

**Mário Pedrosa**

Arquitetura  
Ensaio críticos

**LEVA**

Mário Pedrosa

Arquitetura  
Ensaios críticos

---

7 Prefácio **Guilherme Wisnik**

---

**Arte e arquitetura**

- 31 Espaço e arquitetura  
36 Arquitetura e atualidade  
40 A propósito do "estilo século xx"  
43 Arquitetura e crítica de arte  
47 Arquitetura, obra de arte  
52 Integração das artes e Brasília  
55 Equívocos de uma consciência espacial

---

**A formação do Brasil**

- 61 A arquitetura moderna no Brasil  
74 Introdução à arquitetura brasileira  
91 Brasília, a cidade nova  
102 Regionalismo e formas clássicas

---

### **O papel das individualidades**

- 107 O paisagista Burle Marx
- 111 O depoimento de Oscar Niemeyer
- 116 Sergio Rodrigues: Casa pré-fabricada e individual

---

### **Brasília: síntese das artes**

- 131 Reflexões em torno da nova capital
- 147 Nuvens sobre Brasília
- 151 Lições do Congresso Internacional de Críticos
- 172 À espera da hora plástica

---

### **Hora de planejar**

- 179 Em torno de Brasília
- 183 Planejamento, arte e natureza
- 186 Crescimento da cidade
- 189 Brasília, hora de planejar

- 
- 193 Sobre o autor
  - 201 Índice remissivo

---

## A arquitetura moderna no Brasil

---

Conferência proferida em Paris e publicada na revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 50-51, dezembro de 1953.

### Origem

A arquitetura moderna no Brasil, apesar de sua súbita emergência, não é uma eclosão espontânea. Como em várias manifestações de ordem cultural, é do exterior que é preciso buscar sua origem. Por volta de 1930, jovens arquitetos puristas se reuniram sob a direção de Lucio Costa para estudar as obras dos grandes mestres europeus da nova arquitetura que nascia. Conheceram assim a obra de Gropius, ainda presente nesta época na Bauhaus, de onde Hitler em breve ia expulsá-lo. Conheceram igualmente a obra de Mies van der Rohe e sobretudo as teorias de Le Corbusier.

Entretanto, já bem antes dessa data, a revolução literária "modernista" nascida em Paris surgira no Brasil. Na Europa a moda era então a arte dos povos primitivos, sobretudo a arte negra.

As forças vivas do instintivo venciam com preponderância nos meios intelectuais. Nossos jovens escritores

### A arquitetura moderna no Brasil

e artistas vindos a Paris se encontraram diante de um culto novo por tudo o que fosse ingênuo, bárbaro, anti-intelectual, anticivilizado, antiocidental. Compreenderam a contribuição que poderiam representar os valores instintivos e primitivos que eles podiam fazer surgir de seu próprio solo, sem que lhes fosse necessário buscá-los na África, na Ásia ou nas ilhas perdidas do arquipélago oceânico. Foi de Montparnasse e de Montmartre que eles descobriram seu país. Seu evangelho fundamentou-se então na fusão de dois termos opostos: cultura e instinto.

No campo da arquitetura, a partir de 1927, Flávio de Carvalho e Warchavchik puderam ser considerados como pioneiros, representando os dois termos da antítese. Mas o “modernismo” na arquitetura foi muito diferente do “modernismo” literário. A questão não era descobrir ou redescobrir o país. Este sempre estivera lá, presente com sua ecologia, seu clima, seu solo, seus materiais, sua natureza e tudo o que nele há de inelutável. Sem primitivismo como entre os literatos e os músicos e sem nacionalismo ideológico como entre os escritores políticos, a realidade geográfica e física é, para um arquiteto, alguma coisa de absoluto e de primordial. Para os demais, é, de certa forma, uma matéria de escolha ou de interpretação.

A propósito do “modernismo”, Lucio Costa escreveu: “Eles se tornam modernos sem se aperceber disso, preocupados unicamente em estabelecer de novo a conciliação da arte com a técnica e de tornar acessíveis à maioria dos homens os benefícios agora possíveis da industrialização”.<sup>1</sup>

A inspiração doutrinária do grupo purista de Lucio Costa, Niemeyer, Carlos Leão, [Jorge] Moreira, Reidy, fundida nas ideias de Le Corbusier, criou assim entre

---

1 “Tornaram-se modernos sem querer, preocupados em conciliar de novo a arte com a técnica e dar à generalidade dos homens a vida sã, confortável, digna e bela que, em princípio, a Idade da Máquina *tecnicamente* facultava.” Lucio Costa, “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre: Depoimento de um arquiteto carioca” [1951], in *Lucio Costa: Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, pp. 168-69. [N.O.]

eles um estado de espírito revolucionário. Seu dogmatismo teórico dessa época lhes foi necessário a fim de levar a bom termo seu papel de militantes. Este dogmatismo repousava, contudo, sobre um sentimento bem moderno: a fé (o que vos falta aqui) nas virtualidades democráticas da produção em massa. Essa disciplina teórica lhes permitiu colocar em prática suas ideias no momento oportuno.

