LUCIO COSTA E VILLA-LOBOS: UMA ÓPERA MODERNA*

FREDERICO ANDRÉ RABELO

Resumo: o trabalho tem por objetivo comparar duas formas de arte, arquitetura e música, estabelecendo como denominador comum a vontade artística que, influenciada pelo espírito da época e por fatores conjunturais, acaba determinando uma certa uniformidade nas manifestações artísticas de uma sociedade. São abordados dois artistas partícipes do movimento moderno brasileiro, Lucio Costa e Heitor Villa-Lobos, analisando a produção desse músico e daquele arquiteto, aprofundando o conhecimento de suas obras e explicitando suas características e conceitos.

Palavras-chave: Arquitetura e Música. Lucio Costa. Villa-Lobos. Movimento Moderno.

A relação mais direta e explícita entre arquitetura e música está centrada na matemática, em elementos da geometria e da aritmética, como razões, proporções, séries e figuras, fundamentais na composição da obra de arte nesses dois campos. Não obstante, este trabalho não se detenha nesse aspecto sempre abordado por aqueles que buscam estabelecer uma analogia entre as duas disciplinas. O que se pretende é procurar outros pontos de cruzamento entre a arquitetura e a música, na tentativa de investigar e explicitar as suas possíveis inter-relações. Um desses pontos é a análise das congruências e semelhanças entre os processos de composição nessas duas áreas, influenciados pela *kunstwollen* ou vontade artística que, segundo Riegl (2006), seria a característica de unidade nas produções de arte de uma determinada época.

Norteou este trabalho a proposta de fazer uma comparação entre as obras de um arquiteto e de um compositor que tivessem proximidade temporal, identificando suas características comuns e essa unidade determinada pela *kunstwollen.*

Os artistas eleitos foram Villa-Lobos e Lucio Costa. O enfoque recaiu sobre a transformação de motivos e elementos da música folclórica e popular presentes nas peças modernistas de Villa-Lobos, os quais muitas vezes lhes serviram de base. No mesmo sentido, buscou-se a depuração da arquitetura vernacular e da tradição construtiva luso-brasileira na obra de descendência corbusiana de Lucio Costa, explicitando os conceitos de moderno, tradicional, internacional e local. Convém destacar que tais conceitos não são aqui colocados como antagônicos, pois tal postura maniqueísta poderia prejudicar a compreensão das sutis interações presentes nas obras desses mestres.

RECITATIVO

O marco definitivo da arquitetura moderna brasileira foi o projeto do Ministério da Educação e Saúde de 1936. Lucio Costa foi chefe da equipe responsável pela elaboração após a polêmica que envolveu o concurso público desse edifício. Com a consultoria de Le Corbusier, os jovens arquitetos puderam conhecer e aprender os conceitos da nova arquitetura. Não nos surpreende a solução da equipe, modificada em relação à concepção do mestre franco-suíço, com a verticalização do bloco principal, a mudança de escala do pilotis, a implantação no terreno e a utilização do painel de azulejos de Portinari. Obra seminal, mas ainda tributária do traço do mestre, o ministério tornou-se o laboratório no qual diversas inovações modernas – o *brise soleil,* o pano de vidro, o pilotis, o sistema DOMINÓ - foram finalmente concretizadas em uma escala até então inédita. Não nos demoremos em sua análise, pois se para a arquitetura moderna brasileira é a obra-chave, para o argumento central do presente trabalho não é das mais representativas. O edifício do ministério carregava a responsabilidade de obra pioneira e exemplar, portanto, não estava livre de certo dogmatismo que impedia o desenvolvimento da arquitetura que caracterizaria a obra vindoura de Lucio.

Já no projeto para o pavilhão brasileiro na exposição de Nova York, em 1939 - *debut* internacional de Lucio Costa – o próprio tema condiciona uma arquitetura característica (Figura 1). Junto com Niemeyer, Lucio reafirma seu modernismo de descendência corbusiana, porém de caráter próprio, quiçá nacional, expresso na sinuosidade da rampa do bloco de exposições, rebatida nas lajes e paredes internas, no pátio com exuberante jardim tropical, na fachada com cobogós e na relação entre espaços abertos e fechados. O próprio arquiteto esclarece ao atender a solicitação do comissário geral:

> *O ritmo ondulado do terreno que o corpo maior da construção acentua, repete-se na marquise, na rampa, nas paredes de proteção do pavimento térreo, na sobreloja, no auditório, etc..., concorrendo para dar ao conjunto uma feição original inconfundível e extremamente agradável (COSTA, 1997, p.192).*

