



18º Congresso Brasileiro de Sociologia
26 a 29 de Julho de 2017, Brasília (DF)

GT 17 – Sociologia da Arte

Brasília, crítica de arte e imprensa: O Congresso extraordinário da AICA (1959) e as colunas de artes plásticas da grande imprensa.

Marcelo Ribeiro Vasconcelos (PPGS-UNICAMP)

Introdução

O trabalho aqui apresentado integra a pesquisa “O lugar da crítica de arte”, coordenado pela professora Glaucia Villas Boas (NUSC-UFRJ). Essa pesquisa faz parte do projeto “Imprensa e circulação de ideias: o papel dos periódicos nos séculos XIX e XX”, vinculado à Fundação Casa de Rui Barbosa e coordenado pelas professoras Isabel Lustosa e Tania de Luca.

A pesquisa que desenvolvo no âmbito desse projeto tem como objeto a cobertura da grande imprensa sobre o Congresso da AICA (Associação Internacional de Crítica de Arte), organizado no Brasil. O Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte foi realizado no período que se estendeu do dia 17 de setembro até o dia 25 de setembro de 1959. O evento teve três sedes – Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro – e foi organizado de modo que coincidissem e integrassem a V Bienal de São Paulo. Deu-se preferência para as colunas especializadas em artes plásticas, presentes na maioria dos jornais de grande circulação em 1959. As colunas, de periodicidades e dimensões distintas, eram assinadas por críticos como Mario Pedrosa, Ferreira Gullar, Jayme Maurício, Antonio Bento, Carlos Flexa Ribeiro e outros, que estavam todos, de alguma forma, ligados ao evento ocorrido em setembro de 1959.

Este trabalho é o primeiro exercício de análise dos dados obtidos durante a pesquisa e deu-se preferência à imprensa carioca. Foram analisadas sete colunas de artes plásticas em atividade no ano de 1959 e publicadas em jornais do Rio de Janeiro. As colunas que cobriram o evento foram: “Artes” do Diário Carioca e assinada por Antonio Bento; “Itinerário das artes plásticas” do Correio da Manhã e assinada por Jayme Maurício; “Artes visuais” do Jornal do Brasil e assinada por Mario Pedrosa e Ferreira Gullar; “Artes plásticas” do Diário de Notícias e assinada por Mario Barata, “Artes plásticas” de O Jornal e assinada por Quirino Campofiorito, “Notas de arte” do Jornal do Comércio e assinada por Carlos Flexa Ribeiro e, por fim, “Coluna de artes plásticas” de O Globo e assinada por Vera Pacheco Jordão.

O objetivo desse artigo é, assim, mapear e compreender as formas como esses críticos construíram e puseram em circulação através da grande imprensa certas ideias

sobre a arte e a arquitetura moderna a partir do evento internacional organizado pela AICA e a partir da própria construção de Brasília, cuja construção foi envolta à época por uma grande polêmica. Tais polêmicas mostram-se como um fenômeno privilegiado para que as disputas entre os critérios de definição das artes e da arquitetura moderna fossem expostas pelos diferentes críticos envolvidos nas controvérsias, tornando assim mais perceptíveis as clivagens em torno de tais definições e as diferentes posições em disputa entre esses críticos.

Para compreender o sentido que as críticas dos diferentes colunistas tomavam segundo os diferentes critérios cognitivos mobilizados por esses autores, partiu-se, em primeiro lugar, da afirmação de que tais princípios de visão e de divisão são constituídos a partir da história do próprio espaço social de disputas onde tais autores estão inseridos, espaço esse que se constitui enquanto “história da luta pelo monopólio da imposição das categorias de percepção e de apreciação legítimas”¹. Assim, as polêmicas postas nas colunas de artes plásticas a partir da questão da construção da nova capital federal são 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”². Mas foi necessário atentar também para o papel específico do meio e do tipo de produção cultural engendrada por tais intelectuais. O fato de estarem escrevendo para a grande imprensa, em colunas com espaço bastante restrito e tendo em vista um público amplo e heterogêneo permite que tais críticos sejam entendidos enquanto “intelectuais mediadores”, ou seja, enquanto aqueles intelectuais cuja “atenção primordial se volta para práticas culturais de difusão e transmissão (...) práticas que fazem ‘circular’ os produtos culturais em grupos sociais mais amplos e não especializados”³.