As teorias de Le Corbusier eram então, para esses jovens jacobinos do purismo arquitetônico, segundo a expressão mesma de Lucio Costa, o “livro sagrado da arquitetura moderna brasileira”.

Por que essa aceitação em bloco das ideias de Le Corbusier? E sua colocação em prática quase súbita? O caráter revolucionário dessas ideias foi contagioso para o estado de espírito no Brasil nesse momento. É que em 1930 o país vivia num clima de revolução. A crise econômica que acabava de explodir em 1929 em Nova York se propagara rapidamente pelo Brasil. Neste país ela se devia à queda do preço do café no mercado mundial; teve como consequência o desequilíbrio de toda nossa economia nacional baseada nessa exportação e como outra consequência, direta ou indireta, a revolução política.

Graças às contradições dessa época transitória, Lucio Costa foi um belo dia chamado à direção da Escola de Belas Artes, ato verdadeiramente revolucionário. No mesmo instante, queimam-se, dia e noite, milhares de toneladas de café para fazer subir seu preço. Também nos Estados Unidos queimam-se quilômetros de plantações de algodão, o que aparece como o cúmulo do antifuncional e que é, de fato, perfeitamente irracional.

Nesse clima contraditório a ditadura<sup>2</sup> se instala entre nós, mas, se no domínio político, é a reação que domina, em certos setores isolados como a arquitetura, é a revolução que domina; então vemos produzir-se o que se chama

---

2 Mário Pedrosa se refere ao período entre 1937 e 45 do governo de Getúlio Vargas, que corresponde à ditadura do Estado Novo. [N. O.]

#### A arquitetura moderna no Brasil

às vezes de “milagre” do [edifício do] Ministério da Educação [e Saúde], onde, pela primeira vez, punham-se em prática as teorias de Le Corbusier, mas com uma independência de pontos de vista, uma preocupação de adaptação às condições locais verdadeiramente admiráveis. De um dia para outro a arquitetura moderna era lançada e parecia ter adquirido a maturidade.

Além do mais essa obra é uma realização coletiva de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira e Ernani Vasconcelos. No mesmo momento realizava-se o conjunto da Pampulha, verdadeiro oásis, fruto das condições políticas excepcionais da época, quando um grupo de governantes com plenos poderes, pelo amor a seu prestígio, decidiu, como os príncipes absolutistas dos séculos XVII e XVIII, construir esse capricho magnífico.

Para melhor captar o caráter particular de nossa revolução da arquitetura no plano social e artístico, seria útil fazer um ligeiro paralelo entre a revolução brasileira e a revolução mexicana. Esta última teve lugar antes que a nossa; possuía, em certos aspectos, um caráter racial. Foi, nesse sentido, um protesto das raças autóctones oprimidas. A revolução mexicana teve sobretudo um caráter de restauração, de *revanche* do peão índio contra o ocupante branco, contra o conquistador espanhol, destruidor de antigas culturas, de antigas civilizações representadas em nossos dias pela velha raiz popular do país. Entre nós, nada disso; nada de velhas culturas, mas uma população dispersa de índios nômades. Mesmo o negro é trazido de fora; apesar da escravidão a que foi submetido, trabalhou no mesmo sentido que o português, isto é, para conquistar a terra selvagem, para domesticar a natureza virgem.

O caráter reivindicativo ou antes vindicativo das raças oprimidas oferece aos artistas mexicanos seus temas no plano social e político. Eis por que, na arte, é a pintura que conhece sua mais bela realização, mas a pintura social representada pelo mural afresco. O muro foi conquistado pela pintura, não a pintura para o muro, isto é, para a arqui-

tetura. Esta não conheceu, como no Brasil, uma renovação total, permaneceu o que era antes da revolução. Entre nós, ao contrário, é a arquitetura que precedeu o mural. Os jovens arquitetos foram os verdadeiros revolucionários; e a revolução que eles empreenderam foi a sua, em nome de ideais sociais e estéticos muito afirmados, bem mais profundos que os dos políticos e de sua revolução, além do mais, muito superficial. No Brasil, a primazia no plano artístico coube à arquitetura, o importante era criar algo novo, ali onde o solo era ainda virgem.

