

De Tarsila a Oiticica



Por **LUIZ RENATO MARTINS**

O tratamento da questão do espaço, no âmbito visual da cultura brasileira moderna, aproxima as obras de Tarsila do Amaral, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Roberto Burle Marx

Apesar das distinções materiais entre pintura, urbanismo, arquitetura e paisagismo, o tratamento da questão do espaço, no âmbito visual da cultura brasileira moderna, aproxima as obras de Tarsila do Amaral (1886-1973), Lúcio Costa (1902-1998), Oscar Niemeyer (1907-2012) e Roberto Burle Marx (1909-1994).

Por outro lado, a obra de Hélio Oiticica (1937-1980), que reúne em sua poética materiais próprios aos meios referidos, distingue-se radicalmente daquelas todas quanto ao uso e à concepção do espaço. Em que tal cotejo interessa ao estreito e apertado Brasil atual, país no qual não circulam mais as figuras míticas da “folga” e da “cordialidade”, ligadas à economia simbólica do desperdício e da larguezza dos espaços?

Tarsila

Na pintura de Tarsila do Amaral, à diferença daquela de Anita Malfatti (1889-1964), os contornos têm papel determinante. Geometrizados de início e curvilíneos e alongados mais tarde na “antropofagia”, numa ou noutra fase, eles definem as figuras ao modo dos rebatimentos verticais e horizontais da geometria descriptiva.

Nestes termos, a execução das pinturas de Tarsila do Amaral obedece a um projeto; não comporta a gestualidade marcante e o empasto espesso das telas de Malfatti, que encenam o ato de pintar como ação subjetiva e dramática. Com pinceladas neutras e uso da tinta parcimonioso, a ação pictórica de Tarsila parece provir do contexto serial e industrial das artes gráficas.

Isto não a diminui. Antes, indica coerência. A opção de priorizar o desenho e o plano é consequente em seus desdobramentos; assim, as áreas cromáticas tendem à uniformidade, e o trato da tela busca atribuir à última a lisura do papel. Em síntese, sua arte resulta de uma vontade projetiva que tem no desenho o seu carro-chefe e que impõe sobre o plano como *tabula rasa* ou terra virgem.

No contexto, o caráter modernizante de tal projeto é inegável. Isso posto, condensam-se outros aspectos e fatores em tal pintura. Suas cores irradiam brasiliidade. Segundo Tarsila do Amaral, elas evocam o mundo caipira.[\[i\]](#) Tal opção, por sua vez, além da inflexão rememorativa e singela, comporta uma objetivação visual da principal fonte econômica do país: a fazenda de café. O acordo das cores com as linhas e a luminosidade uniforme duplica no plano pictórico a interação entre

a terra é redonda

os capitais do café e da indústria, que, na época, busca modernizar e racionalizar nos seus termos o país.

Se isto vale para a pintura “pau-brasil”, algumas variáveis desta equação mudam no ciclo “antropófago”, a partir de 1928. Mais madura, a sua arte desfaz elos imediatos: troca a representação esquemática da paisagem local pela prospecção do imaginário brasileiro. A afirmação nacional, pautada pela referência inicial à natureza, é superada pela incorporação de mitos populares, indígenas, africanos etc. Nesse processo, a dureza do traço anguloso e a estrutura geométrica, antes estilisticamente hegemônicos, passam a ser temperados, sem perda do caráter planejado da composição, por linhas mais elípticas e sinuosas, próprias à representação do imaginário.

Mas tal atualização processa-se nos termos do discurso modernista e não anula o programa de antes: busca a síntese entre modelos de linguagem modernistas, como os geométrico-seriais, de teor cosmopolita, e signos de brasiliade, outrora recalados no discurso acadêmico-classicizante do Brasil Império.

No estilo “antropófago” de Tarsila do Amaral, perduram, pois, as mesmas componentes básicas de antes: prevalece a aliança entre o programa nacionalista e o teor analítico da poética, marcado pelo poder modernizador e internacionalizante de formalização, instituído por meio da linha, que legisla hegemonicamente sobre o campo plástico. A composição continua linear e em bases modulares. Junta elementos trazidos de obras anteriores e séries internas, nas quais as formas, se variam em dimensão e combinação, afirmam-se como derivações de um módulo. A poética racional e analítica não teme as repetições.