Nesse primeiro esforço, foram levantadas principalmente as críticas vinculadas aos jornais do Rio de Janeiro, já que muitos dos principais organizadores do Congresso

1 BOURDIEU, 1996:181

2 BOURDIEU, 1996: 220

3 GOMES, HANSEN, 2016:26

Extraordinário da AICA também eram colunistas de jornais da então capital federal. Os principais organizadores do evento foram Mario Pedrosa e Mario Barata⁴. O primeiro, principal motivador do evento e aquele que concebeu o tema central do evento – Cidade Nova, Síntese das Artes –, era colunista do Jornal do Brasil à época e dividia a coluna com o jovem crítico Ferreira Gullar em razão de uma viagem de estudos ao Japão convite da UNESCO. Ele à época também exercia a função de vice-presidente da AICA e já era tido como um dos maiores críticos de arte do Brasil e principal defensor e divulgador do movimento concretista. Já Mario Barata, que ficou com a incumbência de organizar o evento no Brasil em razão da ausência de Pedrosa⁵, era colunista do Diário de Notícias e também entusiasta das manifestações de vanguarda da arte moderna brasileira. Os demais colunistas também estiveram presentes no evento, seja como conferencistas, seja apenas como parte da comitiva brasileira ao evento. O que importa aqui são menos as posições apresentadas por esses críticos no congresso ou os lugares institucionais ocupados por eles na organização do evento e mais as formas como os debates em torno do evento foram apresentados na imprensa e os argumentos estéticos e não estéticos mobilizados em torno da construção da nova capital federal.

A comissão brasileira do Congresso Extraordinário da AICA tinha Mario Pedrosa como secretário-geral; Oswaldo Meira Pena como secretário-geral adjunto; Flavio de Aquino, Pedro Manuel Gismondi e Quirino Campofiorito como assistentes do secretário-geral; Mario Barata como assessor geral técnico; Antonio Bento como tesoureiro; Marc Berkovitz como relações públicas, José Simeão Leal como responsável pela documentação; Ferreira Gullar e Jayme Maurício como responsáveis pela Imprensa e Informações. Ainda faziam parte da comissão brasileira os críticos de São Paulo Sergio Milliet, Maria Eugenia Franco, Theon Spanudis e Claudio Abramo⁶.

4 LOPES,2012:22

5 LOPES,2012:23

6 CAMPOFIORITO,Q. O Jornal. Rio de Janeiro, 20 set.1959

As colunas de crítica de arte na grande imprensa em torno do projeto de Brasília.

As primeiras notícias do evento chegaram aos jornais do Rio de Janeiro já em fevereiro de 1959. Pequenas notas davam conta dos encaminhamentos da organização do evento e dos avanços e entraves burocráticos e econômicos para a organização do evento. Em 22 de fevereiro, A coluna de Mario Barata no Diário de Notícias já noticia o aval do presidente Juscelino Kubitschek para a realização do evento. No mesmo dia, o suplemento literário do jornal dá mais detalhes do evento, inclusive já especulando alguns dos convidados, que em sua maioria estiveram presentes no evento, destacando-se entre os ausentes André Maurois e James Johnson Sweeney⁷.

Chama a atenção nesta mesma edição e em outra publicada ao fim do mês seguinte a presença de posições conflituosas sobre Brasília compartilhando a mesma página do jornal. Se por um lado, Mario Barata demonstrava otimismo com as possibilidades de discussão de Brasília enquanto um novo tipo de cidade, a coluna de arquitetura e urbanismo de Rubens do Amaral Portella, localizada ao lado da coluna de Mario Barata, enfatiza os altos custos da construção da capital e a falta de um planejamento urbanístico adequado e ainda o surgimento e o crescimento acelerado e desordenado da chamada “cidade livre”, que surgiu como solução temporária ara atender aqueles que chegavam a região para trabalhar na construção de Brasília. Essa notícia é apenas um exemplo da cobertura negativa feita pela imprensa sobre a construção de Brasília. Eram enfatizados sobretudo os altos custos e a necessidade de transferência da nova capital para região tão distante e inóspita.