Depois, os acontecimentos políticos e sociais se sucederam, a economia pouco a pouco se restabeleceu, o clima democrático retornou, ao passo que a arquitetura, amadurecida, já mais enraizada em nosso meio e na aceitação popular, se encontra diante de tarefas cada vez mais difíceis e complexas. Em particular, diante daquela, decisiva entre todas, da organização racional de nossas cidades, das que já existem e das que são criadas cada dia nas regiões ainda intactas do país.

#### **Condicionamento social e político**

A rapidez com que se desenvolveu a nova arquitetura nos anos febris que precederam a última guerra não deu tempo a um crescimento mais natural. A ditadura é a liberdade total do Estado e a opressão quase total dos cidadãos. A do Brasil, sem constituir exceção à regra, concebeu leis em cima de cada dia, cuidando acima de tudo de sua propaganda, buscou em sua tendência totalitária atrair a si os jovens arquitetos cujas ideias e concepções eram, entretanto, de inspiração completamente oposta. Estes últimos trabalharam, com efeito, para a ditadura, mas sem renunciar a suas ideias.

Os novos construtores utilizaram-se do poder de ação dos ditadores para pôr em prática suas ideias. Souberam fazer compreender então tudo o que pensavam e sonhavam realizar. A ditadura lhes ofereceu essa possibilidade, mas resultou daí uma contradição ainda não totalmente

#### A arquitetura moderna no Brasil

superada entre os ideais democráticos e sociais implícitos na nova arquitetura, entre seus princípios racionais e funcionalistas e as preocupações de autopropaganda, de exibição de força, o gosto do suntuoso e da riqueza para impressionar os responsáveis pela ditadura, simbolizada talvez então pelo “brio” às vezes excessivo e as formas gratuitas que se tornaram moda.

O “milagre” do Ministério da Educação não pôde ser realizado a não ser em razão de sua “grandiosidade”, e de seu programa impositivo. Sem o gosto do grande conforto, da fruição, do poderio e da riqueza de um governador de Estado de poderes ilimitados, Pampulha, o primeiro grande conjunto de Oscar Niemeyer, não teria sido encomendado nem realizado. Uma parte do lado faustoso da nova arquitetura vem sem dúvida de seu comércio inicial com a ditadura. Certos aspectos de gratuidade experimental das construções de Pampulha procedem do programa de capricho e de luxo do pequeno ditador local. As verdadeiras preocupações sociais só apareceriam bem mais tarde, depois da guerra, quando um pouco por toda parte a restauração da democracia se impusera. É evidente, portanto, que Pampulha não podia senão ser um fruto da ditadura, ao passo que Pedregulho é a obra de uma época já democrática.

A defasagem entre uma arquitetura de orientação realmente social, feita segundo o espírito de seus criadores para colocar a serviço do homem os benefícios da produção em massa, e as condições sociais, econômicas e políticas sob as quais ela nasceu marcou com seu selo todos os primeiros anos de realização. Até nossos dias, o arquiteto no Brasil não era senão um engenheiro e fazia seus estudos na Escola Politécnica. Além do mais, a maior parte constitui aqueles que são, ao mesmo tempo, seus próprios empregadores. Esta combinação híbrida não é sempre feliz, pois as funções respectivas são bastante dessemelhantes, e isso aparece frequentemente no trabalho prático e já à mesa do desenhista, no momento da concepção do projeto.

O desenvolvimento rápido da nova arquitetura não é tampouco uma consequência exclusiva das condições políticas da época, mas, em última análise, uma consequência das condições econômicas anormais: prosperidade econômica devido à guerra e à inflação. As construções eram realizadas um pouco por toda parte, ao acaso, segundo a marcha frenética da especulação. Em 1951, calculava-se que em São Paulo em uma hora construíam-se quatro casas e meia. Ora, é claro que nessa velocidade doida, superamericana, o futuro era sacrificado ao imediatismo.

Desde então, a febre se acalmou. Conhecemos mesmo agora uma grave crise financeira e de produção. O entusiasmo inicial dos jovens arquitetos cedeu lugar a preocupações mais graves.