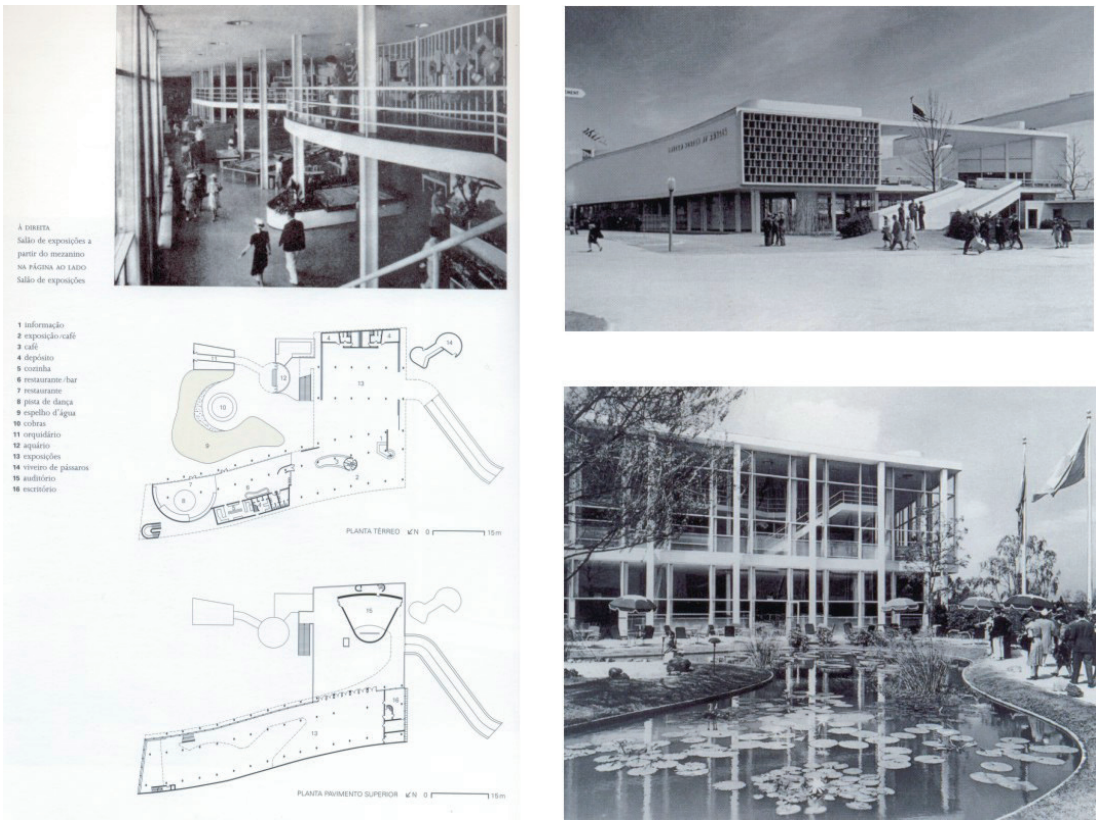

Figura 1: Pavilhão de Nova York (1939), L. Costa e O. Niemeyer
Fonte: Wisnik (2001, p. 64-6).

Por sua vez, consideradas peças emblemáticas, de importância fundamental para a consolidação da linguagem de Villa-Lobos, como essas duas obras de Lucio acima apresentadas, são os poemas sinfônicos *Uirapuru* e *Amazonas*. Como numa erupção repentina que jorrava uma linguagem latente, encontramos um Villa-Lobos em sua plenitude. Para Kiefer (1986), as obras anteriores a 1922 mostram que o aparecimento das características telúricas e/ou populares, veiculadas por uma linguagem típica da vanguarda musical do início do século XX e que marcariam a obra do compositor, processou-se de forma súbita e não evolutiva e linear.

Uirapuru e *Amazonas*, do mesmo ano (1917), são composições diametralmente opostas:

> *Em Uirapuru, transparece a poesia dos bosques virgens do Brasil; em Amazonas, o espírito de selvageria, onde a orquestra, para repetir Mário de Andrade, 'avança arrastando-se penosa, quebrando galhos, derrubando árvores, tonalidades e tratados de composição' (MARIZ, 1989, p.150).*

Embora, como ele próprio afirma, já fosse revolucionário antes de 1922 – e essas obras apresentadas o comprovam –, Villa-Lobos sofreu óbvias influências do convívio com os intelectuais da vanguarda moderna paulista que participaram com ele da Semana de Arte Moderna, particularmente de Mário de Andrade, o autor de *Ensaio sobre a*

Música Brasileira. Essa influência, no entanto, não foi a responsável pelo interesse do compositor na criação de uma música nossa, pois isso já estava sendo feito, mas ajudou a reforçar e a sistematizar essa postura dita nacionalista (KIEFER, 1986). Comprova isso um fato estatístico: o exame do catálogo das obras de 1922 a 1930 mostra que cerca de dois terços dos títulos ou subtítulos das composições têm elementos que remetem a temas de autoafirmação nacional. São dessa época 15 dos 16 *Choros* e mais a *Introdução aos Choros*, 3 das 9 *Bachianas* (números 1,2 e 4) e os 12 *Estudos para violão*.

É possível afirmar também que a saudade da terra natal tenha contribuído para a intensificação dessas características de nacionalismo nessas obras, já que são desse período as duas estadas de Villa-Lobos em Paris – a primeira entre 1923 e 1924 e a segunda de 1927 a 1930. Incentivado e divulgado pelo pianista Arthur Rubinstein e pela cantora Vera Janacopoulos e com o mecenato do governo e de amigos, particularmente de Arnaldo e Carlos Guinle, finalmente o compositor romperia fronteiras.

A música de Villa-Lobos foi bem recebida no círculo de vanguarda parisiense, visto que carregava a marca da novidade — dissonante e atonal — não por herança do dodecafonismo de Schöenberg, pouco conhecido por aqui, mas dos conjuntos de seresteiros de sua mocidade e dos repentistas nordestinos de suas andanças. Segundo o próprio compositor:

> *Lá (no Ceará) se canta de uma maneira diferente, utilizando uma espécie de quarto de tom especial. O canto parece desafinado. Se fizermos ouvir a um cantador um acorde perfeito, ele não percebe a "perfeição" e não gostará do acorde. Mas se afrouxarmos um pouco a afinação, ele ficará contente. [...] Tudo isto, todas estas observações, me inspiram reflexões profundas. E é por este motivo que eu escrevo música dissonante. Não escrevo para parecer moderno. De maneira nenhuma. O que escrevo é a conseqüência cósmica dos estudos que eu fiz, da síntese a que cheguei para espelhar uma natureza como a do Brasil (VILLA-LOBOS apud MAIA, 2000, p.15).*