A cor, por sua vez, na ordem “linear-antropófaga”, responde pela volumetria. Continua, pois, a funcionar como o elemento que guarda a memória do olhar e da vivência tálil da infância, do sentimento de mundo agrário e pré-industrial. Na pintura de Tarsila no período, de fato, alargam-se os campos cromáticos, de par com a prospecção do imaginário. Porém as cores, conquanto ganhem em intensidade e eloquência, continuam submetidas a um projeto que, simples e econômico, se quer universalizante, cosmopolita e racional.

Decerto, tal programa poético tem duas metas: entrar no compasso da arte moderna internacional e ampliar a base social da cultura nacional. Ao reiterar, porém, as sensações infantis na idade adulta, tal vontade de modernização revela, ao lado da dimensão universalizadora, um ângulo privado: uma vida socialmente protegida, que preserva a continuidade entre infância e vida adulta; passagem, por outro lado, destruída para a maioria sem poder de escolha, reduzida à mera condição de força de trabalho.

Assim, o ímpeto modernizador denota provir de alguém educado para o mando e assinala, tal como o resto do modernismo, “a tentativa (populista) de uma elite cultural de eliminar as diferenças de classe e de criar uma arte que fosse a expressão do conjunto da nacionalidade”.[\[ii\]](#)

Brasília ou Maracangalha[\[iii\]](#)

Prosseguindo, no fio desta revisão, do espaço da tela ao do território, da obra de Tarsila do Amaral às de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, acham-se continuidades. Lúcio e Tarsila têm em comum o partido pelo que é simples, linear e geométrico, pelo risco sóbrio e sintético. Ambos prezam o traço simples e funcional da casa colonial rural, o perfil horizontal distintivo das sedes das antigas fazendas brasileiras.

Distingue-se outro fio de continuidade entre as curvas características da largueza e sinuosidade do estilo “antropófago” de Tarsila do Amaral e da arquitetura de Oscar Niemeyer. Num e noutra, a eleição das curvas põe-se como emblema da visualidade brasileira, via a referência ora à cultura africana, ora à natureza do país. Os traços arredondados da figura de *A Negra* (1923, óleo sobre tela, 100 x 81,3 cm, São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), de Tarsila do Amaral, que sobressaem no primeiro plano contra a estrutura em faixas horizontais ao fundo, prenunciam a preponderância das curvas na sua pintura “antropófaga”; por sua vez, as curvas da Pampulha, no desenho de Niemeyer,

a terra é redonda

concentram os horizontes de Minas Gerais.

Para além dessa ordem de similitudes, coincidem estruturalmente as plataformas modernistas dos três. Nelas, o poder de modernizar inclui a convicção civilizatória e universalizante. Modernizar implica a operação em um tabuleiro no qual se joga só. Irmanam-se, desse modo, o poder do sujeito e o seu pensar, fundados num projeto racional e civilizado, com a prerrogativa de planejar de cima para baixo, de bem dividir o espaço do país, do qual o campo simbólico, plástico ou arquitetônico apresenta-se como duplo ou símilde.

Assim, nota-se em todos o ecoar do privilégio senhorial do colonizador, de legislar unilateralmente. O prédio do Ministério da Educação e Saúde (encomendado em 1936 por Capanema, ministro de Getúlio), o conjunto da Pampulha (comissionado por JK [1902-1976], prefeito nomeado de Belo Horizonte, em 1941), enfim, os marcos da arquitetura moderna no Brasil pré-1945 nascem da encomenda de autoridades do Estado Novo, que, mesmo se modernas e “esclarecidas”, nem por isso são democráticas.

No ciclo de expansão econômica e política que se abre no pós-guerra, de 1945, desenvolve-se também a arquitetura moderna brasileira. Destacam-se, nessa produção, os inventos que concernem à interface entre a edificação e o espaço natural. O “gênio brasileiro” sobressai, como nota Mário Pedrosa (1900-1981), na invenção de novos sistemas de proteção térmica, de ventilação, de iluminação natural, nos quebra-sóis, nas treliças, nos claustros e nos tijolos vazados denominados cobogós – estes, com notável fantasia visual e combinando à arquitetura as artes gráficas, estas, outro marco da excelência brasileira à época. A integração do jardim à casa, tornando o espaço externo um prolongamento daquele interno, será outra marca da inventividade dessa arquitetura.[\[iv\]](#)

Burle Marx, paisagista pioneiro e exemplar, abandona os clássicos canteiros regulares e gramados escovinha. Sua arte também inova no uso das cores. Foge do divisionismo cromático em direção às grandes manchas de cor. Como em Tarsila do Amaral, dá-se uma síntese entre recursos da arte moderna europeia e elementos primitivos ou antoclássicos, elevados a emblemas nacionais. Colaborador de Oscar e Lúcio, Burle Marx usa plantas provindas da floresta amazônica e outras, que se acham nos quintais ou na beira da estrada.

