele na imprensa carioca mostram como concebeu Brasília como uma continuidade do projeto estético que procurava defender no Brasil – projeto este materializado no movimento concretista (VILLAS BÔAS, 2015). As aproximações entre o concretismo e Brasília ficam mais claras no artigo “Paradoxo Concretista”, publicado em junho de 1959, em que Pedrosa afirmava a aceitação do concretismo no Brasil como “indício de um recomeço espiritual e (...) ético no Brasil”, já que o estabelecimento de uma “gramática” concretista teria “concorrido para melhorar a qualidade artesanal e mesmo estética de nossas

18 A célebre frase de Mário Pedrosa repercutiu a partir do congresso, mas já havia sido dita no artigo “Capital – Brasília ou Maracangalha”, publicado no *Jornal do Brasil* em 27 de março de 1957.

19 A ideia de uma cisão entre arte e vida figura como um dos principais pontos de contato entre o pensamento político e o pensamento estético de Pedrosa. Sobre as inflexões de tal ideia, ver RIBEIRO VASCONCELOS,2018.

artes” em razão de uma “autodisciplina” e de um “espírito menos complacente consigo mesmo” (PEDROSA, 1959d). Segundo Pedrosa, da mesma forma que os “rigores do dogmatismo funcional” fizeram brotar uma “verdadeira escola brasileira de arquitetura”, portadora ao mesmo tempo de um “estilo internacional” e de “características regionais brasileiras”, a semelhante gramática concretista também seria capaz de “banhar” as obras de arte dos jovens artistas brasileiras “na mesma atmosfera espiritual brasileira e internacional que nossa arquitetura criou” (PEDROSA, 1959d).

Contudo, é na afirmação sobre a necessidade de uma ética que Pedrosa se diferenciava da chamada “arte individual”. A potencialidade subversiva da arte frente às modalidades de percepção estabelecidas pela tradição não seria realizada espontaneamente ou pelo “ensimesmamento” do artista. Seria preciso um plano, uma ordem, em suma, um projeto, que deveria ser construído racionalmente e “sem a canga das mistificações da ideologia” (PEDROSA, 2013, p.29). Nesse sentido, o concretismo e a projeto de Brasília se encontram lado a lado como esforços coordenados de superação de uma tradição que não é apenas artística. Ao reconhecer Brasília como uma contribuição da arte moderna brasileira, tal contribuição não visaria apenas à superação de uma “fase” ou “período” da história da arte identificada por ele pelo domínio de uma arte individual. Para Pedrosa, na medida em que a arte teria uma dimensão ética e uma potencialidade civilizadora, surgiria uma nova política das artes não mais atrelada a movimentos políticos, mas sim como atitude mental e espiritual *sui generis*, daquelas que regem as práticas cotidianas.

As primeiras notícias sobre o congresso

chegaram aos jornais do Rio de Janeiro em fevereiro de 1959 (ANDRADE, 2008). Pequenas notas comunicavam os avanços e entraves burocráticos e econômicos para a organização do evento. Essas primeiras informações circularam nas colunas de Mário Barata, Jayme Maurício, Ferreira Gullar e Antônio Bento. Em 22 de fevereiro, a coluna de Mário Barata no *Diário de Notícias* já noticiava o aval do presidente Juscelino Kubitschek para a realização do congresso. Na mesma edição, a coluna de arquitetura e urbanismo de Rubens do Amaral Portella enfatizava os altos custos da construção da capital, a falta de um planejamento urbanístico adequado e ainda o crescimento acelerado e desordenado da chamada “cidade livre”, que surgiu como solução temporária aos que chegavam à região para trabalhar na construção de Brasília. A presença de tal notícia, apenas um exemplo da grande cobertura negativa feita pela imprensa sobre a construção de Brasília, chama a atenção principalmente por contrastar com o silêncio das colunas de arte em relação aquelas e críticas e ataques ao governo. Dado o contexto da crítica de arte no final da década de 1950, tal silêncio deve ser visto mais como a expressão de uma sujeição às pressões pela especialização da crítica<sup>20</sup> do que a manifestação de uma insensibilidade diante de tais mazelas.

Menos de um mês antes do congresso, Jayme Maurício (1926-1997) publicou em sua coluna uma entrevista com Tomás Maldonado<sup>21</sup>, que ressaltou como “grande contribuição” da arquitetura brasileira o fato dela ter extrapolado os programas e os manifestos e ter sido “uma experiência concreta, verificável no espaço e no tempo” (MALDONADO apud MAURICIO, 1959a). No artigo, Maldonado também chamou a atenção para as contradições,

---

20 Terry Eagleton (2005) observa as diferentes funções assumidas pela crítica ao longo da história da cultura a partir da divisão do trabalho intelectual, que acaba por estabelecer uma tendência à especialização dos discursos e dos saberes. Neste processo que estabeleceu uma crescente profissionalização e compartimentação dos saberes, os tradicionais “homens de letras”, portadores de saberes generalistas, tendem a perder espaço para os críticos acadêmicos, que mobilizam saberes especializados. Na dinâmica específica estabelecida a partir do contexto brasileiro, os colonistas em artes visuais procuraram se afastar da geração de críticos literários pela afirmação da necessidade de profissionalização e de especialização dos saberes. Nesse processo de diferenciação, a imprensa teve um papel fundamental na legitimação de tais críticos de arte.

incompletudes e equívocos que aquele esforço poderia gerar, definindo o projeto de Brasília tanto como uma oportunidade como um perigo. Maldonado destacou o fato de o projeto ter sido desenvolvido por “mentalidades novas e progressistas”, representando assim uma oportunidade única dessa “novidade” e desse “progresso” se manifestarem de maneira prática e não mais como fantasmagorias modernistas.

“pela primeira vez em nosso tempo, homens particularmente dotados e com uma mentalidade nova e progressista poderão conceber desde cedo – *ex-nihilo* – uma grande capital. E o que acrescenta maior dramaticidade à empresa é que ela deverá necessariamente ter êxito. (...) Se antes era possível e permitido fazer as coisas bem ou mal, desde que fossem feitas, hoje só é possível e permitido fazê-las bem” (MALDONADO apud MAURICIO,1959a).

No último dia do congresso, o crítico publicou uma entrevista com Juscelino Kubitschek para o qual havia escrito e encaminhado as dúvidas e indagações dos críticos estrangeiros em relação ao projeto de Brasília que julgavam não terem sido esclarecidas no evento. Para Maurício, tais indagações ocorreram não por elementos do projeto em si, mas pelo desconhecimento dos congressistas estrangeiros em relação às particularidades sociais, políticas, econômicas do país, além das razões históricas para a construção de Brasília. Paralelamente, ao sintetizar as opiniões dos críticos estrangeiros, afirmava que os congressistas teriam demonstrado um “grande entusiasmo com tudo que lhes mostramos numa medida verdadeiramente impressionante: Brasília, São Paulo e sua Bienal, o Rio com sua arquitetura e o seu ousado Museu de arte Moderna” (MAURÍCIO,1959b). Assim,

a entrevista é apresentada como uma tentativa de suprir a ausência sentida pelos visitantes estrangeiros, sem entrar em polêmica com o projeto. Juscelino respondeu que a mudança da capital e as razões pela escolha da nova localização ocorreram em virtude da melhor capacidade de articulação do local com outras regiões do país. Ao tratar da condição daqueles que habitariam a nova cidade, Kubitschek afirmou que Brasília não era nenhuma utopia nem poderia superar o subdesenvolvimento e o desajuste social do país apenas com o “simples planejamento urbano”, podendo apenas “acelerar o lento processo democrático de integração econômico-social” (MAURÍCIO,1959b). Contudo, apenas dois dias depois, a mesma coluna publicou uma série de trechos com opiniões dos muitos críticos estrangeiros que participaram do congresso. As reações e opiniões de 41 participantes do evento haviam sido obtidas por Aline Saarinen, crítica de arte do jornal *New York Times*, e, segundo Maurício, embora revelassem divergências, “consagra[vam] a realização da futura capital federal do Brasil, em seus aspectos arquitetônicos e urbanísticos” (MAURÍCIO,1959c). A maioria dos trechos ressaltavam a grandiosidade e a coragem do projeto, assim como sua importância para a história da arquitetura. Muitos expressaram fé no sucesso de Brasília que, caso obtido, poderia representar um marco na história das cidades. Alguns mais diretos afirmaram entender Brasília como “milagre do progresso construtivo”, “materialização de um sonho”, “projeção no futuro de uma ‘utopia’, social, monumental etc. necessária à civilização” e, até mesmo, como um fenômeno que “ajudará a contrabalançar o aspecto destruidor e negativo inoculado em nós pela Bomba H”<sup>22</sup>. A opinião de Jayme Mauricio sobre o projeto aparentemente expressavam suas