O compositor, de personalidade forte, disse a um jornalista que lhe felicitava por escolher aquela terra de mestres para estudar e aprender: "Não vim aprender, vim mostrar o que eu fiz" (VILLA-LOBOS apud MAIA, 2000, p. 35). Realmente ele já havia produzido uma obra razoável, entretanto suas composições mais representativas são, como vimos, desse período, que também foi de descobertas, influências e formação. Na revista Ariel, em 1924, escreveu Manuel Bandeira:

> *Villa-Lobos acaba de chegar de Paris. Quem chega de Paris espera-se que venha cheio de Paris. Entretanto Villa-Lobos chegou de lá cheio de Villa-Lobos. Todavia uma coisa o abalou perigosamente: o Sacre du Printemps de Stravinsky. Foi, confessou-me ele, a maior emoção musical da sua vida. Mas se o ambiente artístico de Paris não afeta em essência a sua arte, influi por outro lado sobre ela com incalculáveis benefícios em efeitos morais e sociais (BANDEIRA apud MARIZ, 1989, p.66).*

Não só Stravinsky, mas também um ambiente de vanguarda em Paris exerceu influência benéfica no ainda jovem compositor. Se a Semana de 22 e o contato com

seus patrocinadores e participantes corroboraram para a afirmação de sua postura nacionalista, o convívio com a nata da intelectualidade e dos artistas modernos europeus, dentre eles Florent Schmitt, Leopold Stokowski, Edgar Varèse, Joaquin Roca, Ferdinand Léger, Prokofiev, Vincent D'Indy (muito admirado por Villa) e Andrés Segovia, reafirmou sua postura moderna (dissonante e atonal) do ponto de vista musical.

Essa atmosfera da Europa foi bastante propícia para a composição de sua primeira série de grande vulto e valor musical: os *Choros*. Nas palavras de Mariz (1989, p.111-2):

> *O conhecimento de mais perto dos estilos de Debussy, Stravinsky e do "Grupo dos Seis"1, abriu-lhe horizontes até então desapercebidos. Esses novos recursos técnicos que agora lhe vinham às mãos, aliados à saudade da pátria distante, evocadora de lembranças sonoras tão poderosas, favoreceram a construção desse edifício colossal que é a série dos Choros. Se aqui e acolá percebemos reflexos impressionistas, a insistência rítmica do Sacre du Printemps, ou notamos o desenvolvimento incompleto deste ou daquele motivo, o conjunto da obra, pela expressão do espírito nacional em seus múltiplos aspectos, seja pelo emprego de temas, células, ritmos e instrumentos típicos, representa a mais valiosa contribuição brasileira para a música contemporânea.*

Lucio, por sua vez, em fase de experimentação madura, promove a fusão de técnicas e elementos tradicionais, com organização espacial e planta modernas nas casas projetadas nas décadas de 1940 e 1950. De acordo com Segawa (2004, p.42):

As casas de Lucio Costa constituem uma amostra palpável do sempre destacado papel do arquiteto na formação da dualidade entre tradição e modernidade na arquitetura instaurada no Rio de Janeiro [...] Mesmo nos instantes em que ele poderia ser posicionado como um *maquis* da arquitetura moderna, seus projetos residenciais traziam elementos formais desse diálogo com o passado como a constituir um elo pretérito jamais renegado por ele, mas enquadrado de uma forma muito pessoal e que só se manifestou de maneira franca e direta em sua produção residencial.

Nessas residências está presente a procurada síntese dos princípios do Movimento Moderno com a tradição construtiva local, que guiaria toda a obra do mestre. Ao contrário do que se pode pensar, esse retorno ao passado não estava na contramão do movimento moderno. Lucio, representante da segunda geração de arquitetos modernos (MONTANER, 2001), alinhava seu pensamento e obra com Barragán no México; Aalto, na Finlândia e com os próprios mestres da primeira geração, como podemos perceber nos projetos da *Maison Errazuriz, Villa Mandrot* e da Casa para o Fim-de-Semana, de Le Corbusier.

ÁRIA

Na casa para o Barão de Saavedra (1942), em Correias (Figura 02), Lucio criou várias alternâncias: a parede portante tradicional com a ossatura estrutural independente moderna; os alpendres e varandas com o pilotis de concreto armado;

a articulação de uma planta moderna (um pavilhão ora sustentado pelo esqueleto de concreto ora pelas paredes portantes) com uma seção tradicional de telhado em vertente e telha canal e, finalmente, os panos de vidro e a janela horizontal com a abertura tradicional de dimensões reduzidas e protegidas por treliças como os muxarabis moçárabes.

Figura 2: Casa Saavedra (1942), Lucio Costa
Fonte: Wisnik (2001, p. 71-4).

A casa, um programa que se mantém desde o período colonial, serviu para a concretização das idéias de síntese de soluções técnicas e formais da arquitetura civil portuguesa com as da arquitetura moderna. Para Lucio, a tradição da arquitetura colonial, preservada pelo mestre de obra — o *portuga* —, era lógica, simples e funcional, características essas compartilhadas com a arquitetura moderna. Logo, nada seria mais coerente que a sua fusão. Segundo Comas (2004, p.24), essa síntese era dialética, ou uma via de mão dupla, pois, ao mesmo tempo em que atualizava uma tradição construtiva racional e nacional, fomentava o repertório da arquitetura moderna: "[...] renovava um repertório tipológico ibero-americano de raiz mediterrânea e enriquecia um repertório moderno de elementos de composição".