A consciência dos problemas mais sérios referentes a toda verdadeira arquitetura, como a da habitação popular, não deixa despreocupados os construtores; preocupam-se com questões muito complexas, com a criação de uma indústria e com quadros que podem se utilizar de técnicas novas.

A arquitetura moderna apresenta de maneira radical o problema do urbanismo que, por sua vez, apresenta de modo não menos radical o da organização racional de toda a sociedade. Os melhores de nossos arquitetos de hoje são cada vez mais conscientes de todos esses problemas. Lucio Costa, o veterano do “modernismo” arquitetônico entre nós, expressa bem todas essas preocupações quando, num ensaio bastante recente,<sup>3</sup> faz votos de que se conciliem de novo a arte e a técnica para o bem de toda a população. Infelizmente, estamos ainda muito longe disso.

Deve-se reconhecer que nossas realizações mais belas, nossos palácios mais belos são ainda uma ilha na imensidão do país. O próprio Lucio Costa reconhece o fato, muito fastidioso, de que a jovem arquitetura está em

---

3 Ver L. Costa, op. cit. [N.O.]

#### A arquitetura moderna no Brasil

atraso diante do desenvolvimento geral do Brasil. Isso cria uma defasagem lamentável entre o que é concebido e o que é possível e realizável.

O mais grave problema, o da habitação popular, permanece intocado. Apenas se esboça. Em nossa primeira Bienal de Arquitetura, o júri internacional concedeu o prêmio a Affonso Eduardo Reidy pelo conjunto residencial de Pedregulho. O júri considerou esta bela realização de Reidy como um exemplo para o Brasil porque através dela, por sua solução audaciosa no campo da habitação, fez-se obra social. Abre às realizações um novo caminho.

A unidade construída pela municipalidade do Rio se localiza num dos bairros mais antigos e mais pobres. O terreno apresenta um desnível de cinquenta metros. A forma sinuosa do bloco principal responde precisamente às condições topográficas existentes. Mas Pedregulho é ainda uma obra isolada: em torno a ela estão as favelas, os barracos, a efervescência da miséria e um urbanismo caótico.

#### Tendências

Opinião unânime, a contribuição mais original e significativa, do ponto de vista técnico, dos arquitetos brasileiros é a proteção contra o calor. É normal que seja num país de clima tropical e subtropical que apareçam as soluções mais audaciosas e eficazes para esse problema.

Ainda aqui Le Corbusier foi um promotor; foi ele quem, para seu projeto não realizado de Barcelona, concebera os primeiros *brise-soleil* móveis orientáveis. Coube aos jovens arquitetos brasileiros utilizá-los na prática, mas, ainda nesse caso, demonstraram invenção e leveza pessoal notáveis. Foi deles que veio toda esta variedade de sistemas *brise-soleil*, móveis e fixos, orientáveis, basculantes, horizontais e verticais, hoje conhecidos, adotados e adaptados em todo o mundo. Seu papel é duplo, não somente protegem do calor, mas ainda podem permitir captar a brisa que nas cidades litorâneas do Brasil sopra,

com efeito, com uma morna doçura, atenuando os excessos do sol tropical. Paulo Antunes Ribeiro, para o edifício Caramuru na Bahia, concebeu um sistema que, sem ser um *brise-soleil*, é um verdadeiro sistema natural de condicionamento de ar. Niemeyer, para o seu hotel em Ouro Preto, utilizou o princípio aplicado às janelas das velhas casas coloniais, que era já um sistema de *brise-soleil*.

Os painéis móveis dos *brise-soleil* animam as fachadas e criam, às vezes, graças aos jogos de sombras e de luzes, e à utilização da cor, uma impressão pictural. Os irmãos Roberto, de início, depois Lucio Costa, Niemeyer em seus princípios, Reidy, Rino Levi, [Francisco] Bolonha, elevaram essas invenções a uma verdadeira arte gráfica, bidimensional.

Através do *brise-soleil* a imaginação plástica de nossos arquitetos recriou as fachadas, e, através das paredes fenestradas, as tramas, os claustros, o cobogó, os painéis montados sobre chassis deram o toque próprio à nossa arquitetura moderna, feito de encanto, graça audaciosa e de nervosismo.

Isso terminou por criar uma espécie de tendência entre nossos arquitetos, que se distinguem pela atenção dada às pesquisas plásticas no plano das superfícies, talvez em detrimento de um pensamento espacial mais articulado e mais aprofundado nos jogos dos espaços interiores.