21 Tomás Maldonado (1922-2018) iniciou sua carreira como pintor ainda em Buenos Aires, sua cidade natal. Nos anos 1940 e 1950 foi um dos principais mobilizadores das vanguardas argentinas, sobretudo no que diz respeito à arte geométrica. Em 1946, foi um dos autores do *Manifiesto Invencionista*, um dos documentos fundadores da arte concreta argentina. A partir de 1948, Maldonado começou a sua colaboração com Max Bill, que, em 1954, o convidou para lecionar na Escola de Design de Ulm. Nesse período, Maldonado já havia se afastado da pintura e se aproximado da arquitetura e do desenho industrial. Ele foi uma figura presente na arte brasileira dos anos 1950, sendo muito próximo do grupo concretista brasileiro e de Mário Pedrosa (ALAMBERT, 2018).

22 Tais reações sobre Brasília foram atribuídas, respectivamente, a Richad Neutra, Antônio Romera, André Chastel e Sir. William Holford.

próprias dúvidas e incertezas relativamente ao projeto de Brasília, sem contudo abrir mão de seu alinhamento com os críticos favoráveis ao projeto da nova capital e à realização do congresso por Mário Pedrosa.

Outra foi a posição de Antônio Bento (1902-1988), um entusiasta do evento e de Brasília. Ao relatar os acontecimentos da sessão de abertura e o discurso de inauguração do congresso feito por Juscelino Kubitschek, Antônio Bento ressalta o entrelaçamento entre Brasília e as artes e o seu papel no surgimento de um mundo novo, localizando a nova capital como um dos “maiores cometimentos artísticos do século”, afirmando que “este será sem dúvida, no futuro, um dos títulos de glória dos que estão construindo a futura capital do Brasil” (BENTO,1959a). Após a realização do evento, a coluna de Bento também trouxe ao *Diário Carioca* trechos das apresentações feitas por Julinsz Starzynski<sup>23</sup> (BENTO,1959c e BENTO,1959d) e Bruno Zevi (BENTO,1959b). Starzynski comparou os edifícios de Brasília a monumentos, observando a “composição das massas e do espaço como “símbolo da vontade humana que predomina sobre a natureza” (STARZYNSKI apud BENTO,1959c). Reafirmava o papel “comunicativo” da arte entendida como “uma das forças sociais mais eficazes de nossa época” em razão de suas “capacidades realmente reveladoras de comunicação imediata entre os seres humanos” (STARZYNSKI apud BENTO,1959d). Já em relação à Zevi, é curioso notar como o resumo de sua apresentação – certamente a mais polêmica de todo o congresso – é bastante sucinto e omite a polêmica suscitada pelo arquiteto italiano, o que será abordada adiante. Mesmo apresentando a ressalva de Zevi com relação à necessidade de uma “consonância entre as concepções urbanísticas e arquitetônicas” (ZEVI apud BENTO,1959b) tanto em cidades antigas como em modernas, a polêmica calorosa provocada pelo arquiteto foi silenciada pelo crítico. Mais do

que seu colega Jayme Mauricio, Antônio Bento mostrou o otimismo e a aquiescência dos críticos estrangeiros em relação ao projeto de Brasília.

Mário Barata também usou sua coluna para publicar resumos dos textos apresentados no congresso. Além de um resumo de sua apresentação – sobre a “Formação histórica das cidades brasileiras”<sup>24</sup> –, Mário Barata (1921-2007) publicou no suplemento literário do *Diário de Notícias* resumos das apresentações de Raymond Lopez, Gillo Dorfles, Mário Pedrosa e Jean Prouvé (BARATA,1959a) Herbert Read, Fayga Ostrower e Lúcio Costa (BARATA,1959b). O ponto comum entre os artigos é a discussão sobre a arquitetura, tanto como arte tipicamente cidadina, como também enquanto uma espécie de “híbrido” entre a arte e a indústria. Contudo, os escritos de Mário Barata se distinguiram pela publicação do debate de Ostrower, Costa e Read sobre arte e educação, que apontou concepções distintas sobre a dimensão “educativa” da arte e da arquitetura, embora todos atribuíssem a ela o potencial de despertar sensibilidades que poderiam transformar a civilização moderna.

A artista Fayga Ostrower rejeitou os vínculos mais imediatos e instrumentais entre a arte e a educação, reafirmando o fim ulterior da arte como algo a ser encontrado na arte em si mesma. Afirmou, entretanto, a possibilidade de relacionar arte e educação na medida em que a educação intelectual pudesse servir como um meio para se alcançar os “princípios artísticos formativos”, o que seria fundamental no contexto industrial em que a arte já não é mais um “preceito instintivo”, possível apenas nas “sociedades primitivas” (OSTROWER apud BARATA, 1959b). Uma vez que a “consciência depurada” por tais princípios tivesse como resultado – e não como fim – a comunicação da experiência humana, sem a necessidade de ser orientada direta ou indiretamente pela produção de mercadorias, esta poderia ter “consequências poderosas, sendo ‘educacional’ no mais elevado sentido da palavra,

23 O artigo foi publicado com o título “A arte na nova civilização”. O texto publicado foi baseado na apresentação do crítico de arte polonês, ocorrida na oitava sessão do congresso, no dia 25 de setembro de 1959, cujo tema era “A situação das artes na cidade”.

porque faculta ao homem formular perguntas e a atingir a plenitude numa participação consciente da vida”. (OSTROWER apud BARATA, 1959b).

Por sua vez, Lúcio Costa, responsável pelo projeto do Plano Piloto de Brasília, abordou a “crise artística contemporânea”, identificada como o descompasso entre a produção industrial – capaz de divulgar e reproduzir maciçamente obras de arte – e o público de arte – cindido em uma minoria “permanentemente em busca de novidades” e uma maioria “insuficientemente evoluída e culturalmente incapaz de assimilar as obras mais significativas da arte moderna” (COSTA apud BARATA, 1959b). Para Costa, seria preciso um “novo equilíbrio” entre a indústria, o artista de vanguarda e o público, em que o artista, em vez de pleitear uma “vida artificial,” deveria sim estar nas escolas, nas fábricas e nos estaleiros, “numa tentativa de fechar a brecha que se fez, em consequência da industrialização, entre o artista e o povo” (COSTA apud BARATA, 1959b). Cumprido tal esforço de reaproximação, a arquitetura e a arte moderna em geral – em sua “aparente gratuidade” e “relativa margem de autodidatismo” – voltaria a participar da “elaboração do estilo de sua época”, contribuindo para “alimentar esse desejo natural de invenção e de livre escolha” (COSTA apud BARATA, 1959b).