Wisnik (2004), entretanto, nos alerta que, após a viagem frustrada às províncias portuguesas, em 1948, em busca de uma genealogia da tradição arquitetônica luso-brasileira, Lucio concluiria, em seu texto *Muita construção, alguma arquitetura e um milagre* (1951), que essa tradição estava definitivamente perdida e seria um anacronismo resgatá-la como revalidação de uma cultura artesanal. Trazia, assim, para a arquitetura as idéias de Mário de Andrade.[2] Para Costa (1997, p.162):

> *[...] a força avassaladora da idade da máquina, nos seus primórdios, é que determinava o curso novo a seguir, tornando obsoleta a experiência tradicional acumulada nas lentas e penosas etapas da Colônia e do Império, a ponto de lhes apagar, em pouco tempo, até mesmo a lembrança.*

Para Lucio Costa (1997), se a indústria, em um primeiro momento, vulgariza a construção com a produção, a estandardização e a substituição de elementos tradicio-

nais executados com técnicas de caráter artesanal, posteriormente é responsável por uma revolução sem precedentes, que altera fundamentalmente os modos de viver e de construir. Em suas palavras, não era uma "simples mudança de cenário", mas sim, "[...] uma estreia de peça nova em temporada que se inaugura" (COSTA, p.163).

Na realidade, desde Monlevade, quando Lucio propõe a tradicional meia água, mas de fibrocimento; o barro armado ou pau-a-pique, mas com o engradamento de madeira serrada; a caiação do barro e a elevação em relação ao solo por meio do uso do pilotis, passando por diversos projetos em que as aberturas, como vimos, são desenvolvidas e aperfeiçoadas a partir de uma solução herdada da tradição ibérica, até chegarmos ao Parque Guinle, onde o programa da casa brasileira tradicional é reinterpretado, e ao Park Hotel, obra mais reveladora dessas estratégias, a idéia central era a de atualização e adequação das soluções técnico-formais à nova era da máquina. Buscar o aporte do passado é um impulso inevitável e caracteriza uma busca pela decantada identidade nacional. Obviamente a referência era o período colonial, anterior à missão francesa que estabelecera as diretrizes artísticas reinantes na virada e no início do século XX tão combatidas pelas vanguardas modernas.

De modo análogo, Villa-Lobos utiliza a sua série de *Choros* para experimentação e amadurecimento de suas idéias. Kiefer (1986) lembra que a denominação Choro, atribuída pelo compositor a esta série, pode parecer que se trata de uma simples transposição para o plano erudito da forma de se fazer música dos chorões cariocas. Realmente alguns elementos dessa música popular estão presentes em trechos da série, entretanto, para Villa-Lobos que conhecera quase todo o Brasil em suas viagens, a identificação Rio de Janeiro—Brasil era simplista e ingênua.

O compositor, que conhecia o Brasil de Norte a Sul, tinha uma visão demasiadamente ampla da música folclórica, popular e indígena para que pudesse restringir-se, numa obra de tão grande envergadura, a fatos musicais meramente cariocas. Ele mesmo disse que seus Choros sintetizavam 'as diferentes modalidades da música brasileira indígena e popular' (Conforme partitura do Choro n°8). (KIEFER, 1986, p.111).

No *Choro* n° 1, para violão solo, de 1920, composto ainda no Brasil, Villa-Lobos ensaiava essa nova forma musical, original que remetia àquela música popular carioca. O *Choro* n°2, composto em Paris em 1924, é um duo para flauta e clarinete, música tipicamente brasileira, mas que ainda não nos dá pista da dimensão que tomaria a série. É irmão mais maduro que seu predecessor e também retrata, principalmente por seu ritmo, a música popular urbana do Brasil (MARIZ, 1989).

A cronologia dos *Choros* não segue o critério temporal. O próprio músico confessou a Mariz (1989) que, muitas vezes, quando estava compondo, lhe chegava uma idéia muito avançada que acabava sendo desenvolvida, mas concebia esse número mais elevado da série esperando que o intervalo fosse posteriormente preenchido com obras intermediárias. Assim, os *Choros* n° 7, 8 e 10 são de 1924 e 1925, os de n°4, 5 e 6 datam de 1925 e 1926 e a *Introdução aos Choros* foi escrita em 1929.

Voltando a uma rápida revista a essas obras, o *Choro* n°3 (Pica-Pau), para clarinete, saxofone, fagote, três trompas, trombones e coro masculino, nos remete à música primitiva dos índios de Mato Grosso e Goiás. O tema principal é a canção *Nozani-Na* dos índios Parecis daquela região, recolhida por Roquette Pinto. No *Choro*

n°4, escrito para três trompas e trombone e o mais característico nos aspectos formais, encontramos a atmosfera do ambiente musical suburbano do Rio de Janeiro (MARIZ, 1989); no de n°5 (Alma Brasileira), para piano, identificamos o estilo dos seresteiros.

O n°6, que se inicia com um tema seresteiro na flauta, tem mais à frente uma valsinha tocada pelos fagotes, como aquelas das festas de cidades do interior do país. O *Choro Setemino* (n°7), para conjunto de câmara, também tem uma variação temática: o início de sabor ameríndio dá lugar a uma melodia de caráter urbano, uma polca, como aquelas dos chorões cariocas da virada do século. O *Choro da Dança* (o n°8) é provavelmente dos mais densos da série. Composto para orquestra e dois pianos (um fazendo solo e o outro, preparado, a percussão) é o "Choro do carnaval carioca nos seus múltiplos aspectos e lembranças" (MARIZ, 1989, p.115).

O *Choro* n°9 (1929), para orquestra, é música pura. O próprio autor reconhece não haver "[...] ficção, recordações, nem fatores temáticos transfigurados. Nenhuma objeção, apenas ritmo e som mecânico" (VILLA-LOBOS *apud* MARIZ, 1989, p.114). Entretanto, são utilizados instrumentos tipicamente cariocas: tamborim de samba, tartaruga, bateria, tambor surdo, camisão e bombo. O Choro conhecido como *Rasga Coração*, o décimo da série, para orquestra e coro misto, foi assim denominado por utilizar trechos da modinha de mesmo nome, composto pelo amigo e companheiro chorão Catulo da Paixão Cearense. Antecede esse tema um quadro no qual o compositor pinta os bosques e florestas brasileiros (MARIZ, 1989).