Como as cores de Tarsila, essas plantas constituem elementos “familiares à ambição da roça brasileira” e ausentes da arte acadêmica classicizante. Arquitetura e natureza se somam: “Os jardins de Burle Marx são ainda um pedaço da natureza, embora já participem da vida da casa e sirvam (...) de cadêncio ao seu ritmo espacial. A função deles é agora ampliá-la, fazê-la extravasar pelos espaços abertos”.[\[v\]](#)

Os palácios presidenciais, desenhados por Oscar Niemeyer, atendem também à vocação de integrar edifício e natureza: construções horizontais, cercadas de amplas varandas, alpendres ou terraços, de acordo com a tradição arquitetônica das Casas Grandes. O Alvorada e o Planalto ostentam ainda, ao longo dos varandões, um híbrido de coluna/escultura cujas curvas, além de atualizar estilizadamente o abaulamento das colunas gregas, podem até sugerir outra marca do país: a das velas enfundadas das jangadas.

Entretanto, ao ornamentarem os alpendres em torno dos palácios, tais colunas, para além da dimensão emblemática que têm para o público externo, também exercem outra função: elas emolduram a paisagem do Cerrado.[\[vi\]](#) Atuam, pois, como a implantação das Casas Grandes num ponto mais elevado do terreno, propondo a visão da paisagem como item patrimonial.

Nessas peças modernas abstratas que são as colunas de Niemeyer tem-se, pois, tal como na pintura de Tarsila, a articulação das operações abstratas do desenho moderno, com as cores típicas do país, no caso, aquelas do Cerrado. Logo, tal edifício, embora moderno, não se põe como elemento urbano, e sim como unidade na paisagem, ao modo da casa colonial rural.[\[vii\]](#)

Em suma, um único tipo de relação enfeixa os achados da arquitetura modernista brasileira: a integração entre arquitetura

a terra é redonda

e natureza ou o uso racional e valorativo da natureza pelo projeto. Porém, tal se dá, como nota Pedrosa, “em detrimento de um pensamento espacial mais articulado e mais aprofundado, nos jogos dos volumes e dos espaços interiores”.[\[viii\]](#)

Logo, a excelência dessa arquitetura reside antes na valorização da natureza do que no risco urbano, sendo esse último objetivo mais afim à diretriz funcionalista do racionalismo arquitetônico moderno. Vale dizer, a perspectiva atávica da arquitetura moderna brasileira é ainda a do “colonizador/ civilizador”, que se lança sobre a terra dita virgem (sic) para incorporá-la à chamada “civilização (do mercado)”.

Essa marca genética será também a do Plano Piloto de Brasília. Ou seja, a estrutura geométrica modular, sem fundo orgânico ou autóctone, que povoa o plano de formas comunicativas e internacionalizantes, nas obras de Tarsila, é também aquela da lógica expressa pelo memorial de Lúcio Costa para o concurso de Brasília.

Na página 2 do original do Plano Piloto, o arquiteto e urbanista, ao apresentar o seu partido, diz, de modo franco e direto, como, aliás, era o seu feitio: “Nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dêle toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz”.[\[ix\]](#)

Em contrapartida, há outro aspecto, o planejamento, sob o qual tal arquitetura, ligada à tradição colonial, distingue-se dessa última. Ao longo da história, o avanço privado sobre o território nacional deu-se sempre segundo interesses imediatistas e unilaterais. Ou seja, desde as capitâncias, primeira forma de privatização no Brasil, passando pelas expedições dos bandeirantes, como depois, durante a implantação do latifúndio agrário-exportador dos cafeicultores paulistas, a marcha do litoral para o interior teve invariavelmente teor caótico e predatório. Já as ações construtivas modernas ostentam caráter planejado. E o exemplo-mor de ocupação territorial planejada deve ser Brasília, segundo Pedrosa.