Já Herbert Read, historiador da arte inglês, conhecido pela sua defesa da educação pela arte, afirmou ser a função educativa da arte uma função que ultrapassaria as esferas vocacionais ou profissionais, tendo tanto uma dimensão psicológica e uma dimensão comunicativa. Ao tratar da dimensão psicológica, enfatizou a capacidade da arte em estabelecer o “equilíbrio psíquico” e o “desenvolvimento da consciência” no sentido em que proporcionaria a “condição mental que chamamos variavelmente de contentamento, serenidade ou felicidade” através da “atividade criadora”, ou seja, da “capacidade de moldarmos nosso meio segundo padrões

satisfatórios” (READ apud BARATA, 1959b). A arte também teria função comunicativa pelo fato dela servir como um “discursar simbólico” capaz de expressar “nossas emoções, nossos estados de espírito, nossas intuições irracionais ou super-rationais” (READ apud BARATA, 1959b) Nesse sentido, a arte teria como função “criar e aperfeiçoar as formas que constituem essa linguagem simbólica, com a intenção de transmitir à sensibilidade humana espécie de conhecimento que não pode ser transmitido por quaisquer meios” (READ apud BARATA, 1959c). Por fim Read ressaltou a importância da arte para a vida intelectual e industrial, colocando-a como uma espécie de “jogo” que “vitaliza” a “vida comunal”, que deve, por sua vez, ser exprimida através da obra de arte (READ apud BARATA, 1959b). Mário Barata se distinguiu assim dos demais críticos tanto por veicular ideais de congressistas brasileiros como a artista Fayga Ostrower e o arquiteto Lucio Costa como por realçar o tema da educação e arte, relevante na tradição do pensamento sobre arte mas que não constituiu o assunto mais candente do congresso.

Ferreira Gullar (1930-2006) mobilizou o aclamado Suplemento Dominical do Jornal do Brasil para tratar do congresso extraordinário que meses antes havia divulgado o famoso *Manifesto Neoconcreto*. A edição de 19 de setembro de 1959 do suplemento dedicada exclusivamente ao congresso, mostrou em sua capa um desenho do plano piloto de Brasília, além de reunir textos dos congressistas<sup>25</sup>. A introdução feita por Ferreira Gullar a esta edição reafirma tanto o caráter especializado do congresso como a grandiosidade do projeto. Gullar destacou a importância da realização do congresso no Brasil e a seu principal fim, que era reunir em Brasília os principais críticos, arquitetos e urbanistas para “ver com os olhos o que ali se jaz e discutir in loco as questões estéticas, sociais e técnicas implicadas na construção de

---

25 A edição do dia 19 trouxe os textos de Mário Pedrosa, William Halford, Raymond Lopez, Giulio Pizzetti, François Le Lionnais, Jean Prouvé, Alberto Sartoris, Otl Aicher, Tomaz Maldonado, Theon Spanudis, Lucio Costa, Herbert Read e Gillo Dorfles. Em 03 de outubro, o suplemento reproduziu os textos de Meyer Schapiro, Michelangelo Muraro, Giulio Carlo Argan, Bruno Zevi, Werner Haftman, Pedro Manuel, Mário Barata, Fayga Ostrower e Richard Neutra.

uma cidade artificial (...), com a sinceridade que seria desnecessária exigir deles e com a autoridade que justificava a sua presença nesse congresso” (GULLAR,1959a). Gullar continua sua introdução aos artigos dos congressistas ressaltando mais uma vez o caráter utópico de Brasília, classificada como “a mais ambiciosa empresa que a arquitetura contemporânea já se propôs a realizar” (GULLAR,1959a). Mas aqui tal caráter utópico não era afirmado apenas pela imponência do projeto e nem pela construção detalhada da cidade, mas sim pelo esforço de “tornar realidade os ideais sociais e estéticos que são o fundamento mesmo da nova arquitetura”.

As colunas de Jayme Maurício, Antônio Bento, Mário Barata e Ferreira Gullar foram aquelas que mais se engajaram em noticiar o apoio de críticos, arquitetos, urbanistas, políticos e intelectuais estrangeiros e brasileiros. Mesmo que se justifique, pelo menos do ponto de vista estético, o entusiasmo com o congresso que prometia reunir no Brasil os principais pensadores da arte e da arquitetura, estas colunas omitiram as muitas ressalvas levantadas pela imprensa não especializada em relação à Brasília, porém não defenderam abertamente o projeto de construção da cidade, fosse através de justificativas estéticas ou não. Esse silêncio com relação àqueles que questionaram a construção de Brasília e o tom otimista da maioria dos envolvidos na organização do evento pode ter contribuído para que o evento fosse considerado por agentes externos ao campo como uma espécie de propaganda oficial do projeto da cidade. Mas é verdade também que o próprio Mário Pedrosa, idealizador do evento e grande entusiasta da construção de Brasília, guardava ressalvas em relação ao governo de Kubitschek e a sua capacidade de conduzir “empreendimento tão transcendente” como a transferência da capital. Pedrosa temia que Kubitschek usasse o projeto como forma de obtenção de prestígio político, chegando a expor seu receio em relação à possibilidade de Brasília ser transformar em uma “nova Pampulha”, ou seja, em uma obra que “embora bela”, também seria “suntuosa e prefetural e na qual várias paredes poderão ser

reservadas à sua figura [Kubitschek], em várias poses e atitudes” (PEDROSA, 1981,p.309).

Ainda assim, a crítica de arte veiculada nas colunas da imprensa carioca serviu para legitimar não apenas a construção de Brasília a partir de um ponto de vista estético, igualando-a às grandes “obras de arte” modernistas, como legitimou a nova geração de críticos de arte brasileiros, na medida em que eram eles os responsáveis por “apresentar” – ou “construir” – tal dimensão estética da nova capital como fundamental para a tão perseguida “modernidade”. Para isto, parece ter sido fundamental a utilização das “vozes” dos congressistas estrangeiros, engajados no debate do tema de Brasília enquanto “síntese das artes”. Ao serem observadas tais colunas, fica evidente que não tinham como fim apresentar as divergências em torno do tema nem a ausência de consensos sobre Brasília, mas legitimar a o debate sobre a nova capital como uma obra de arte, reconhecendo não apenas a abordagens dos críticos de arte em um debate normalmente dominado por arquitetos e urbanistas, mas também enfatizar a relevância de um debate que já vinha sendo levantado anos antes do congresso, sobretudo por Mário Pedrosa.

Para conceber Brasília como uma obra de arte, a arquitetura foi delineada nos textos da imprensa especializada carioca como algo intermediário entre a vontade criativa e artística e as técnicas de produção industrial contemporânea. Assim, a arquitetura aparece como a arte moderna mais adequada ao estágio de produção da sociedade capitalista, mostrando-se muito mais atual que as demais artes. Esse descompasso, defasagem ou diferença entre a arte moderna e a sociedade foi marcado em várias das apresentações do congresso e foi reforçada em muitos dos artigos publicados nas colunas de crítica de arte. Ao mesmo tempo em que a reaproximação entre arte e a produção industrial – um dos sentidos em que o tema da “síntese das artes” é mobilizado – foi tida como fundamental para que a arte deixasse de ser elitista, também foi ressaltada a contribuição que a arte poderia dar ao mundo dominado pela técnica. Tal contribuição é delineada como uma “educação” que escaparia à

racionalidade e objetividade científica e que teria a capacidade de prover aos indivíduos modernos novas possibilidades de compreensão da realidade que estariam perdidas, latentes ou subjugadas em razão da lógica instrumental preponderante. Sem entrar no mérito da intencionalidade dos críticos, é possível perceber que as formas como eles mobilizaram tais posicionamentos pareciam legitimar o caráter utópico que Pedrosa já vinha atribuindo à Brasília desde 1957, quando começaram a surgir seus primeiros artigos sobre o projeto. Neste contexto específico, Mário Barata, Jayme Maurício, Ferreira Gullar e Antônio Bento contribuíram para reforçar um sentido sobre Brasília e sobre a ideia de “síntese das artes” próximo daquele que Pedrosa teria em vista ao propor a realização do evento no Brasil e o seu tema geral. Contudo, afirmar isso não significa que todos os críticos aqui citados teriam uma visão homogênea sobre as artes ou até mesmo sobre a nova capital. Mesmo que eles tenham sido vistos ao longo do evento como parte dos “concretistas” que estariam à frente da organização do evento, isto não deve ser entendido como uma aquiescência por parte deles ao projeto estético pedrosiano em todas as suas dimensões.