O *Choro* n°11 (1928), escrito para piano e orquestra, é obra bastante subjetiva sem nenhuma alusão a motivos musicais brasileiros. O n° 12, de 1929, composto para grande orquestra, em certo momento expõe o tema de uma dança folclórica recolhida no Espírito Santo. Os manuscritos dos *Choros* n°13 (1929) e 14 (1928) infelizmente foram extraviados em Paris, em 1930.

O projeto do Parque Guinle (1943) é obra de vulto equivalente ao ciclo de choros, mostrando também a consolidação e maturidade da linguagem própria e característica de Lucio Costa. Apresenta-se como um conjunto de edifícios residenciais destinados à alta burguesia, de frente para um parque que é um remanso urbano. Lucio utilizou o pilotis, gerando um térreo vazado, e o esquema estrutural DOMINÓ das lições de Corbusier. Foi a primeira vez em que foram aplicadas, aqui, essas duas estratégias em um conjunto residencial; no entanto, tal solução se tornaria recorrente na arquitetura brasileira e prenunciava as superquadras de Brasília.

À exceção do primeiro bloco – o Nova Cintra –, os demais foram implantados em orientação desfavorável, voltados para o poente. Essa decisão resultou de algumas estratégias adotadas por Lucio: o aproveitamento da vista do parque, o respeito à sua integridade e ao projeto original do paisagista Cochet. Assim, nos outros cinco blocos, dos quais dois - o Bristol e o Caledônia[3] - foram executados, o condicionante da insolação exigia uma solução que amortecesse os efeitos da radiação solar excessiva. Lucio, inspirado nos muxarabis, criou uma segunda pele, perfurada, composta de *brises* e cobogós. Colocada à frente das esquadrias, gerava um espaço de *loggias*, que funcionava como um colchão de ar minimizando os efeitos do aquecimento da fachada. Esses elementos de sombreamento foram desenhados e detalhados pelo arquiteto para posterior produção em série. Segundo Comas (2004, p. 28):

Nas casas empilhadas do Parque Guinle, o crescente georgiano desdobra-se em blocos perfeitamente racionalistas, o muxarabi moçárabe enquadra-se numa grelha de matiz racionalista e muda de material, escala e modo de produção, do artesanal para industrial, analogamente à transformação do barro armado em Monlevade.

Como podemos perceber na Figura 3, esse condicionante de orientação ia aos poucos se amenizando à medida que a implantação dos últimos três blocos acompanhava a curva da encosta, o que exigia outro tipo de solução que, infelizmente, não pudemos ver executada.

Outra inspiração em soluções pretéritas está na presença de duas varandas, uma ligada aos ambientes sociais e outra aos quartos e cozinha, como nas casas tradicionais. Nas palavras de Lucio (apud COSTA, 1997, p.212):

Mas houve ali outra particularidade que passou despercebida aos próprios usuários, ou seja o propósito de fazer reviver, nas plantas de apartamento, uma característica da casa brasileira tradicional: as duas varandas, a social e a caseira – dois espaços, um à frente para receber, outro aos fundos, ligado à sala de jantar, aos quartos e ao serviço.