Assim, o crítico justifica a criação da capital como exemplo de uma nova lógica, contrapondo-a precisamente à abertura de fazendas de café pelos paulistas.[\[x\]](#) A devastação latifundiária criou certo tipo de cidade: “O loteador faz depressa traçar algumas ruas (...) e a venda dos lotes começa aí mesmo. As primeiras casas (...) indicam a futura rua principal, a própria estrada. Não há nada mais prático para o escoamento das mercadorias (...). Os pioneiros são indiferentes ao ambiente local, pois nunca param, na sua corrida incessante”.

Já Brasília, não: é “uma velha ideia política, incrustada através das gerações”, diz Pedrosa. Ao caos do lucro, contrapor-se-iam, assim, a política e o planejamento, como formas de racionalidade.[\[xi\]](#)

O destino de Brasília, porém, poderia ser, como de fato foi, diverso daquele da utopia planejada e emancipacionista, que deveria amalgamar os projetos da nova capital e da reforma agrária. Neste sentido, o mesmo Mário Pedrosa já vinha alertando, desde 1957: “Algo de contraditório se esconde no invólucro moderníssimo da sua concepção (...). A Brasília de Lúcio Costa é uma bela utopia, mas terá ela algo que ver com a Brasília que Juscelino Kubitschek quer edificar?”.[\[xii\]](#)

Um dos perigos de Brasília, isolada das demais áreas urbanas, seria o de se converter num viveiro da burocracia.[\[xiii\]](#) Daí o elogio de Pedrosa ao Plano de Lúcio, que, ao contrário dos demais, “fugiu, genialmente, a toda forma fechada”, evitando “o vício do centralismo burocrático (...) e a onipotência administrativa de quem decide sem as resistências de uma opinião presente”.[\[xiv\]](#)

Uma segunda advertência crítica clarividente era também de teor político: “Lúcio, apesar de sua imaginação criadora (...) tende a ceder aos anacronismos (...). No seu plano, [ele] prevê ao longo do eixo monumental da cidade, acima do setor municipal, além das (citando o arquiteto) ‘garagens da viação urbana (...) os quartéis’ (...). [Mas, exclama Pedrosa:] Que quartéis são esses? São mesmo, segundo ele, os quartéis de tropa do Exército (...). [E continua:] Primeiro, é de se perguntar: para que esses quartéis dentro da cidade? Segundo, quais são as funções específicas dessas tropas, quando a Nova Capital (...) se acha ao abrigo de um súbito desembarque inimigo e só pode ser alcançada pelo ar? Destacar tropa de terra para a sua defesa não encontra nenhuma justificativa militar (...). A não ser que essas tropas não se destinasse a

a terra é redonda

defendê-la contra inimigos externos, mas em certos momentos reputados oportunos, a passar seus *tanks*, a modo tão nosso conhecido, pelo eixo central da cidade, a fim de fazer efeito sobre os próprios habitantes e pesar (...) sobre a deliberação de um ou mais poderes da República. Mas então para que mudar? Para que Brasília? Para que sonhar com utopias?" [\[xv\]](#)

Daí o subtítulo do texto: "Brasília ou Maracangalha?". Sabe-se no que Pedrosa acertou. Mas voltar ao óbvio sobre Brasília é útil para situar a raiz histórica dessa geração pioneira de arquitetos modernos como alheia a um contexto de reflexão urbano. Em suma, a sua perspectiva é a mesma dos primeiros modernistas, que sintetizaram estruturas poéticas modernas e elementos nacionais, antes recalados pela arte acadêmica. Nessa operação simbólica, consoante as circunstâncias e os limites da hora histórica, os emblemas nacionais que elaboram alegam o contato imediato ou semiorgânico com a natureza. [\[xvi\]](#) Vale dizer, nessa perspectiva, o Brasil aparece antes como mito e natureza do que cidade e formação social, postas pela divisão social do trabalho.

Para além de encantamentos primitivos, só as linguagens visuais – geradas, ao lado das ciências sociais e outros saberes, após a instalação de uma rede de indústrias no pós-guerra – construirão de fato outros modelos cognitivos, a partir de questões urbanas e do país pensado como formação social histórica. Os problemas das cidades brasileiras se põem então com mais nitidez para novos arquitetos e artistas, à luz própria de exigências democráticas e da produção de massa.