Uma indicação de que esse problema da integração funcional e plástica ainda não está resolvido aparece no fato curioso de que as tentativas de revestimento das paredes em mosaico, com azulejo, por exemplo, velha e encantadora arte portuguesa transplantada para o Brasil colonial e morta no século passado, ainda não deram resultados convincentes.

Nada do que foi feito neste sentido do ponto de vista decorativo em nossos edifícios modernos pode ser comparado com os brilhantes resultados obtidos pelos próprios arquitetos, com seus próprios meios, no jogo sutil das superfícies.

#### A arquitetura moderna no Brasil

Depois de se demorar, também ele, em certas experiências bem-sucedidas nesses jogos de superfícies, Oscar Niemeyer, obedecendo sem dúvida às exigências de seu temperamento, se entrega cada vez mais a um gosto barroco pelas grandes formas irregulares e amplas curvas. Por esse lado ele representa uma outra tendência, a que busca as soluções plásticas nos jogos de volumes, na articulação dos espaços, o verdadeiro campo das experiências plásticas arquitetônicas. O perigo, com Niemeyer, é que frequentemente dir-se-ia que ele esquece a importância do programa em função da liberdade do partido e dá preferência a uma forma gratuita, uma grade curva no perfil espetacular do conjunto. Há perigo em confundir os volumes articulados com o perfil sinuoso das curvas, mas, de todo modo, essa tendência corresponde talvez a uma constante cultural, se não for racial. O Brasil, não o esqueçamos, nasceu sob o signo do barroco português e parcialmente do espanhol.

Deve-se reconhecer, contudo, a linearidade que nossos arquitetos observam nas velhas construções senhoriais, coloniais e imperiais edificadas pelo rude mestre de obras português com a intuição da concordância necessária com o meio ambiente, o clima e os materiais que se encontravam *in loco*. Um desses traços mais característicos é a constante predominância da horizontalidade.

Bolonha, M. M. M. Roberto e Lucio Costa são muito sensíveis ao encanto calmo dessa dominante horizontal. Encontrareis nas velhas casas rurais, sobretudo em Pernambuco, região de nosso Cícero Dias, janelas de grades leves em madeira e paredes fenestradas para permitir a aeração. Vejam, esses arquitetos não buscaram deliberadamente uma tradição em suas preocupações de fachada e de horizontalidade em relação ao sol e aos acidentes de terreno, mas, ao final, terminaram por descobrir certas afinidades bem distantes entre o que fazem hoje e as velhas casas dos séculos XVII e XVIII. É a beleza linear que seduz o espírito de um Lucio Costa ou um Bolonha, mais que a monumentalidade ou a explosão dinâmica dos volumes à

maneira de Niemeyer. As velhas igrejas barrocas de Minas têm algum sentido no amor de Niemeyer pela forma curva.

Assim, o amor pelas ondulações corajosas, pelas linhas sinuosas de Niemeyer não significa uma irrupção súbita, um capricho puramente individual e a expressão de um temperamento na severidade da arquitetura brasileira de nossos dias. Trata-se de uma repercussão distante, de uma explosão cultural em formas do gênio criador do povo. [José Pereira] Arouca desempenha o papel de um antepassado de Niemeyer.

#### **Espaços circundantes, jardins, integração**

O ideal seria não fazer distinção entre os espaços interiores e exteriores. Os exemplos, a esse respeito, são muitos. Não há um único dos arquitetos sérios que tenha negligenciado esse aspecto da construção. Lucio Costa é um mestre da integração das construções com o meio circundante. Henrique Mindlin obteve o prêmio da Bienal por sua casa pessoal em Petrópolis, onde da sala de estar é-se transportado para um terraço-jardim sob a ala dos quartos, aberto de três lados, sem solução de continuidade se não fosse por uma parede móvel de vidro. Os espaços exteriores prolongam a casa. Coloca-se então o problema do jardim. Nós podemos pretender ter trazido para isso uma nova solução, o que o professor Giedion acentua.

O parque à maneira francesa do século XVIII era o ideal dos defensores de um pretenso estilo colonial. É ainda um hábito dos jardineiros das nossas municipalidades cortar as árvores como se tosa, de maneira divertida, o pelo dos cachorrinhos de raça. Essa prática não é senão um sincretismo entre a velha “arte topiaria” de origem romana e a estilização voluntária do jardim à francesa.

A verdadeira natureza, nossa natureza tropical transbordante, era outrora admitida, embora cerimoniosamente. Os jardins eram concebidos em torno a canteiros privilegiados de flores de essências raras, isto é, cultivadas, ao passo que as flores do país nunca eram ali admitidas.