### Contrapontos e vozes dissonantes

Mas houve aqueles que procuraram interpretar a construção de Brasília e o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte sob outro ponto de vista, rechaçando posições e critérios adotados pelos entusiastas da nova capital. Esses críticos procuraram mobilizar seus espaços na imprensa para reavivar antigas disputas e para construir novas contendas. Entre aqueles que recusaram fazer uma abordagem utópica sobre Brasília estão Quirino Campofiorito e Carlos Flexa Ribeiro. Os dois assumem um enfoque próximo, em primeiro lugar, pela pouca relevância que parecem atribuir à construção

de Brasília. Segundo, porque ambos procuram apresentar, cada um a sua maneira, uma “versão” própria da relação entre a arte moderna e Brasília, destituída de tal dimensão utópica. Contudo, a maneira como Campofiorito e Flexa Ribeiro manifestaram essas posições estéticas em suas respectivas colunas foram distintas. As colocações de Quirino Campofiorito<sup>26</sup> em torno do evento foram sucintas tanto na imprensa como no congresso, já que não participou de nenhuma mesa e não teve nenhuma fala registrada nos anais do Congresso de da AICA. Em sua coluna, Campofiorito tratou mais diretamente do congresso, de Brasília e de outros elementos que permearam o debate estético durante 1959, mas tais debates disputaram espaço com outros assuntos como, por exemplo, a arte chinesa, tema recorrente na coluna de Campofiorito no ano de 1959. Já Carlos Flexa Ribeiro chegou a participar dos debates ocorridos durante o congresso, mas a abordagem feita por ele através de sua coluna tratou do congresso e de Brasília apenas indiretamente, preferindo desferir ataques ao concretismo e aos críticos que davam suporte ao movimento na imprensa.

Apesar de Quirino Campofiorito não ter tido uma participação significativa, ele fez uma cobertura ampla do evento em sua coluna em *O Jornal*. Procurou noticiar alguns impactos do evento sobre a arte brasileira, além de discutir alguns conceitos-chave tratados no congresso. Mas o que chama a atenção são as várias críticas veladas ao grupo de críticos ligados ao concretismo/neoconcretismo. Já em março de 1959, Campofiorito havia tratado a exposição sobre o neoconcretismo, inaugurada em 19 de março de 1959, com ironia. Mesmo afirmando não opor “nenhum desagravo” aos artistas e críticos que compõem o movimento e observando nele “inestimáveis propósitos estéticos” (CAMPOFIORITO, 1959a), Campofiorito crítica as denominações dos grupos como “concretistas” e neoconcretistas” como pouco precisas e como

26 Mesmo que as colunas de Campofiorito não cite Mário Pedrosa, o contexto e o histórico de polêmicas entre os dois críticos, iniciadas uma década antes, permitem afirmar que as posições assumidas por Campofiorito consideravam os posicionamentos de Pedrosa sobre o concretismo e o seu engajamento na defesa de Brasília.

sinal de uma falsa pretensão à vanguarda, pois a nova denominação não evidenciaria nenhuma ruptura com o movimento anterior. Sobre a questão, Campofiorito alude à possibilidade do grupo, em breve, vir a adotar novas classificações como “super-neo-concretistas” para apenas “sustentar o cartaz vanguardista” (CAMPOFIORITO,1959a). Em artigo de 21 de junho, ele retornou a questão do concretismo, apresentando mais claramente sua posição. Antes de entrar em uma discussão sobre o construtivismo e a revisão de pontos fundamentais das obras de artistas como M. Larionov, A. Rodchenko e K. Malevich, tidos como fundamentais para a origem do concretismo, Campofiorito fala sobre a necessidade de compreender o concretismo a partir de sua função decorativa, dimensão essa pouco valorizada por Pedrosa e por boa parte dos concretistas brasileiros<sup>27</sup>. A partir de tal argumento, o crítico procurou polemizar mais uma vez com Mário Pedrosa, observando a existência de um preconceito em relação ao decorativo por parte de muitos dos nomes do vinculados ao concretismo e afirmando a necessidade de superação de tal preconceito como condição para a “síntese da arte”, entendida por ele como “justa harmonia do trabalho artístico em geral, perfazendo um conjunto em perfeita colaboração”(CAMPOFIORITO,1959b). Segundo Campofiorito, a “expressão da arte decorativa” seria o elemento capaz de articular de maneira harmoniosa “as criações de ordem pictórica ou escultural (...) à arquitetura”, tornando possível, ainda, que “todos os princípios da criação da forma” se dirijam ao “objeto fabricado” (CAMPOFIORITO,1959b).

Campofiorito voltou a abordar em outros artigos alguns dos temas em voga em razão do congresso, como a questão do abstracionismo e do lugar da arquitetura enquanto arte, mas esses artigos eram marcados por uma abordagem didática sobre tais temas, apresentando uma visão evolutiva das diferentes escolas, artistas e

estilos da arte moderna e sem referências diretas aos agentes envolvidos no congresso e nem aos problemas abordados por eles. O único artigo em que Campofiorito procurou apresentar mais diretamente suas considerações sobre a questão da “síntese da arte” no caso específico de Brasília foi publicado em 23 de agosto de 1959, sob o título de “Arte e técnica modernas”. Neste, ele procurou estabelecer aquilo que chama de “síntese das artes” como um sinônimo de “congruamento das artes plásticas” – arquitetura, pintura e escultura. Nessa síntese, a dimensão humana é abordada através da ideia de “bem estar”, que seria alcançado a partir da relação harmoniosa entre “o sentimental e o material” na satisfação das “novas preferências humanas” (CAMPOFIORITO,1959c). Campofiorito voltou a defender a sua consideração sobre a arte decorativa na medida em que vê Brasília enquanto síntese entre a decoração e a construção, ou seja, enquanto a alinhamento harmonioso entre a preocupação técnica, objetiva e preocupação ornamental. Aqui, o que aparecia como dimensão “educativa” e “civilizatória” da arte ressaltada por Pedrosa e pelos críticos concretistas perde lugar para uma ideia de síntese das artes enquanto esforço de satisfação das necessidades e dos gostos do “homem moderno”, constituído a partir das “circunstâncias que modelam e colorem as condições de uma vida atualizada” (CAMPOFIORITO,1959c).

Percebe-se, sobretudo, a ausência de uma problematização desse homem moderno e sobre as suas condições de vida, elemento fundamental na perspectiva de Pedrosa.

Assim, ao mesmo tempo em que Campofiorito parecia reconhecer a importância de um projeto como Brasília e a relevância do Congresso da AICA e seu tema central, ele também atribuía a essa “síntese das artes” um sentido estético bastante distinto daquele delineado por Mário Pedrosa, em que tal síntese se constitui enquanto uma utopia que se confunde com suas posições

27 Para Pedrosa, a arte decorativa serviria apenas enquanto busca pela abstração pura. Já para Campofiorito, a questão da abstração perde centralidade, pois, para ele, o abstracionismo só faria sentido se tomado enquanto parte das artes aplicadas, sendo, assim, subordinado à dimensão ornamental e decorativa da arte (CAMPOS, 2014).

políticas. O que está em jogo em tal disputa é o sentido estético atribuído à Brasília, que, para Campofiorito, deveria se fundamentar apenas numa dimensão ornamental e não numa suposta capacidade transformadora da arte ou numa condição imaginária em que a arte se reestabeleceria à unidade da vida. Possivelmente, boa parte de tal discurso sobre uma dimensão civilizadora da arte foi tomada por Quirino Campofiorito como floreios intelectualistas ou como uma vontade exacerbada por parte dos concretistas de parecerem “novos”.