As colunas de artes plásticas em sua maioria mostravam otimismo com relação ao evento e anunciavam todas as novidades sobre a organização do evento sem dar atenção ao tipo de crítica que em geral circulava em outros espaços dos jornais. As colunas de artes plásticas de Jayme Maurício, Mario Barata e Antonio Bento foram as que se mostraram mais preocupadas em divulgar o andamento geral da organização do evento e noticiar o apoio ao mesmo, que vinha tanto de críticos estrangeiros

⁷ BARATA, M. Diário de notícias, 22 fev. 1959

interessados no evento e na construção de Brasília como de políticos locais que se mobilizavam em apoio à realização do evento. Mesmo que se justifique do ponto de vista estético o entusiasmo com o evento que prometia concentrar no Brasil os principais críticos de arte, arquitetos e urbanistas do mundo ao longo de nove dias, tal otimismo pode ter sido tomado pelos opositores do projeto de construção de Brasília como uma espécie de propaganda oficial do projeto. O próprio Mario Pedrosa, idealizador do evento e grande entusiasta da construção de Brasília tinha receio que a cidade fosse apenas um projeto político de Kubitschek, chegando a expor seu temor de que Brasília se transformasse em uma grande Pampulha ⁸.

Outras contribuições importantes feitas por esses críticos em suas colunas foram entrevistas, transcrições das apresentações feitas no congresso e a divulgação dos congressistas estrangeiros que visitariam Brasília assim como suas opiniões sobre a cidade. Menos de um mês antes do congresso, Jayme Maurício publica em sua coluna uma entrevista com Tomaz Maldonado, que assumiria a direção da chamada “Escola de Ulm” em 1964. No artigo, Maldonado chama a atenção tanto para a oportunidade como para o perigo de Brasília:

“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”⁹

Na mesma coluna, Jayme Maurício também traçou o perfil do arquiteto finlandês radicados nos EUA Eero Saarinen¹⁰. Mario Barata e Antonio Bento, por sua vez, publicaram muitos resumos dos textos apresentados no congresso. Logo após as primeiras sessões ocorridas em Brasília, Mario Barata publicou em sua coluna o resumo da sua própria apresentação – sobre a “Formação histórica das cidades brasileiras” – assim como os resumos das apresentações de Raymond Lopez, Gillo Dorfles, Mario Pedrosa e Jean Prouvé¹¹. Ao fim do congresso, a mesma coluna também publicou os resumos das apresentações de Herbert Read, Fayga Ostrower e

8 LOPES,2012:72

9 MAURICIO,J. Correio da Manhã, 23 ago. 1959

10 MAURICIO,J. Correio da Manhã, 08 set. 1959

11 BARATA,M. Diário de Notícias, 20 set. 1959

Lúcio Costa¹². Antonio Bento exerceu semelhante contribuição, publicando trechos das apresentações feitas por Bruno Zevi¹³ e Julinsz Starzynski¹⁴. A curiosidade é que o resumo da apresentação de Zevi, bastante sucinta, não faz nenhuma referência à polêmica que a apresentação do arquiteto italiano suscitou durante o evento, o que será abordado a seguir.

Várias das edições do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil fizeram uma cobertura especial do evento. A edição de 20 de setembro foi dedicada exclusivamente ao congresso e contava com os textos integrais das apresentações de Mario 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 Dorfles¹⁵. Em 03 de outubro, o suplemento reproduz os textos de Meyer Schapiro, Michelangelo Muraro, Giulio Carlo Argan, Bruno Zevi, Werner Haftman, Pedro Manuel, Mário Barata, Fayga Ostrower e Richard Neutra. Já no fim de outubro, Ferreira Gullar publicou no suplemento dominical¹⁶ entrevistas com os críticos Georg Schmidt¹⁷, Gert Schiff¹⁸ e Kemal Yetkin¹⁹. O artigo afirma que estavam programados pelo menos 10 entrevistas com conferencistas, o que não foi cumprido principalmente pela falta de tempo e pela indisponibilidade dos críticos, dos arquitetos e do próprio Gullar, todos eles imersos nos debates do congresso. Gullar tratou pouco de Brasília durante a duração do evento. Sua maior contribuição provavelmente foi a bela edição especial do suplemento dedicada exclusivamente ao congresso e a rica cobertura feita pelo JB.