Foi preciso que chegasse um artista jovem, um pintor, Roberto Burle Marx, para que esses preconceitos fossem esquecidos. Ele foi o primeiro a trazer à nova arquitetura uma notável contribuição no campo de uma arte que lhe é complementar, a do jardim. Ele concedeu direito de cidadania às plantas plebeias. Utilizou-as como verdadeiro paisagista, pintor e arquiteto.

José Lins do Rego, o romancista brasileiro, teve muita razão em dizer que nossos antepassados portugueses começaram sua tentativa de civilização na terra selvagem lutando contra a paisagem, pois esta era o inimigo.<sup>4</sup> Eles não tiveram tempo de amar a natureza, e trataram a floresta com o machado no punho. Segundo ele, d. João VI, o Regente, ao fundar no Rio o primeiro jardim botânico, fez vir das Antilhas a palmeira-imperial, solene e alta-neira, que seria o símbolo vegetal de uma época nova. Tornou-se a marca do jardim de estilo imperial, isto é, do neoclássico, trazido pelos artistas franceses vindos, com [Joachim] Lebreton no século XIX, a convite de d. João.

Excetuando-se o jardim, nem a escultura, nem a pintura, e nem mesmo a decoração das paredes pelos azulejos atingiram um nível razoável de integração com a arquitetura. Todas as tentativas feitas até agora no mesmo sentido são ainda ao acaso, indecisas, pouco conclusivas. Pintores e escultores, com raras exceções, e em ocasiões felizes, não estão ainda preparados para a tarefa que a nova arquitetura lhes solicita. Sua formação, diversa da dos arquitetos, não se adapta mais às novas condições. Não têm a humildade necessária para compreender que a grande arte de nosso tempo não pode ser feita por caprichos individuais ou românticos.

A integração das artes que a nova arquitetura pede exclui as *vedettes*, as estrelas da pintura de cavalete, desvestida de qualquer pensamento espacial. As novas gerações

---

4 Ver José Lins do Rego, "O homem e a paisagem" [1952], in Alberto Xavier (org.), *Depoimento de uma geração: Arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pp. 293-97. [N. O.]

de pintores e escultores estão mais próximas desta síntese. Querem fazer da arte uma atividade prática e eficaz de nossa civilização. Eis por que penetram na escola dos construtivos, a fim de chegar a uma verdadeira síntese, condição indispensável à criação do estilo que o mundo e o futuro esperam de nós.

© Cosac Naify, 2015  
© Herdeiros de Mário Pedrosa, 2015

*A editora agradece a Otilia B. F. Arantes pela cessão do material de sua abrangente pesquisa sobre Mário Pedrosa, da qual esta edição é devedora.*

*O organizador agradece a Afonso Luz, Instituto Sergio Rodrigues e Marcos Faccioli Gabriel pelas contribuições a este volume.*

[imagem página 194] © Centro de Documentação e Memória da Unesp

COLEÇÃO MÁRIO PEDROSA  
[coordenação] Dainis Karepovs, Francisco Alambert, Guilherme Wisnik,  
Isabel Maria Loureiro, Lorenzo Mammì e Milton Ohata

ARQUITETURA: ENSAIOS CRÍTICOS

COORDENAÇÃO EDITORIAL Miguel Del Castillo  
PREPARAÇÃO Débora Donadel  
REVISÃO Cássia Land, Maria Fernanda Alvares  
PROJETO GRÁFICO Paulo André Chagas  
TRATAMENTO DE IMAGEM Wagner Fernandes  
PRODUÇÃO GRÁFICA Aline Valli

*Nesta edição, respeitou-se o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.*

---

Dados internacionais de catalogação na Publicação (CIP)

---

Pedrosa, Mário [1900-1981]  
Arquitetura: Ensaios críticos: Mário Pedrosa  
Organização, prefácio e notas: Guilherme Wisnik  
São Paulo: Cosac Naify, 2015  
208 pp., 1 il.

ISBN 978-85-405-0798-2

1. Arquitetura – Ensaios críticos I. Wisnik, Guilherme  
II. Título

---

Índices para catálogo sistemático:  
1. Arquitetura – Ensaios críticos 869.4

COSAC NAIFY  
rua General Jardim, 770, 2º andar  
01223-010 São Paulo SP  
cosacnaify.com.br [11] 3218 1444  
atendimento ao professor [11] 3823 6560  
professor@cosacnaify.com.br