A relevância estética da nova cidade não foi questionada pela maioria dos críticos, que, de diferentes maneiras, enfatizaram o valor do projeto para o Brasil. O principal elemento em disputa nas colunas foi o sentido daquela contribuição, o que envolveu necessariamente a questão da “síntese das artes”, tema escolhido por Pedrosa para conduzir os debates. Os críticos que não compartilhavam dos mesmos julgamentos estéticos que Pedrosa procuraram desvincular a ideia de síntese das artes do concretismo, o que foi feito por Campofiorito por reinterpretações dos elementos de tal síntese, reaproximando-a dos seus próprios posicionamentos estéticos, como por uma crítica mais direta aos posicionamentos de Mário Pedrosa e seu círculo. Se no caso de Campofiorito tal crítica foi sempre indireta e velada, no caso de Carlos Flexa Ribeiro, os ataques aos concretistas foram evidentes. Ao longo do ano de 1959, Flexa Ribeiro mobilizou em suas críticas publicadas no *Jornal do Comércio* um conjunto de argumentos que pretendiam deslegitimar a validade das experimentações estéticas na área do abstracionismo geométrico.

O discurso de Flexa Ribeiro sobre a arte brasileira apresentava uma crítica direta ao concretismo e seus defensores. Chegando a colocar a questão da primazia do concretismo no Brasil como uma “ditadura estética”, Carlos Flexa Ribeiro entendia a “arte dita abstrata”, em seu “desplante e ufania”, como prejudicial aos rumos da arte (FLEXA RIBEIRO,1959a). Para ele, concretismo seria responsável por um modismo capaz de gerar uma “evolução regressiva” em que o artista visual moderno parecia retornar à

condição de “*homofaber* no paleolítico superior”, cuja arte se baseava na “representação do gesto (...) feita de maneira sumária, apenas com linhas simples” (FLEXA RIBEIRO,1959a). É a partir de tal ponto de vista que Flexa Ribeiro tomou o Congresso Internacional de Críticos de 1959 como um evento que deveria marcar uma recondução dos critérios da crítica de arte aos seus valores autênticos. Ao afirmar a necessidade de um “exame real e autêntico do aparelho da crítica de arte entre nós” (FLEXA RIBEIRO,1959b), Flexa Ribeiro, mais uma vez se referiu ao concretismo e todos aqueles defendiam a validade das experimentações abstracionistas em arte, pois os “males” que afetariam o rigor crítico e que deveriam ser superados eram os “preconceitos de escolas” e as “vivências postiças de predicados que se integram numa vaidade de modismo”, em que o fim da crítica seria “aparecer como inovador ou como excessivamente moderno quando já se está num puro anacronismo” (FLEXA RIBEIRO,1959b). É curioso notar que, mesmo desferindo ataques constantes às tendências abstracionistas e seus defensores, Flexa Ribeiro não mobilizou argumentos que pudessem reconhecer Brasília como parte de tal tendência e nem fez menção direta ao problema central do congresso – a síntese das artes. Mesmo assim, Brasília nunca foi tomada como “modernista” ou como um “modismo” por Flexa Ribeiro. Em um de seus poucos artigos sobre Brasília ao longo de 1959, ele tratou do tema em um texto repleto de ironias, recriminando mais uma vez os críticos, mas também, indiretamente, Brasília e até mesmo Oscar Niemeyer. No artigo, ele relatou a existência de uma excessiva vaidade que acometeria, sobretudo, os habitantes dos países novos. No mundo das artes, tal mal faria com que as personagens de tal mundo vissem seu próprio tempo como uma “era de grandes homens” em que “nem um outro país com seus artistas se emparelha com os nossos gênios”(FLEXA RIBEIRO,1959c.) No mesmo artigo, ele manteve o tom irônico e cita uma reportagem do *Le Figaro*<sup>28</sup> como uma das formas de idealização exacerbada sobre Brasília. Tal posição ficou mais evidente na sua única fala registrada nos anais

do Congresso da AICA, em que ele procura se contrapor às narrativas sobre a nova capital lá apresentadas, interpretadas por ele enquanto a afirmação da cidade enquanto “utopia desejável ou como uma cidade modelo”, como se Brasília “tratasse de propiciar a volta de Adão e Eva ao paraíso” ou representasse “o homem de volta ao paraíso pela mão do arquiteto” (FLEXA RIBEIRO apud LOPEZ, 2012, p.388). Para ele, a “justificação final e a própria razão de ser de (...) de todos os esforços de cientistas e de artistas” deveria exigir que a interpretação de Brasília fosse examinada “sob o ponto de vista de sua justificação social e humana”. Para Flexa Ribeiro, a cidade não deveria ser como “uma joia” ou como um “adorno ideal”, em meio a um contexto contrastante, mas sim um “coroamento” de uma “civilização” que não poderia ser alcançada sem que tal dimensão humana fosse considerada. Apesar dele reconhecer no projeto da nova capital um “evidente valor pedagógico, o valor de exemplo, o valor de símbolo, de convite à renovação da vida”, Flexa Ribeiro colocou como dimensão fundamental para o surgimento de tal “nova civilização” um esforço para a “formação do homem para a cidade nova”. Aqui, a capacidade civilizatória da nova cidade é tida como uma “confusão entre os fins e os meios da arquitetura” (FLEXA RIBEIRO apud LOPEZ, 2012, p.390).

Na medida em que critica o “messianismo da arquitetura contemporânea”, Flexa Ribeiro procurou construir seu argumento sobre a questão da “cidade nova” e da “síntese das artes” como um contraponto à dimensão propriamente estética de Brasília, como se tal posicionamento impedisse aquilo que ele chamou de “abordagem sociológica” (FLEXA RIBEIRO apud LOPEZ, 2012, p.389). É possível reconhecer também que não foi apenas Flexa Ribeiro que criticou tal posição idealista sobre a Brasília. Boa parte das tensões ocorridas ao longo do congresso giraram

em torno de tal sentido atribuído à cidade, o que teve início principalmente a partir da apresentação de Bruno Zevi, que seria lembrado por Mário Barata como o *enfant terrible* do Congresso (LOPEZ, 2012, p.39). Contudo, antes de abordar a apresentação de Zevi e sua repercussão na imprensa através da coluna de Vera Pacheco Jordão em *O Globo*, é preciso fazer algumas considerações sobre as colocações de Quirino Campofiorito e Carlos Flexa Ribeiro.

É possível perceber que muitos dos colonistas da grande imprensa optaram por validar a posição de Pedrosa e a pertinência dos debates sobre Brasília sob tais critérios, o que não significou necessariamente uma aceitação completa do projeto pedrosiano, nem numa “conversão” ao concretismo. Por outro lado, aqueles que não se aproximaram da posição defendida por Pedrosa pareceram menos inclinados a debater as posições dos congressistas, preferindo se voltar para uma tentativa de refutação de uma concepção “concretista” de Brasília. O elemento em comum que aproximava as posições de Campofiorito e Flexa Ribeiro era, principalmente, a divergência em relação aos posicionamentos do grupo de críticos envolvido diretamente com a organização do congresso, que estariam tentando direcionar o congresso e Brasília para seus próprios projetos estéticos. Assim, as críticas de Flexa Ribeiro e Quirino Campofiorito expressavam mais um desacordo ao sentido estético atribuído à Brasília do que ao projeto em si.