Entre os críticos brasileiros, aquele que tratou mais diretamente das questões estéticas em torno da construção de Brasília em suas colunas foi Mario Pedrosa. Enquanto principal idealizador do projeto foi Pedrosa que definiu como tema do congresso a discussão do problema da cidade nova na civilização moderna, pensando exatamente no caso de Brasília. Em seu texto que deu início ao congresso de críticos e

12 BARATA, M. Diário de Notícias, 29 set 1959

13 BENTO, A. Diário Carioca, 26 set. 1959

14 BENTO, A. Diário Carioca, 09 out. 1959 e BENTO, A. Diário Carioca, 10 out. 1959

15 Jornal do Brasil. Suplemento dominical. 20 set. 1959.

16 Jornal do Brasil. Suplemento Dominical. 24 out. 1959.

17 Diretor do Museu de arte da Basileia - Suíça

18 Crítico alemão

19 Decano da faculdade de Teologia de Ancara

arquitetos, Mario Pedrosa afirma que Brasília é expressão do tipo mais avançado da entidade histórica “cidade”, fruto de uma época onde o homem tem o mais profundo domínio sobre a natureza e é capaz de construir artificialmente uma cidade inteira sem considerar os empecilhos naturais. É por essa “artificialidade” e por essa “finitude”, que permite que Brasília seja entendida como fruto de um esforço criativo finito que se apresenta enquanto “coisa individual, destacada da vaga infinidade do seu fundo”, que o empreendimento de Brasília pode ser, assim, entendido como arte. E é enquanto arte que Brasília esta inescapavelmente ligada à história do país onde surgiu. Seja pela sua novidade, sua ausência de tradições e de um passado ou pela ausência de contornos fixados, o Brasil mostra-se para Pedrosa como “condenado ao moderno”, e seria dentro desse fatalismo moderno que Pedrosa veria a possibilidade de síntese das artes, seu mais ambicioso projeto, mobilizado, mesmo que de formas distintas, desde suas primeiras críticas dos anos 1930.

Pedrosa defende que a modernidade de Brasília estaria necessariamente por sua oposição ao espírito colonizador que marcou o espírito pioneiro paulista, que, por ser mobilizado pelo desejo do lucro, impediu o desenvolvimento de uma mentalidade rural, o sentimento de pertencimento a uma região e o desenvolvimento de um espírito local, pois o que move o esforço colonizador não é a vontade de assentar, estabelecer novos vínculos com a nova terra, mas sim avançar e desbravar, deixando pelo caminho apenas estradas e assentamentos precários e temporários. 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 seja de fato moderna, construída “de alto a baixo” como “produto acabado da vontade consciente do homem”, e que seja capaz de estabelecer no Brasil uma nova forma de colonização que suplante aquele “espírito mercantilista do rei colonizador” que marcara a formação brasileira até então. Brasília se estabeleceria assim marco e exemplo de uma nova geração no Brasil, que deveria povoar essa nova região sob o signo do ideal que levou a 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 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”

O problema do congresso seria exatamente o de pensar o projeto como um projeto de abrangência social, cultural e artística e que demandaria a tão aclamada síntese das artes, que, ao tomar forma a partir de Brasília, serviria como:

“único corretivo possível ao pessimismo destruidor da arte individualista de nossos dias, de impulsos temperamentais românticos e expressionistas muito em voga. O único meio de reintegrar o artista na consciência de dignidade de uma missão social, ou de reintegrá-lo numa certa objetividade, é oferecer-lhe, hoje, agora – e não em vagas promessas políticas e messiânicas de um mundo diferente que não existe ou não é concebível –, todas as condições necessárias para que ele tome parte, livremente, espontaneamente, em plena liberdade criadora, numa obra de arte coletiva como a de Brasília”.