Um complexo de questões urbanas, próprias a tais padrões, estabelece novos parâmetros de desafios e realizações para a arquitetura: atender à universalização dos direitos de uso do solo e do ambiente urbano, equacionar analogamente os fluxos e as conexões interno/externo, propor ambientes plurais, estruturas anônimas etc.

Oiticica e a Mangueira

Nesse novo prisma, a obra de Hélio Oiticica constitui um marco. À diferença do primeiro modernismo, e retomando a reelaboração racional de tais questões por Oswald de Andrade (1890-1954) e Tarsila do Amaral na década de 1930, Oiticica não identifica a exclusão em termos étnicos, isto é, nas figuras do índio e do negro, como duplos da natureza, mas sim no favelado, ou seja, no excluído da ordem econômico-jurídica da propriedade básica: a moradia.

A busca de Hélio Oiticica de outra concepção do espaço liga-se às pesquisas do movimento neoconcreto acerca de uma nova relação de reciprocidade da obra de arte com o entorno, nele incluído o público direto, como sujeito da observação, elevado à condição de participador ou experimentador. Daí decorrem a suspensão do limite dentro/fora e a experiência do espaço em conexão intrínseca com aquela do tempo – uma vez que requer a mobilidade do observador. Daí também a noção de participação como relação ativa do observador com o objeto estético.

São alvejadas assim a separação entre vida e arte e a ideia correlata de contemplação. Para levar à mobilidade do observador, à participação anticontemplativa, Oiticica abandona em 1960 a pintura bidimensional pelo relevo espacial, uma espécie de labirinto aéreo, tábuas de madeiras pintadas, penduradas por fios de náilon, os Núcleos, como dizia.

Porém, foi em 1964 e na Mangueira, na contramão da hora sob o peso do golpe militar, que a decisão de revivificar a relação vida/arte tomou uma concretude de outro teor, levando-o ao conceito de arte ambiental como antiarte: "Toda minha experiência na Mangueira com pessoas de todo tipo ensinou-me que diferenças sociais e intelectuais são a causa da infelicidade – tive algumas ideias que pensei serem muito abstratas, mas subitamente tornaram-se reais: criatividade é inerente a qualquer um, o artista apenas inflamaria, toca fogo e libera as pessoas de seus condicionamentos". [\[xvii\]](#)

O que Hélio Oiticica descobre na Mangueira? Primeiro, uma nova noção de abrigo, roupa ou habitação provisória, enfim, uma forma móvel e temporária de ocupação do espaço, que denominará de Parangolé. [\[xviii\]](#) Trata-se, prosaica e sumariamente, de uma capa, tenda ou estandarte. [\[xix\]](#) Do Parangolé, que diz respeito ao corpo – e para o qual o Parangolé atua como um descondicionador –, Hélio Oiticica passa para construções mais abrangentes: outros abrigos, já, no caso, declaradamente arquitetônicos, como os Penetráveis e os Ninhos. Se o Parangolé vinha da dança, os últimos vêm

a terra é redonda

diretamente da arquitetura orgânica e, sempre em processo, das favelas cariocas.[\[xx\]](#)

Mas, no fundo, o próprio Parangolé, engendrado da sobreposição ou colagem de tecidos, já se nutria da ideia de espaço da favela: “Na arquitetura da favela está implícito um caráter do Parangolé, tal a organicidade estrutural entre os elementos que o constituem e a circulação interna e o desmembramento dessas construções; não há passagens bruscas do quarto para a sala ou cozinha, mas o essencial que define cada parte, que se liga à outra (por) continuidade. Em tabiques de obras em construção se dá o mesmo, em outro plano. E assim em todos esses recantos e construções populares, geralmente improvisados, que vemos todos os dias. Também feiras, casas de mendigos (...) etc.”.[\[xxi\]](#)

Os Penetráveis e os Parangolés são feitos de restos de outras coisas, de fragmentos dos quais Oiticica se apropria tal como procedem os favelados, para construir as suas moradias. A ideia de apropriação, na qual a questão da propriedade já está em xeque, corresponde a um novo grau de participação. A apropriação volta-se para as coisas do mundo, que, como qualquer um, Oiticica depara nas ruas.[\[xxii\]](#) Ao criador de objetos sucede o artista que propõe práticas.