Ao longo do ano de 1959, o congresso de críticos e o próprio projeto de Brasília serviram como uma nova arena que reavivou as disputas locais por prestígio e pela legitimidade da crítica de arte. Mesmo que Campofiorito e Flexa Ribeiro já tivessem entrado em disputa com Mário Pedrosa em ocasiões anteriores, o fato de tais disputas envolverem um projeto de proporções mundiais como Brasília e repercutir entre os

---

28 Segundo Flexa Ribeiro “mandou-se buscar em Paris” o crítico James C quet para que Brasília fosse “imortalizada” como “Capital do Século XX” e Niemeyer como “o Miguel- ngelo brasileiro”. Para ele tal compara o poderia ser fruto de uma “acidez cruel” de C quet, pois “afinal de contas, a pequenez de Miguel- ngelo deverá ser sempre maior que a grandeza de Brasília na perspectiva do tempo. Sendo o Sr. Niemeyer arquiteto de mérito e destaque, - deveria talvez merecer respeito e considera o” (FLEXA RIBEIRO, 1959c).

principais críticos da Europa e dos Estados Unidos certamente serviu para acirrar os ânimos entre os críticos locais. No caso das disputas ocorridas no congresso, foi a interpretação de Brasília como utopia aquela que sofreu os maiores ataques por parte dos críticos em desacordo com a proposta de Pedrosa. Para estes críticos, a cidade não teria nenhuma potencialidade transformadora que não estivesse atrelada ao seu planejamento e ao desenvolvimento da população. Em tal abordagem, a arte não parece ter nenhum papel civilizador *sui generis*, sendo tratado apenas como uma esfera de especialistas. Seguindo essa mesma perspectiva, apesar da ideia de Brasília enquanto obra de arte coletiva permanecer sendo mobilizada por esses críticos, perdeu-se em tal abordagem o sentido emancipatório que tal arte coletiva teria segundo Mário Pedrosa. Para críticos como Campofiorito e Flexa Ribeiro, as ideias de arte coletiva e de síntese das artes acabaram sendo vistas como um alinhamento estritamente estético entre a arquitetura e as artes visuais, sendo esvaziadas do um possível teor político.

A ideia de crise das artes também foi ressignificada. Para Pedrosa tal crise era atrelada a uma crise da humanidade e da sociedade ocidental moderna, em que a arte teria se tornado um domínio de interesse de poucos, perdendo seu caráter social<sup>29</sup>. Brasília poderia representar, não apenas, o início de um processo de retomada de uma arte social, que se construiria em oposição à tendência denominada por Pedrosa como “arte individual”, que tomava forma principalmente nos movimentos tachistas, mas também o germe de uma nova ética e de uma nova civilização capaz

de superar não apenas a crise da arte, mas a crise da cultura e da humanidade<sup>30</sup>. Já para Campofiorito e Flexa Ribeiro, se há tal crise, esta se daria por razões exclusivamente oriundas do mundo das artes. Se há um isolamento da arte, este parece ser resultado dos artistas desconectados com o público ou com as novas técnicas e tendências do seu tempo. Segundo este ponto de vista, o concretismo não deveria ser visto como esforço de manifestação de uma arte social, mas sim como uma das manifestações possíveis de uma crise, pois seria um movimento preso à critérios artísticos ultrapassados e que tenderia, através dos críticos ligados ao movimento, a exercer uma crítica de arte enviesada, favorecendo apenas os artistas brasileiros que seguissem seus ditames. Assim, é possível entender como os críticos em desacordo em relação à Pedrosa procuraram deslocar os entendimentos sobre o tema do congresso e do projeto de Brasília, afastando-os de um sentido que os aproximasse do concretismo. Tanto Campofiorito como Flexa Ribeiro procuraram enfatizar o concretismo como um movimento desatualizado ou forçadamente vanguardista, estabelecendo assim menos seus próprios sentidos sobre a importância de Brasília para o mundo das artes e mais a invalidade da perspectiva concretista.

É fundamental compreender o peso de Pedrosa não apenas na idealização e na organização do congresso, mas também nos rumos dos debates e nas formas como eles foram publicados na imprensa. Na medida em que Pedrosa, Barata, Maurício e Bento mostraram-se mais capazes de legitimar em suas colunas de jornal um sentido civilizatório da arte e

29 Pedrosa compreendia a pintura e a escultura de seu tempo em meio a uma profunda crise. Tal crise, histórica e não essencial, mostrava-se como “ineficiência atuante, emocional das obras ora produzidas e em circulação” (PEDROSA, 1959b), que refletia sobre o público, constituído, de um lado, por um povo que não tem tempo para apreciar arte e, por outro, por uma elite que demonstra pouco ou quase nenhum interesse por elas. Sobraria assim ao “punhado de profissionais da crítica, a gente *du milieu*, que se desmede à procura de detalhes que possam ainda interessar” (PEDROSA, 1959b).

30 Em outra oportunidade, definiu tal crise da seguinte maneira: “O homem, sob o capitalismo, desprendido das organizações que o sustentavam na Idade Média, que lhe davam coesão e estrutura, se vê sozinho diante de forças sociais cada vez mais incompreensíveis. (...) Embora o homem tenha dominado as forças da natureza, e chegado mesmo a descobrir o mecanismo interno da estrutura da matéria, pela desagregação do átomo, ele não controla socialmente essas mesmas forças poderosas que libertou. É o aprendiz de feiticeiro. Ao lado dos seus poderes técnicos, inclusive de destruir, potencialmente, o globo terrestre, (...) o homem é impotente diante de si mesmo e dos fins estranhos, extra-humanos, para que labuta (PEDROSA, 2013, p.17-18).

do projeto de Brasília, mobilizando inclusive falas e argumentos dos críticos e arquitetos estrangeiros que se mostraram mais favoráveis a tal posicionamento, aqueles que discordavam de tal posicionamento acabaram por direcionar suas ressalvas mais ao movimento concretista em si do que aos argumentos mobilizados no congresso e ao próprio projeto da nova capital. Assim, nos limites do debate propriamente estético, as disputas se desenrolaram na esfera local entre concretistas e não concretistas, mesmo que tal arranjo e classificação só tenha feito sentido no momento mesmo em que ocorreram tais debates. Chama a atenção o fato do concretismo nunca aparecer no discurso dos defensores de um sentido utópico de Brasília, mas sim como categoria de acusação mobilizada por aqueles que rejeitavam, mesmo que parcialmente, tal visão. Assim, os críticos não alinhados à posição de Pedrosa tenderam a apresentar, na imprensa, os problemas de Brasília não como problemas do projeto, mas sim como problemas inerentes ao concretismo, colocados, em primeiro lugar, no próprio tema central do debate.

Por fim, vale uma breve reflexão sobre o caso de Vera Pacheco Jordão (1910-1980). A sua coluna em *O Globo* – a primeira coluna especializada em crítica de arte do jornal – teve sua primeira publicação em 19 de setembro de 1959, apenas dois dias após do início do Congresso Internacional da AICA e repercutiu entre os críticos pela cobertura sensacionalista do congresso. Em suas colunas, Jordão mobilizou as falas de Bruno Zevi e Charlotte Perriard para lançar dúvidas sobre o projeto de Brasília e sobre a intenção do congresso, que serviria apenas como propaganda do governo JK (JORDÃO,1959a). Essas acusações repercutiram no artigo de Mário Pedrosa intitulado “Lições do congresso internacional de críticos”, em que ele reafirmou a finalidade do congresso como um espaço de livre discussão e criticou a “foca voraz de escândalo e publicidade”, que atacava o evento. Segundo Pedrosa, esta “foca” teria “delirado e maquinado