Pedrosa insere Brasília como parte de seu projeto estético maior, que é aquele que vislumbra o desenvolvimento da arte até a construção de uma nova síntese entre arte e vida. Tal projeto remete até mesmo aos seus primeiros textos em crítica de arte, onde Pedrosa já falava da cisão entre os elementos artísticos da vida social e das práticas cotidianas em razão da condição de dominação capitalista. Essa nova síntese recobre-se de diferentes facetas ao longo da trajetória de Pedrosa, todas elas com certo teor revolucionário romântico, na medida em que almeja uma transformação radical da vida moderna tendo como fio condutor uma espécie de idealização de um passado ou de uma condição primitiva. Não interessa aqui aprofundar essa questão, mas o que vale a pena tratar aqui é o caráter inovador e transformador que Mario Pedrosa atribuiu a Brasília.

Mas se por um lado Pedrosa é aquele que procurou mais claramente vincular a construção de Brasília com aspectos da crítica de arte, tal preocupação não teve como fim justificar para um público mais amplo sob um ponto de vista estético a construção.

Pelo contrário, as demais críticas de Pedrosa publicadas no Jornal do Brasil durante o ano de 1959 e nos meses que se seguiram após o evento da AICA normalmente voltaram aos pontos levantados em sua apresentação, o que foi feito sem grandes didatismos ou esforços de mediação para um público não iniciado. Isso é compreensível principalmente se tivermos em vista a interpretação de Pedrosa sobre o momento das artes plásticas do seu tempo. Se por um lado Pedrosa saúda a arquitetura por sua capacidade latente de “revitalizar os valores estéticos e artísticos obnubilados, e recolocá-los, em toda a sua força, nos quadros da cultura da civilização moderna”²⁰, por outro ele vê a pintura e a escultura em meio a uma profunda crise, que se dá não em sua essência, mas sim na sua condição histórica, que mostra-se sob a forma de uma “ineficiência atuante, emocional das obras ora produzidas e em circulação”²¹. Tal crise reflete 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 “o punhado de profissionais da crítica, a gente *du milieu*, que se desmede à procura de detalhes que possam ainda interessar”²². Tendo em vista tal posicionamento, é possível entender que o esforço de mediação de Pedrosa voltou-se para os outros críticos e demais autores do campo artístico brasileiro, tendo em vista exatamente uma reafirmação do projeto concretista. Em um momento onde o acabava de surgir o movimento neoconcreto, Pedrosa parece ter mobilizado a ideia de Brasília para tentar defender suas posições sobre a arte concreta frente aos “ataques” do neoconcretismo e assegurar sua posição privilegiada dentro do círculo de críticos.

Em outro texto programático de Pedrosa, “Intuição espacial no geômetra e no artista”, publicado em 30 de agosto no Jornal do Brasil, ele parece direcionar-se exatamente para a polêmica com o neoconcretismo, num esforço de diferenciar-se da corrente recém-iniciada por Ferreira Gullar e outros artistas e críticos. Pedrosa inicia seu texto remetendo para as ciências modernas e para a física quântica, que já estaria demonstrando a necessidade de superação de uma interpretação dos acontecimentos