Essas últimas nascem de proposições, que, como ideias abertas, não elaboram um objeto ou forma fechada, mas se combinam com o desaparecimento do objeto de arte e do ato contemplativo correlato, substituídos pelas práticas denominadas de antiarte ou de suprassensoriais, em que “o verdadeiro fazer [da obra] seria a vivência do indivíduo”, que se “desaliena” ao objetivar “o seu comportamento ético-espacial”.[\[xxiii\]](#)

Assim, “ao contrário do que faz um arquiteto convencional, Oiticica, em vez de criar um espaço para determinado programa de usos e funções, propõe o espaço para, em seguida, deixar que sejam descobertos usos e funções possíveis”.[\[xxiv\]](#)

Contrapondo-se à obra de arte, a apropriação e a proposição fundam a arte ambiental, que tem o propósito declarado de transformar a estrutura socioeconômica. Diz Hélio Oiticica: “Tal posição só poderá ser (...) uma posição totalmente anárquica (...). Tudo o que há de opressivo, social e individualmente, está em oposição a ela (...) a posição social-ambiental é (...) incompatível (...) com qualquer lei que não seja determinada por uma necessidade interior definida (...) é a retomada da confiança do indivíduo nas suas intuições e anseios mais caros”.[\[xxv\]](#)

O paradoxo da arte construtiva popular, que combina escassez e riqueza de invenções, aflora no verso de Nelson Cavaquinho (1911-1986): “Nossos barracos são castelos em nossa imaginação”. Na poesia, a conversão do “barraco” em “castelo” opera-se, no dizer do verso precedente, graças à “força de expressão” dos “versos modestos de Mangueira”[\[xxvi\]](#). Essa concepção da potência poética condiz com a noção de Hélio Oiticica de arte da adversidade.

Já, hoje, superada a ditadura militar ainda vigente à época da morte de Hélio Oiticica, em 1980, e verificada a maioridade política do movimento dos trabalhadores, o combate jurídico-político pela superação do conceito de propriedade, que restringe o uso do solo a uma minoria, pode bem passar de anúncio dos poetas para objetivo político da maioria. Logo, tanto a arte como o urbanismo e a arquitetura podem ser pensados igualmente nesses termos.[\[xxvii\]](#)

* **Luiz Renato Martins** é professor-orientador do PPG em Artes Visuais (ECA-USP). Autor, entre outros livros, de *The Long Roots of Formalism in Brazil* (Haymarket/ HMBS).

Versão em português do cap. 1 do livro acima.

[i] Ao explicar a sua produção “pau-brasil”, Tarsila justificou o seu “retorno à tradição, à simplicidade”, pelo gosto intenso que lhe deu o encontro com “as cores que adorava em criança”, em viagem às cidades históricas de Minas, com Blaise Cendrars e outros modernistas, apud Carlos Zilio, *A Querela do Brasil*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1997, p. 67.

a terra é redonda

[ii] Cf. C. Zilio, id., *ibid.*

[iii] Maracangalha era uma cidade imaginária mencionada parodicamente na canção de mesmo título (1957), concebida por Dorival Caymmi (1914-2008). Contemporânea à construção de Brasília, a canção aludia ao mito desta como cidade moderna, quando o protagonista afirmava que iria para Maracangalha, mesmo só e sem Amália, mas que certamente levaria seu chapéu de palha. Essa era a condição característica dos trabalhadores braçais que migravam de regiões rurais miseráveis, principalmente do Norte e do Nordeste, para construir Brasília. Viviam em favelas, frequentemente em barracos feitos de sacos de cimento e, após a inauguração da capital em 1961, foram habitar nas chamadas cidades-satélites, que apresentam aspectos precários similares aos das suas cidades de origem rural - traços, no detalhe e no todo, contrastantes com o Plano Piloto de Brasília, desenhado por Lúcio Costa, no qual se situam tanto os palácios concebidos por Oscar Niemeyer, quanto as superquadras.

[iv] Ver Mário Pedrosa, "Introdução à arquitetura brasileira - II", in idem, *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*, Aracy Amaral (org.), São Paulo, Perspectiva, 1981, pp. 329-32.

[v] Cf. M. Pedrosa, "O paisagista Burle Marx", in idem, *Dos Murais...*, op. cit., p. 286 (grifo meu).