seu golpe... jornalístico” após “ver-se (..) em meio a dezenas de personalidades internacionais do quilate das que fora a Brasília” e espantar-se com as “críticas e opiniões livremente dadas” (PEDROSA,1959c). Além de Pedrosa, Bruno Zevi e Charlotte Perriard, também se pronunciaram rejeitando a forma como Vera Pacheco Jordão teria deturpado as suas falas. Giulio Carlo Argan também declarou, em nome de todos os congressistas, repúdio aos artigos publicados em *O Globo*, que chegaram a ser veiculados como manchetes de capa<sup>31</sup>. Mesmo diante de tal repúdio, Jordão reafirmou suas acusações ao congresso. Ainda que tenha tentado isentar os congressistas estrangeiros direcionando a maioria de seus ataques ao governo de Juscelino Kubitschek, Vera Pacheco Jordão não poupou Mário Pedrosa de suas acusações sobre a parcialidade do congresso, afirmando que o “entusiasmo apaixonado” de Pedrosa teria “obliterado seu sentido crítico”, levando-o a exclamar ardorosamente que “Brasília é o começo da revolução!” (JORDÃO,1959b). Depois das reiteradas acusações feitas por Vera Pacheco Jordão, praticamente todas as colunas de crítica de arte, em alguma medida, mostraram indignação em relação à posição assumida por ela. A crítica mais direta foi feita por Mário Barata, que levantou suspeitas sobre as verdadeiras intenções de Jordão e de *O Globo* nos ataques à Brasília, chamando a atenção para o *timing* do surgimento da nova coluna de artes no jornal e até mesmo para a localização da coluna no jornal, presente não no caderno destinado aos assuntos culturais, mas sim em meio às seções políticas (BARATA,1959c). Já em *O Jornal*, Quirino Campofiorito citou a moção de repúdio proferida por Giulio Carlo Argan e, assim como Pedrosa, reafirmou a autonomia dos debatedores, que, demonstraram seu apreço por Brasília sempre com “severo senso crítico” e “sem ‘partis-pris’ artísticos e muito menos paixões políticas” (CAMPOFIORITO,1959d).

O ponto a ser destacado em relação às críticas mobilizadas por Vera Pacheco Jordão são as

31 No *O Globo* de 22 de Setembro figurava a seguinte manchete: “Críticos de arte criticam o absurdo de Brasília”.

severas recriminações sofridas por ela pelas “mãos” dos demais participantes do congresso, já que muitos dos seus pares locais se levantaram contra ela e, possivelmente, mobilizaram os congressistas estrangeiros a tomarem uma atitude de rejeição ao tipo de cobertura jornalística feita por ela. O fato de ela ser uma *outsider* no espaço de disputas constituído pelos críticos locais, não tendo, assim, uma história de colaboração e/ou rivalidade com estes críticos, certamente contribuiu para que tenha sido rechaçada por todos os grupos em disputa. Seu isolamento em relação aos dois polos estabelecidos nas colunas da imprensa deixou-a mais propensa à “chamadas à ordem”<sup>32</sup> que indicariam a incongruência de seus argumentos e a sua incapacidade em articular uma crítica a partir dos problemas estéticos postos ao longo do congresso e da história mesma das disputas decorridas entre os críticos brasileiros. O uso inadequado que ela fez dos argumentos dos críticos estrangeiros figura como outro fator que potencializou a reação dos demais críticos em relação aos posicionamentos de Vera Pacheco Jordão. No dado contexto, tais usos não estariam de acordo com as exigências por especialização articuladas por todos os críticos reunidos no congresso, estabelecidas tanto pelos críticos em busca de diferenciação em relação às gerações anteriores de críticos como pela própria metodologia adotada pela AICA<sup>33</sup>. Mesmo que outros críticos tenham trazido elementos políticos em suas falas, a forma como ela procurou legitimar as críticas tipicamente

mobilizadas pelos agentes externos ao campo através dos discursos de alguns congressistas estrangeiros – sobretudo Zevi e Perriard – soou aos demais críticos como um “curto-circuito”<sup>34</sup> inaceitável aos padrões que vinham sendo estabelecidos pela AICA.

### Considerações finais

Ao longo do ano de 1959, os debates em torno da construção de Brasília e da realização do Congresso Internacional Extraordinário da AICA no Brasil dominaram as atenções dos críticos de arte e acabaram por se espriar em outras questões estéticas historicamente estabelecidas no campo da crítica de arte brasileira. Mas mesmo quando as provocações entre os críticos foram evidentes, tais argumentos acabaram por se constituir a partir de uma lógica específica, que acabou por delinear os limites de um debate estritamente estético mesmo quando repercutia na imprensa a polêmica em torno dos gastos e da condição de vida na região. A repreensão direcionada ao único caso desviante em relação a tal lógica apenas reforça a consolidação daquela lógica entre os colunistas e a legitimidade daqueles que a mobilizavam no exercício da crítica.

Por outro lado, mesmo que os jornais tenham seguido a mesma preocupação em manter um debate estritamente estético sobre Brasília, os debates nas colunas da imprensa carioca acabaram por tomar outros rumos, mais relacionados à história das disputas locais e à

32 Sobre “chamadas à ordem”, ver BOURDIEU,1983 e BOURDIEU,1996.

33 Desde meados da década de 1950, a AICA procurou estabelecer uma série de parâmetros para a prática de crítica de arte. O congresso de 1956, que teve como tema “Métodos e terminologia da crítica”, estabeleceu a “Comissão de terminologia” como tentativa de estabelecer um acordo de definições comuns sobre os movimentos artísticos e sobre os termos técnicos da produção artística. No congresso também foi estabelecida a “Comissão Permanente de Metodologia e Congressos”, que definiu o formato das seções e a organização das falas dos congressos, além do tempo de duração delas (HUGHES,2009,p.9-10)

34 Segundo Bourdieu, tal “curto-circuito” seria definido pela atitude do espectador “desprovido [da] competência histórica” frente aos produtos do campo artístico, na medida em que tal espectador acaba sendo incapaz de diferenciar o produto do campo artístico a partir da “ percepção exigida pela obra produzida na lógica do campo”, que exige uma percepção diferencial, distintiva” que tem como condição a “ a consciência e o conhecimento dos jogos e das apostas históricas dos quais a obra é o produto” (BOURDIEU, 1996,p. 280). Na medida em que a autonomia relativa de um campo tende a afirmar-se através do surgimento de obras cujo valor e propriedades formais se devem principalmente à estrutura e à história do campo, ou seja, aos critérios estéticos historicamente determinados pelas disputas circunscritas aos “especialistas”, a possibilidade de existência de tais curtos-circuitos até mesmo nos debates entre agentes tidos como “especialistas” é um sinal de pouca autonomia relativa do campo da crítica de arte.

luta pelo monopólio da ordem das categorias de percepção e apreciação da arte brasileira. Nas colunas, Mário Pedrosa figurou como um protagonista dos debates, pois não apenas foi o principal organizador e idealizador do evento como também foi o proponente do tema que prescreveu todos os debates ao longo do congresso. Na medida em que Pedrosa e muitos dos críticos próximos a ele veicularam em suas colunas uma interpretação sobre Brasília que a colocava como um momento fundamental para a modernidade brasileira e, principalmente, como uma cidade com ares utópicos, uma minoria de críticos – Quirino Campofiorito, Carlos Flexa Ribeiro e Vera Pacheco Jordão - viu-se impelida em afirmar, sobretudo, a invalidade da posição concretista, ou seja, da posição de Mário Pedrosa, sobre Brasília. Através de suas colunas, estes críticos procuraram deslegitimar tanto a atualidade das posições dos críticos e dos artistas concretistas como também a pretensão deles estabelecerem uma visão por demais idealizada sobre Brasília. Mas mesmo quando Flexa Ribeiro dirigiu ataques mais diretos aos críticos ligados ao concretismo, as categorias de acusação mobilizadas por ele eram referentes ao mundo das artes.