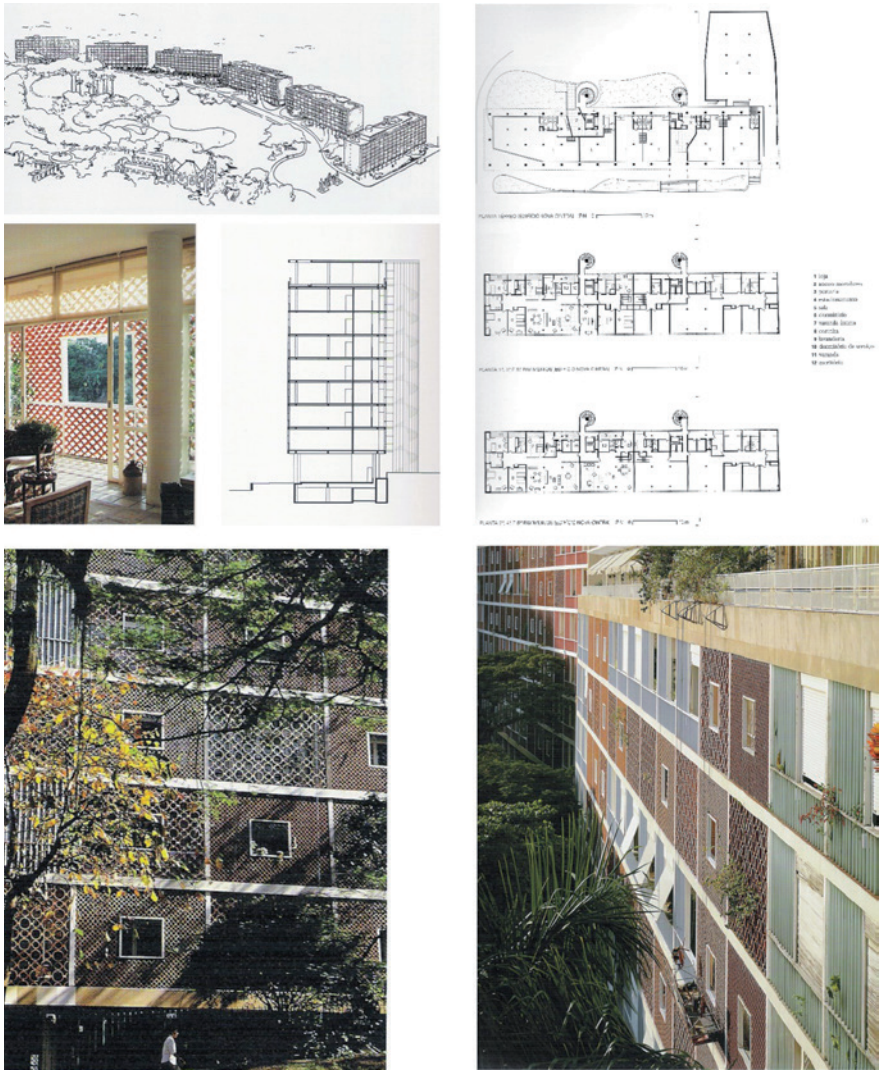

Figura 3: Parque Guinle (1943-1954), Rio de Janeiro, Lucio Costa
Fonte: Wisnik (2001, p.87, 89, 94, 95).

No Park Hotel São Clemente em Nova Friburgo (1944), Lucio consegue, de forma definitiva e emblemática, alcançar a síntese procurada em toda sua obra anterior. É a afirmação de sua própria linguagem arquitetônica, o amadurecimento das ideias que permeavam seu discurso desde o início dos anos de 1930.

De caráter provisório, foi construído numa encosta de montanha, na região serrana do Rio de Janeiro, como uma cabana rústica para abrigar os loteadores do Parque São Clemente. A planta deixa transparecer a herança corbusiana: um bloco retangular principal de dois pavimentos e um outro térreo, em "L", com os ambientes de serviço. Esse bloco principal apresenta estrutura de madeira com pilares posicionados como no esquema DOMINO de Le Corbusier. Lucio já havia ressaltado a semelhança do comportamento estrutural da ossatura de concreto com a de madeira e, nesse pequeno projeto, no qual a rusticidade era uma exigência programática e a madeira material abundante na região, finalmente comprovou na prática essa analogia. Num procedimento, de certa forma, inverso ao que ele havia adotado em Monlevade, onde a técnica contemporânea foi utilizada para aprimorar uma solução tradicional, o sistema DOMINO moderno é utilizado e desenvolvido a partir de um material autóctone (figura 4).

Novamente estão presentes o telhado em vertente, as telhas em canal, as treliças de madeira e as paredes em cantaria, remetendo-nos à tradição luso-brasileira; ao lado dos panos de vidro, a ossatura independente, os balanços, o *brise*, a composição volumétrica e a articulação espacial modernas. Nas palavras de Pereira (1991, p.88-9):

> *[...] Enfim, pode-se dizer que seriam as reflexões do arquiteto sobre a cultura brasileira, mais que o entendimento aplicado das lições de Le Corbusier, que alimentariam e constituiriam o solo sensível capaz de fazer sua obra resistir ao tempo. A importância do Park Hotel na obra de Lucio Costa vem da síntese poética – das culturas, dos homens, das formas – que o seu olho foi sedimentando, seletivamente, e que irrompe nesse projeto.*

Figura 4: Park Hotel São Clemente (1943-1954) - Nova Friburgo, Lucio Costa
Fonte: Wisnik (2001, p. 81-5).

Outra série de composições de Villa-Lobos, bastante representativa, que deve ser lembrada neste trabalho é a das *Bachianas Brasileiras*. Ressalta-se o entusiasmo do compositor pela música do Kapellmeister alemão desde a infância, uma das poucas influências por ele admitidas. As nove *Bachianas* são inspiradas claramente na atmosfera da música de Bach, considerado por Villa-Lobos "manancial folclórico universal" que permeia as manifestações de todos os povos. Para Mariz (1989, p. 120), embora signifique um recuo estético em relação aos Choros, representa "[...] valiosa experiência de justaposição de certos ambientes harmônicos e contrapontísticos de algumas regiões do Brasil ao estilo de Bach".

O que de pronto nos chama a atenção, nessas obras, é a duplicidade verificada, com raras exceções, nos títulos: o primeiro é tradicional — Prelúdio, Fuga ou Ária —, o outro, sempre entre parênteses, é como um equivalente brasileiro ou a indicação do gênero folclórico ou popular subjacente. Na *Bachiana* n°1 (1930), por exemplo, temos:

Introdução (Embolada), Prelúdio (Modinha) e Fuga (Conversa). Nessa obra, escrita para orquestra de violoncelos, o início consegue fundir o ambiente típico brasileiro com a atmosfera clássica, uma melodia grave e larga nos remete facilmente à obra de Bach. Se a segunda parte é escrita na forma de uma ária do mestre alemão, a última, segundo o próprio Villa-Lobos, foi composta ao modo de Sátiro Bilhar, chorão carioca, antigo companheiro. É uma conversa entre quatro chorões, cujos instrumentos disputam a predominância temática, em perguntas e respostas, num crescendo (MARIZ, 1989).

A *Bachiana* n°2 (1930), para orquestra de câmara, apresenta em seu Prelúdio (Canto do Capadócio) a ginga e a manemolência do chorão carioca. Na Ária (O Canto da nossa Terra), o ambiente sonoro dos candomblés e das macumbas (MARIZ, 1989) e na Dança (Lembrança do Sertão), verifica-se uma distância de Bach; já na Toccata (O Trenzinho do Caipira), Villa-Lobos descreve de maneira impressionante uma viagem de trem no interior do Brasil.

A próxima da série, a de n° 3 (1938), para piano e orquestra, mostra uma primeira parte, o Prelúdio (Ponteio), na qual o compositor parece transcrever Bach; a Fantasia (Devaneio) tem a feição de uma ária; a terceira parte, intitulada Ária (Modinha), apresenta um belo tema brasileiro e, finalmente, a Toccata (Pica-Pau) nos remete às danças populares do Norte do Brasil, sem se afastar, de acordo com Mariz (1989), da referência do compositor alemão.