20 PEDROSA, M. Crise nas artes visuais. Jornal do Brasil. 18 out. 1959

21 Idem.

22 Idem.

“nos limites espaço-temporais da percepção humana”. A arte, livre das limitações empíricas próprias da ciência, precisaria, segundo Pedrosa, rumar pelo mesmo caminho, “sacrificando deliberadamente a crença na exatidão do real”. Se existe uma realidade irreduzível aos limites sensoriais, como seria possível transmitir as formas dessa realidade ao sentido humano? Para Pedrosa, uma série de artistas tentaria localizar tais formas “mentalmente, com extensão e posição no espaço calculadas (...) [e] definidas por geometria de contínuos cada vez mais gerais e abstratas que é a tipologia “. Já outros buscariam tais formas no *ego* “como formas arquétipos oriundas da memória coletiva”. Esses dois ramos fariam surgir as duas direções da pesquisa artística: construtores e invocadores. Se para os últimos, conforme posto por Herbert Read, a superação do “estágio pré-artístico da auto expressão subjetiva se daria a partir da objetificação sob a forma simbólica do sentimento e pressentimento coletivo” – o que pode ser identificado com a posição neoconcreta –, para os construtores, direção essa assumida por Pedrosa, a questão se dá a partir da “desobjetificação” da natureza, seguindo assim os passos da ciência moderna. Sob tal direcionamento, a arte cai em um impasse semelhante ao da ciência: como restabelecer a sua comunicabilidade diante da incapacidade da linguagem e dos sentidos em apreender tal realidade? Se a física recorre à matemática como forma de delimitação das manifestações dessa realidade, a arte, por sua vez, “não renuncia ao seu propósito radical de tornar visível o espaço, bem como sua continuidade sensível”, mas o faz no domínio de uma “visualidade abstrata, não-sensorial, do espaço não-determinado”, não recorrendo mais, desde Mondrian, às formas individualizadas e sim às relações de formas ou às formas muito gerais e assim “eliminando dimensões como a posição absoluta no espaço, ângulos e comprimentos dos lados” até que seja atingido o plano da topologia, onde as distinções que restam são ‘essenciais”, de modo que, conforme posto por Cassirer, “a distinção entre um cone, um cubo, e uma pirâmide simplesmente desaparece”. Pedrosa vê a “imaginação plástica ingênua” como o elemento que permitiria que Max Bill executasse sua obra, ou ainda como elemento que teria permitido as “deformações expressivas de *fauves*, cubistas, expressionistas e sobretudo de Picasso”, sendo assim todos esses exemplos manifestações inconscientes de uma “sensibilidade afum ou aberta às mais sutis generalizações distintivas da topologia”, sensibilidade esta

dominante também na concepção espacial infantil, segundo Piaget. Assim, “em lugar da visão perceptual com que sempre trabalhou, o artista tem agora, como os geômetras, (...) a intuição espacial. Mas se o geômetra faz uso de sua intuição corrigindo-a, tendo como fim chegar aos axiomas matemáticos, o artista “não somente trabalha com a intuição estampada nos olhos, com a mão e os sentidos, como não a idealiza, não a conserta, depara-se com ela, encontrando-a, toma-a como farol (...), explorando o campo em torno dela, procura isolá-la”. Por fim, Pedrosa afirma que o artista parte “da intuição para a expressão” enquanto do geômetra da “intuição para o axioma”. As novas intuições espaciais, definidas pela topologia geométrica, arma o artista, que “teima em criar formas capazes de atender à sede cosmogônica da imaginação de nosso tempo”²³.

Por outro lado, dentro daqueles que mostram-se entusiasmados com a proposta de Brasília, Quirino Campofiorito é sem dúvida aquele que mostra maiores preocupações com o didatismo para um público de não-iniciados, dedicando várias de suas colunas dominicais, que muitas vezes ocupavam mais de uma página inteira do O Jornal, para debater temas variados em arte²⁴. Sobre a questão entre concretos e neoconcretos, Campofiorito afirma ver no concretismo “inestimáveis propósitos estéticos”, estando satisfatórias dentro de seus limites. A maior discordância de Campofiorito para sedar pela sua nomenclatura, erro que se torna ainda mais grave com o surgimento do neoconcretismo²⁵. Campofiorito debruça-se também sobre a questão da síntese das artes, que é analisada por Campofiorito pela relação entre o sentimental e o material, entre o industrial e a criação artística estabelecida pela arquitetura. Seria necessário um equilíbrio entre as duas dimensões, de modo que a obra arquitetônica nem se transforme em “simples objeto de fabricação convencional” e nem num “repositório de elementos de ornamentação”. A construção aparece assim,

23 PEDROSA, Intuição espacial no geômetra e no artista. Jornal do Brasil. 30 ago. 1959

24 Chama a atenção o interesse de Campofiorito pelas artes orientais, sobretudo a chinesa.

25 CAMPOFIORITO, Q. Arte e técnica. O Jornal. 12 jul. 1959. Campofiorito também aborda a questão da disputa entre concretos e neoconcretos em CAMPOFIORITO, Plástica pura. O Jornal. 27 Mai. 1959, onde já propõe um possível esgotamento do não-figurativo

sob o peso da suprema responsabilidade de equacionar rigorosamente essa síntese e o lugar da obra arquitetônica nessa síntese²⁶.