Não é fácil precisar exatamente os limites de algo tão impreciso, que tomou como cerne da discussão um projeto com tantas dimensões e com tantas questões que poderiam facilmente desencadear outros tipos de julgamentos. Mas se pode perceber o amadurecimento de uma prática crítica orientada por critérios objetivos e uma linguagem especializadas, de maneira que é possível ver o congresso da AICA como um elemento potencializador de uma tendência que já se encontrava entre alguns dos críticos locais. Contudo, isso não significa afirmar a existência uma autonomia do campo da arte no Brasil, até mesmo porque a própria questão da arte moderna no Brasil sempre esteve envolvida, aqui, com uma ideia de atualização/diferenciação cultural em relação a um centro de alta cultura que, de toda maneira, foi marcado por um sentido político e identitário. Não é difícil perceber que ainda perdurava na crítica de arte brasileira da

década de 1950 traços de um personalismo e de disputas que invocavam um tom polemista ou provocativo em relação à determinada escola ou gosto. Não por acaso, Pedrosa lembrou à época que, no Brasil, até “mesmo os mais lúcidos nem sempre sabem guardar a objetividade” (PEDROSA,1959c).

### Referências Bibliográficas

ALAMBERT, Francisco. MALDONADO, Tomás. Enciclopédia Latino-americana. Disponível em: <<http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/m/maldonado-tomas>>. Acesso em 12 dez. 2018.

ANDRADE, Marco Antônio. Pasqualini. “O Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte de 1959: contradições da síntese das artes” in: *ICAA Documents Project Working Papers*, no2, p. 16 - 21. Mai 2008

ARANTES, Otília. “Mário Pedrosa, um capítulo brasileiro da teoria da abstração” In: PEDROSA, M. *Forma e Percepção Estética: Textos Escolhidos Vol.2*. São Paulo: EdUSP, 1996.

BARBOSA, Ana Mae. “O ensino das Artes Visuais na Universidade” in: *Estudos Avançados*. São Paulo , v. 32, n. 93, p. 331-347, ago. 2018 .

BOURDIEU, Pierre. “Gostos de classe e estilos de vida” In: ORTIZ (ORG.), R. *Pierre Bourdieu: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia das letras, 1996.

CAMPOS, Beatriz P. *Quirino Campofiorito e Mário Pedrosa: entre a figuração e a abstração*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, UFJF, Juiz de Fora, 2014.

DURAND, José Carlos. *Arte Privilégio e Distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855-1985*. São Paulo: Perspectiva,1989.

- EAGLETON, Terry. *The Function of Criticism*. Londres: Verso, 2005.
- FORMIGA, Tarcila. *Instituto Brasil-Estados Unidos: uma experiência no campo artístico carioca*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Sociais, UERJ, Rio de Janeiro, 2009.
- FORMIGA, Tarcila. *À espera da hora plástica: o percurso de Mário Pedrosa na crítica de arte brasileira*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ, Rio de Janeiro, 2014.
- FREIRE DE OLIVEIRA, Bernardina. *José Simeão Leal: escritos de uma trajetória*. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes - UFPA, João Pessoa, 2009.
- JARDIM DE MORAES, Eduardo. *A brasilidade modernista: Sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque ; ARAÚJO, Lucia Nascimento. *Ensaístas brasileiros*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- HUGHES, Henry Meyric. “A crítica de arte amadurece: Brasília, AICA e o Congresso extraordinário de 1959” in: LOBO, M. S. e SEGRE, R. (Orgs.) *Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de arte*. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009.
- LEITE, José Roberto Teixeira. “Lembrança de Mário Barata” in: *19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008.
- LOPES, Maria Zmitrowicz. *Brasília, cidade nova, síntese das artes – o congresso Internacional da AICA de 1959*. São Paulo: ABCA, 2012.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- PEDROSA, Mário. “Reflexões em torno da Nova Capital” in: PEDROSA, M. *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981
- PEDROSA, Mário. “O mundo perdeu seus mitos” In: OITICICA, FILHO, C. (org.) *Encontros: Mário Pedrosa*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- PEDROSA, Mário. “A arquitetura moderna no Brasil” in: WISNIK, G. (org.) *Arquitetura: Ensaios críticos: Mário Pedrosa*. São Paulo: CosacNaify, 2015
- RIBEIRO VASCONCELOS, Marcelo. *O Exílio de Mário Pedrosa nos Estados Unidos e os New York Intellectuals: abstracionismo na Barbárie*. Tese (doutorado em sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 2018.
- VILLAS BÔAS, Gláucia. *Mudança provocada: passado e futuro no pensamento sociológico brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- VILLAS BÔAS, Gláucia. *A Vocação das Ciências Sociais no Brasil: Um estudo de sua produ o em livros do acervo da Biblioteca Nacional 1945-1966*. Rio de Janeiro: Funda o Biblioteca Nacional, 2007.
- VILLAS BÔAS, G. “A estética da conversão: o ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951)” in: *Tempo social* v. 20, no 2, São Paulo, p. 197-219, Nov. 2008.
- VILLAS BÔAS, Gláucia. “Concretismo” In: BARCINSKI, F. *Sobre Arte Brasileira: da pr -história aos anos 1960*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.
- SANT’ANNA, Sabrina. *Construindo a memória do futuro: uma análise da funda o do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011.
- SOARES, Lucila. *Rua do Ouvidor 110: uma história da Livraria José Olympio*. Rio de Janeiro:

José Olympio/FBN, 2006.

SODRÉ, Nelson Werneck. *A história da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

### Periódicos

BARATA, M. *Diário de Notícias*, 20 set. 1959a.

BARATA, M. *Diário de Notícias*, 04 out 1959b .

BARATA, M. “Indefensável”. *Diário de notícias*. 26 Set. 1959c

BENTO, A. *Diário Carioca*, 19 set. 1959a.

BENTO, A. *Diário Carioca*, 26 set. 1959b.

BENTO, A. *Diário Carioca*, 09 out. 1959c

BENTO, A. *Diário Carioca*, 10 out. 1959d.

CAMPOFIORITO, Q. “Neo-concretismo” in: *O Jornal*. 17 Mar. 1959a

CAMPOFIORITO, Q. “Ressonância da arte decorativa no mundo atual” in: *O Jornal*. 21 Jun. 1959b

CAMPOFIORITO, Q. “Arte e técnica modernas” In: *O Jornal*. 23 ago. 1959c

CAMPOFIORITO, Q. “Críticos e arquitetos elogiam Brasília” in: *O Jornal*. 25 set. 1959d.

FLEXA RIBEIRO, C. “Evolução Regressiva na Arte” in: *Jornal do Comércio*. 21 Ago. 1959a

FLEXA RIBEIRO, C. “Congressos Internacionais de arte” in: *Jornal do Comércio*. 07 Ago. 1959b

FLEXA RIBEIRO, C. “O Miguel-Angelo Brasileiro” in: *Jornal do Comércio*. 18 out 1959c

GULLAR, F. “Críticos e arquitetos opinam sobre Brasília”. *Suplemento Dominical - Jornal do Brasil*. 03 out. 1959a

JORDÃO, V.P. “O feitiço contra o feiticeiro” in: *O Globo*. 22 Set. 1959a.

JORDÃO, V.P. “A Zevi o que é de Zevi” in: *O Globo*. 25 Set. 1959b

MAURICIO, J. *Correio da Manhã*, 23 ago. 1959a

MAURICIO, Jayme. “O Presidente da República explica Brasília aos críticos internacionais”. *Correio da Manhã*. 25 set. 1959b.

MAURICIO, Jayme. “Opiniões sobre Brasília por membros da Associação de Críticos de arte, no congresso Internacional Extraordinário de Críticos de arte”. *Correio da Manhã*. 27 set. 1959c.

PEDROSA, M. “A Capital – Brasília ou Maracangalha” in: *Jornal do Brasil*. 27 mar. 1957

PEDROSA, M. “Brasília, a cidade nova” in: *Jornal do Brasil*. 19 Set 1959a

PEDROSA, M. “Crise nas artes visuais” in: *Jornal do Brasil*. 18 out. 1959b

PEDROSA, M. “Lições do congresso internacional de críticos” in: *Jornal do Brasil*. 03 Out. 1959c

PEDROSA, M. “Paradoxo Concretista” in: *Jornal do Brasil*. 25 Jun 1959d