[vi] Ver, por exemplo, as fotos do Alvorada in Oscar Niemeyer, *Minha Arquitetura*, Rio de Janeiro, Revan, 2000, p. 94.

[vii] A prioridade conferida à concepção do edifício como unidade isolada na paisagem, disposta à contemplação, também se revela num texto recente do arquiteto, acerca do projeto do auditório do Parque do Ibirapuera: "Arquitetura... Como é bom ver surgir na folha branca de papel um palácio, uma catedral, uma forma nova, qualquer coisa que crie o espanto que o concreto armado permite!", cf. O. Niemeyer, "Como se tudo começasse outra vez", in *O Estado de S. Paulo*, 05.12.2002, p. C3.

[viii] Cf. M. Pedrosa, "A arquitetura moderna no Brasil", in idem, *Dos Murais...*, op. cit., p. 262.

[ix] Cf. L. Costa, "Brasília/ Memorial descritivo do Plano Pilôto de Brasília", in *Lúcio Costa: Sobre Arquitetura*, organizado por Alberto Xavier, 2^a ed., Porto Alegre, Editora UniRitter, 2007, p. 265.

[x] Pedrosa se apoia na tese de Pierre Monbeig (1908-87), *Pionniers et Planteurs de São Paulo* (1952), que vincula a expansão dos paulistas no interior à colonização portuguesa, ambos conjugando "deslocamento contínuo" e "desejo tenaz de lucro". Daí a instabilidade da população, "uma corrida ininterrupta", "a destruição da terra", "onde se instalaram plantadores, o capim mal torna a crescer". Ver M. PEDROSA, "Brasília, a cidade nova", in idem, *Acadêmicos e Modernos/ Textos Escolhidos III*, org. por Otília Arantes, São Paulo, Edusp, 1998, pp. 411-21. Para um preciso e agudo balanço das posições do crítico em relação a Brasília, ver Otília Arantes, *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*, São Paulo, Scritt, 1991, pp. 79-150.

[xi] "O espírito que sopra sobre Brasília (...) é o espírito de utopia, o espírito do plano (...). Ela é um gesto (...) de uma necessidade nacional profunda: a defesa da terra, sob um processo contínuo e terrível de destruição (...) Brasília poderá apressar a hora da liberação da submissão demasiadamente imediata ao mercado dos preços internacionais. Ela somente poderia forçar a frente pioneira a fixar-se (...). O ritmo de ampliação do mercado nacional será intensificado pela criação de verdadeiras e novas regiões, no centro do país, em torno da nova capital. Além disso, não se poderá reaparelhar ou aparelhar estas terras sem a reforma agrária de que se fala cada vez mais no Brasil. Em suma, Brasília supõe uma remodelação geográfica, social e cultural do país inteiro (...). A hora da renascença econômica será a hora do planejamento. A hora do planejamento é o fim do avanço da especulação pioneira." Cf. M. Pedrosa, "Brasília...", op. cit., pp. 416-7.

[xii] Cf. M. Pedrosa, "Reflexões em torno da nova capital", in idem, *Acadêmicos...*, op. cit., p. 391, 394.

a terra é redonda

[\[xiii\]](#) Num “clima artificial e de isolamento, a irresponsabilidade moral medrará com viço, à medida que o centralismo de uma nova burocracia tecnocrática, todo-poderosa, se for desenvolvendo, sob os efeitos do afastamento da vida nacional propriamente dita, conjugado às tremendas disponibilidades em recursos (...)”. Cf. M. Pedrosa, “Reflexões...”, op. cit., p. 392.

[\[xiv\]](#) Cf. M. Pedrosa, “Reflexões...”, op. cit., p. 392.

[\[xv\]](#) Cf. M. Pedrosa, “Reflexões...”, op. cit., pp. 400-1.

[\[xvi\]](#) Para maior nuance, cabe considerar a observação de Sérgio Buarque de Holanda, de que a cidade colonial portuguesa, à diferença daquelas da América hispânica, não reflete a “razão abstrata”, uma vez que “não chega a contradizer o quadro da natureza, e sua silhueta se enlaça na linha da paisagem”. Cf. S. B. de HOLANDA, *Raízes do Brasil*, pref. Antonio Cândido, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1969 (5ª ed.), cap. IV, p. 76.