A *Bachiana* de n° 4, composta no período de 1930 a 1936 para piano solo ou grande orquestra, apresenta as seguintes partes: Prelúdio (Introdução), Coral (Canto do Sertão), Ária (Cantiga) e Dança (Miudinho). Destaca-se o segundo movimento, coral, quase religioso, e o último, melodia de sabor popular. Mariz (1989) salienta, nessa última parte, o uso do insistente pedal gravíssimo como um som de órgão, à maneira de Bach.

A *Bachiana* de n°5 para soprano e orquestra de violoncelos, provavelmente a mais conhecida e gravada da série, é composta de duas partes: a Ária (Cantilena), escrita em 1938, tem uma introdução com os instrumentos em *pizzicato*[4] e nos apresenta os ponteios do vilão seresteiro. Posteriormente, uma lenta melodia foi acrescida ao *pizzicato*, "[...] cuja polifonia se apóia numa marcha lenta de baixos cadenciados à maneira de Bach" (MARIZ, 1989, p.122), para finalizar com uma modinha de salão antes da reexposição do tema fundamental. A segunda parte, chamada Dança (Martelo), de 1945 e com texto de Manuel Bandeira, é inspirada no desafio dos cantores nordestinos. Sua melodia foi claramente construída com fragmentos de alguns cantos dos pássaros dessa região.

Para flauta e fagote, a *Bachiana* n°6, de 1938, é a única para conjunto de câmara. Representa uma clara tentativa de fusão do choro, tocado pelo fagote, com a música de Bach, um lamento da flauta. Suas partes são a Ária e a Fantasia.

A próxima da série (n°7), escrita em 1942 para orquestra, tem quatro partes: Prelúdio (Ponteio), Giga (Quadrilha Caipira), Toccata (Desafio) e Fuga (Conversa). São especialmente interessantes a Toccata, na qual mais uma vez Villa-Lobos utiliza a idéia do desafio nordestino, e a Fuga a quatro vozes com tema brasileiro.

A *Bachiana* n°8 (1944), para orquestra, também tem quatro partes: Prelúdio, Ária (Modinha), Toccata (Catira Batida) e Fuga. Apresenta, em seu terceiro movimento, uma dança-canção típica da região central do Brasil, a catira batida.

A última do ciclo (n°9), composta em 1945 para orquestra de vozes ou de cordas, é o "[...] clímax da obra vocal do mestre" (MARIZ, 1989, p.123), apesar de ser mais escutada na versão instrumental. Apresenta duas partes: o Prelúdio e a Fuga.

Existem ainda diversas outras obras nas quais é possível serem observadas as características apontadas nessas duas séries (os *Choros* e as *Bachianas*), entretanto, tal investigação fugiria da dimensão deste trabalho. Villa-Lobos foi compositor bastante prolífico e como o objetivo aqui não é o de construir um catálogo de suas obras, as que foram apresentadas são suficientes para a analogia que se pretende estabelecer entre arquitetura e música, Lucio Costa e Villa-Lobos.

Quadro 1: Comparativo, resume e finaliza a analogia desenvolvida pelo autor

	LÚCIO COSTA	VILLA-LOBOS
FORMAÇÃO	Educação formal - Curso de Arquitetura na ENBA Viagens ao interior do Brasil (Minas Gerais) Período *chômage* de estudo dos arquitetos modernos, particularmente Le Corbusier e dos projetos das "casas sem dono"	Educação informal, o pai tem papel fundamental Contato com os chorões Viagens ao interior do Brasil (todas as regiões) Período de estudo das obras de compositores europeus, particularmente os modernos franceses.
INFLUÊNCIAS	Guadet (sistema *beaux-arts*) **Le Corbusier**	Bach, Haydn Debussy, César Franck **Stravinsky, Vincent D`Indy**
CARACTERÍSTICAS TELÚRICO-NACIONAIS	Tradição construtiva luso-brasileira Arquitetura vernácula	Música popular da virada do século XX Música folclórica Música indígena
PRIMEIRAS OBRAS	Residências ecléticas e neocoloniais, ainda influenciado por sua formação acadêmica e pelo movimento artístico patrocinado por Mariano Filho	Composições impressionistas, sob a influência de Debussy
OBRAS DE TRANSIÇÃO*	Residência Gomes Pontes Monlevade	Suíte Popular Brasileira Danças Africanas
OBRAS DE CONSOLIDAÇÃO*	MESP Pavilhão de Nova York	Uirapuru Amazonas
PRINCIPAIS OBRAS*	Casa Saavedra Parque Guinle Park Hotel São Clemente	Ciclo dos Choros Ciclo das Bachianas

FINALLE

Ao longo deste texto podem ser identificados diversos pontos de tangência e interseção na postura e no fazer artístico desses dois autores aqui tratados. Evidenciam-se coincidências, mas também algumas divergências. Nada mais lógico por se tratar de dois campos disciplinares distintos, embora de mesma raiz artística, e de dois personagens ímpares na historiografia de suas áreas de atuação, contemporâneos e participantes da vanguarda moderna brasileira, influenciados, portanto, pelos mesmos fatores conjunturais que os direcionaram para uma vontade artística comum – *kunstwollen.*

Se Lucio Costa obteve consistente educação formal, concluindo os cursos de pintura e arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), Villa-Lobos, muito pouco freqüentou a academia. Lembremos, entretanto, que o curso de arquitetura da ENBA, na época, espelhava-se nos ensinamentos da escola homônima francesa, ainda propalando os cânones *beaux-arts* do século XIX. Villa-Lobos também, por meio de seu pai e dos inúmeros concertos a que assistia, acabou se habituando a essa atmosfera tradicional e conservadora do Rio de Janeiro na virada do século, quando predominava a música clássico-romântica européia, principalmente da França. A influência france-

sa, naqueles tempos, era inevitável. Paris era a capital cultural do mundo e a menos de um século havíamos recebido a Missão Artística Francesa que modificaria substancialmente a arquitetura e a música, suplantando nosso Barroco. Na arquitetura, a tradição colonial luso-brasileira foi substituída pelo estilo neoclássico e, posteriormente, pelo ecletismo; já na música, o Barroco – muito próximo e influenciado pela música de Haydn que, na verdade tinha sido expoente do período clássico – foi trocado pela música italianizada, tributária dos compositores da ópera desse país.