Mesmo que não fosse um adepto do concretismo, É possível que Campofiorito tenha sido aquele que mais se esforçou para dar um didatismo ao vínculo concretismo-Brasília, procurando em pelo menos dois grandes artigos dominicais estabelecer um nexu evolutivo entre as primeiras manifestações do abstracionismo geométrico até a arquitetura enquanto síntese das artes²⁷.

A imagem de Brasília definida pelas colunas de jornal foi, sem dúvida, o de um projeto promissor. Isso fica claro na ampla divulgação das opiniões positivas dos críticos europeus e norte-americanos, que pareciam mobilizados como forma de legitimar a construção de Brasília sob o ponto de vista estético de modo mais imparcial, pelo menos para a grande imprensa. Mas a análise das colunas de arte na grande imprensa desse período deixa transparecer dois aspectos importantes sobre a prática crítica desses intelectuais. No caso específico do Rio de Janeiro, aparece subintendida a ideia de que as colunas servem mais como um espaço de disputas entre os críticos do que uma função de servir como espaço de uma educação artística, o que não significa que os críticos não reconheçam a importância desta. Outro aspecto, que deverá ser tratado mais pormenorizadamente mais a seguir, diz respeito a um esforço de impedir interferências de recém-chegados não afeiçoados às “regras do jogo” pressupostas na disputa desenrolada nas colunas de artes plásticas. Algumas das especificidades das relações entre os críticos dadas a partir das suas colunas na grande imprensa podem ser vislumbradas em dois casos específicos ocorridos em torno do evento da AICA e do projeto de Brasília: a posição de Carlos Flexa Ribeiro em relação à Brasília e o concretismo e o surgimento da coluna de artes plásticas do jornal O Globo e as críticas levantadas pela “recém-chegada” Vera Pacheco Jordão.

Esses dois casos ainda precisam ser melhores analisados e espera-se que possam ser expostos na apresentação do congresso. Mas o primeiro gira em torno de

26 CAMPOFIORITO, Q. Sobre síntese das artes na arquitetura. O Jornal. 23 Ago. 1959

27 CAMPOFIORITO, Q. Ressonância da arte decorativa no mundo atual. O Jornal. 21 Jun. 1959 e CAMPOFIORITO, Q. Realidade pura pela plástica pura. O Jornal. 16 de Jul. 1959.

uma crítica ao concretismo e a toda a arte não figurativa a partir de um ponto de vista tradicional, mas dentro das “regras do jogo”, o que permite que ela seja rechaçada através das próprias colunas sem haver grandes ataques ao crítico. Já o caso de Pacheco Jordão suscita maior atenção, pois sua coluna, surgida às vésperas do evento em um jornal que tradicionalmente não possuía coluna de artes plásticas, lança uma série de ataques ao evento e parece desnudar uma série de conflitos que surgiram durante os debates do congresso e que não foram referidos durante as várias reportagens do evento veiculadas pelas colunas. Expondo principalmente uma fala de Bruno Zevi, que seria lembrado por Mario Barata como o *enfant terrible* do Congresso²⁸, Vera Pacheco Jordão, que era conhecida mais por ter sido casada com José Olympio e por ter desempenhado uma crítica irregular, principalmente voltada para o teatro. Praticamente todas as críticas feitas por Jordão atacam algum aspecto do projeto de Brasília ou ao congresso. Logo após a estreia da coluna²⁹, Vera Pacheco Jordão lançou ataques ao suposto absurdo da construção de Brasília mobilizando os argumentos de Zevi³⁰, afirmando que arquitetos como Charlotte Perriard teriam levantado dúvidas sobre as qualidades dos materiais utilizados em Brasília³¹ e deixando entender, por fim, que o fim do congresso seria apenas servir como apologia à Brasília³².