[\[xvii\]](#) H. Oiticica, “Carta a Guy Brett, 02.04.1968”, in idem, *Hélio Oiticica*, catálogo, org. Guy Brett et al. (Rotterdam, Witte de With, Center for Contemporary Art, fevereiro-abril de 1992; Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume, junho-agosto de 1992; Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, outubro-dezembro de 1992; Lisboa, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, janeiro-março de 1993; Mineápolis, Walker Art Center, outubro de 1993-fevereiro de 1994; Rio de Janeiro, Centro de Arte Hélio Oiticica, setembro de 1996-janeiro de 1997), Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/ Projeto Hélio Oiticica, 1996, p. 135.

[\[xviii\]](#) Para a apropriação do termo por Oiticica, ver Jorge GUINLE Filho, “A última entrevista de Hélio Oiticica”, in Interview (Rio de Janeiro, abril de 1980), rep. in César OITICICA Filho e Ingrid VIEIRA (org.), *Hélio Oiticica - Encontros* (Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2009), p. 269.

[\[xix\]](#) “Tudo começou com a minha experiência com o samba, com a descoberta dos morros, da arquitetura orgânica das favelas cariocas (e consequentemente outras, como as palafitas do Amazonas) e principalmente das construções espontâneas, anônimas, nos grandes centros urbanos – a arte das ruas, das coisas inacabadas, dos terrenos baldios etc.”. Cf. H. Oiticica, “Tropicália/ 4 de março de 1968”, in idem, *Hélio...*, catálogo, org. G. Brett et al., op. cit., p. 124. Reproduzido in idem, *Hélio Oiticica - Museu é o Mundo*, org. César Oiticica Filho, Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2011, p. 108. Ver também Paola B. Jacques, *Estética da Ginga/ A Arquitetura das Favelas através da Obra de Hélio Oiticica*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra/ RIOARTE, 2001, pp. 23-42.

[\[xx\]](#) Ver o interessante estudo, muito rico de indicações, de Paola Jacques, acima citado.

[\[xxi\]](#) Cf. H. Oiticica, “Bases fundamentais para uma definição do Parangolé”, in idem, *Hélio...*, catálogo, org. G. Brett et al., op. cit., p. 87; rep. in idem, *Hélio Oiticica - Museu...*, org. C. Oiticica Filho, op. cit., p. 71.

[\[xxii\]](#) Ver H. Oiticica, “Programa ambiental”, in idem, *Hélio...*, catálogo, org. G. Brett et al., op. cit., p. 103; rep. in idem, *Hélio Oiticica - Museu...*, org. C. Oiticica Filho, op. cit., p. 82. Ver também Lisette Lagnado, “Museu é o mundo”, in *Eu &*, 24-26.05.2002, ano III, n. 101, in jornal Valor, São Paulo, pp. 60-1.

[\[xxiii\]](#) Cf. H. Oiticica, “Aparecimento do Suprasensorial”, in idem, *Hélio...*, catálogo, org. G. Brett et al., op. cit., p. 128; rep. in idem, *Hélio Oiticica - Museu...*, org. C. Oiticica Filho, op. cit., p. 106.

[\[xxiv\]](#) Cf. P. B. Jacques, op. cit., p. 83. Ver também pp. 110-111.

[\[xxv\]](#) Cf. H. Oiticica, “Programa ambiental”, op. cit., p. 103; rep. in idem, *Hélio Oiticica - Museu...*, org. C. Oiticica Filho, op. cit., p. 81-2.

a terra é redonda

[\[xxvi\]](#) Diz a letra: "Mangueira é celeiro de bambas como eu/ Portela também teve/ O Paulo que morreu/ Mas o sambista vive eternamente no coração da gente/ Os versos de Mangueira são modestos/ Mas há sempre força de expressão/ Nossos barracos são castelos em nossa imaginação/ Ô, ô, ô, ô foi Mangueira quem chegô". Cf. Nelson Cavaquinho e Geraldo Queiroz, *Sempre Mangueira*.

[\[xxvii\]](#) Assistência de pesquisa e revisão da versão precedente: Gustavo Motta. Última revisão: Regina Araki.

A Terra é Redonda existe graças aos nossos leitores e apoiadores.

Ajude-nos a manter esta ideia.

[CONTRIBUA](#)