O tom das críticas faz com que o próprio Bruno Zevi se pronunciasse durante o evento para rejeitar a posição de Jordão e uma carta de repúdio de Giulio Carlo Argan é enviada ao jornal O Globo. Todas as colunas, em alguma medida, mostraram-se indignadas com a posição de Jordão. A crítica mais direta é feita por Mario Barata, que levantou suspeitas sobre os interesses políticos de Jordão e do jornal O Globo nos ataques à Brasília³³

Considerações finais

28 LOPES, 2012:39

29 JORDÃO. O Globo. 19 Set. 1959

30 JORDÃO. O Globo. 22 Set. 1959

31 JORDÃO. O Globo. 24 Set. 1959

32 JORDÃO. O Globo. 28 Set. 1959

33 BARATA, M. Diário de notícias. 26 Set. 1959

O trabalho ainda está inacabado e necessita estabelecer melhor os elementos que deverão ser enfocados até sua conclusão. Mas já é possível perceber que o sentido que Brasília ganha através das críticas é o de um momento importante na história da arte brasileira, normalmente vinculada com a voga do concretismo, sobretudo pelas mãos do seu principal teórico, Mario Pedrosa.

Por outro lado, é preciso ter em vista também a forma como o meio “jornal” acaba tendo seu fim típico, a comunicação de massa, subvertido nas colunas de jornal, pois o público-alvo dessas colunas, principalmente a de Mario Pedrosa, obviamente não é o grande público. Levantei a hipótese e que tal postura se daria pelo esforço de Pedrosa em estabelecer uma mediação de suas posições teóricas para os demais críticos e artistas, procurando assim manter uma posição de autoridade dentro das artes plásticas brasileiras.

Por fim, pretendo levantar de maneira mais pormenorizada os argumentos de Pacheco Jordão, Flexa Ribeiro e também pensar como os demais críticos mobilizaram as falas dos críticos internacionais para justificar o caráter moderno de Brasília, o que espero que seja cumprido já na apresentação deste trabalho.

Referências Bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996

GOMES, Angela de Castro; HANSEN, Patrícia Santos. Apresentação: Intelectuais, mediação cultural e projetos políticos: uma introdução para a delimitação do objeto de estudo. In: GOMES, HANSEN (org.) Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016

LOPES, Maria Zmitrowicz. Brasília, cidade nova, síntese das artes – o congresso Internacional da AICA de 1959. São Paulo: ABCA, 2012.

Periódicos citados:

O Jornal:

CAMPOFIORITO, Plástica pura. O Jornal. 27 Mai. 1959
 CAMPOFIORITO,Q. Ressonância da arte decorativa no mundo atual. O Jornal. 21 Jun. 1959
 CAMPOFIORITO,Q. Arte e técnica. O Jornal. 12 jul. 1959
 CAMPOFIORITO,Q. Realidade pura pela plástica pura. O Jornal. 16 de Jul. 1959.
 CAMPOFIORITO,Q. Sobre síntese das artes na arquitetura. O Jornal. 23 Ago. 1959
 CAMPOFIORITO,Q. O Jornal. 20 set.1959

Diários de Notícias:

BARATA,M. Diário de notícias, 22 fev. 1959
 BARATA,M. Diário de Notícias, 20 set. 1959
 BARATA,M. Diário de notícias. 26 Set. 1959
 BARATA,M. Diário de Notícias, 29 set 1959

Correio da Manhã:

MAURICIO,J. Correio da Manhã, 23 ago. 1959
 MAURICIO,J. Correio da Manhã, 08 set. 1959

Diário Carioca

BENTO, A. Diário Carioca, 26 set. 1959
 BENTO, A. Diário Carioca, 09 out. 1959
 BENTO, A. Diário Carioca, 10 out. 1959

Jornal do Brasil

Jornal do Brasil. Suplemento dominical. 20 set.1959.
 Jornal do Brasil. Suplemento Dominical. 24 out. 1959.
 PEDROSA, Intuição espacial no geômetra e no artista. Jornal do Brasil. 30 ago. 1959
 PEDROSA, M. Crise nas artes visuais. Jornal do Brasil. 18 out. 1959

O Globo:

JORDÃO. O Globo. 19 Set. 1959
 JORDÃO. O Globo. 22 Set. 1959
 JORDÃO. O Globo. 24 Set. 1959
 JORDÃO. O Globo. 28 Set. 1959