Ambos os artistas estudados são figuras proeminentes do modernismo brasileiro e foram fundamentais na renovação de suas disciplinas. Deixaram para trás o conservadorismo da virada do século XX, representado na arquitetura pelo modo *beaux-arts* e na música pelo sistema tonal clássico-romântico, e alinharam suas obras com a produção da vanguarda moderna européia. Se Lucio reconheceu e exaltou a ascendência corbusiana de sua arquitetura, Villa-Lobos, de personalidade forte, desmerecia sempre as óbvias influências: "Logo que sinto a influência de alguém, me sacudo todo e salto fora." (VILLA-LOBOS, s.d., apud KIEFER, 1986, p. 34).

O Modernismo brasileiro foi bastante particular. Ganhou os contornos ufanistas de uma postura tardo-romântica ou mesmo de uma "modernização conservadora", patrocinada pelo governo de Vargas. Lembremo-nos de que Villa-Lobos e Lucio Costa ocuparam cargos públicos nesse período e, também, da importância do mecenato de Capanema, Ministro de Vargas, particularmente em relação à arquitetura.

O nosso romantismo periférico de meados do século XIX não preenchera, como na Europa, o espírito nacionalista da época e coube aos modernistas brasileiros terminar a tarefa só esboçada por um José de Alencar e um Carlos Gomes na busca por uma identidade própria. Isso certamente teve reflexos nas obras dos autores estudados, conforme analisa Kiefer:

> *O Romantismo de Villa-Lobos não é regressivo. Pelo contrário: o que os antecessores brasileiros fizeram em termos românticos, eventualmente com algum ingrediente brasileiro, Villa-Lobos radicalizaria em termos telúrico-populares em parte de sua obra anterior a 1922 e em termos do Pós-Romantismo francês em outra (KIEFER, 1986, p. 58).*

Se em Lucio os principais elementos de exaltação são nossa tradição construtiva — o passado colonial e o Barroco mineiro, no qual tínhamos pela primeira vez um movimento artístico genuinamente nacional —, Villa-Lobos se atém principalmente à música popular, folclórica e, particularmente, ao universo indígena. Cabe destacar a colocação em segundo plano da herança africana, como percebemos nas inúmeras obras devotadas às primeiras temáticas como resultado de suas andanças e de suas pesquisas nas gravações feitas por Roquete Pinto dos inúmeros temas indígenas da Amazônia.

Para Lucio, a caracterização de uma identidade nacional, chave do movimento romântico (COMAS, 2004), e a modernidade inevitável conduziriam ao afastamento do neocolonial e do *art déco*; o primeiro, apesar de brasileiro, não era moderno e o segundo, além de não ser nacional, também não era suficientemente moderno.

A discussão das relações moderno – tradicional, internacional – nacional não deve, entretanto, caminhar para um antagonismo maniqueísta, como a postura da

vanguarda moderna brasileira quer deixar transparecer. Lucio é bom exemplo disso. Se por um lado sua obra se enquadra num modernismo nacional, segundo os historiadores europeus da arquitetura, convém lembrar que, de acordo com Comas (2004), essa idéia se associa a um processo de difusão de um centro produtor (Europa) para uma periferia receptora (o Brasil). Essa visão só serviria para prejudicar a apreciação integral da arquitetura de Lucio e de seus companheiros. Primeiramente, vale ressaltar que a modernidade não exclui a tradição, o próprio Lucio reafirma, em seu texto *Razões da Nova Arquitetura*, a idéia de renovação e não de ruptura. Além disso, nada seria mais tradicional do que a internacionalização da arquitetura moderna, como ocorrera anteriormente com a neoclássica e com a arquitetura do Renascimento. Já a busca pela identidade nacional era um impulso da época, algo procurado por todos artistas da vanguarda moderna, ou seja, era a vontade artística (*kunstwollen*) predominante.

Se os esforços de Lucio no sentido de fundir o elemento nacional (a tradição construtiva luso-brasileira) com o modernismo internacional de ascendência corbusiana levaram a uma renovação do primeiro e a um enriquecimento no repertório do segundo, lembremos que, em toda sua obra, como nos diz Comas (2004, p.28):

> *[...] as associações especificamente brasileiras podem ser deixadas de lado sem maior dano à comunicação do caráter programático. A rememoração é abstrata, ambígua multivalente, não se esgotando de modo alguma na tradição local.*

Villa-Lobos, do mesmo modo, lança mão de elementos da música folclórica e popular para fazer música moderna, dissonante; num primeiro momento ligado ao impressionismo de Debussy e, mais tarde, ao pluritonalismo de Stravinsky. Porém, o elemento nacional de sua música, apesar de depurado e destilado como o de Lucio, é parte inseparável de seu processo de composição. Anna Stella Schic (s.d. apud MARIZ, 1989) resolve bem a questão comparando Bartók com Villa-lobos: o primeiro, partindo da concepção erudita da música, tenta nela integrar o folclore húngaro; o segundo quer transformar o folclore brasileiro em música erudita. Parece claro que a postura de Bartók é a que mais se aproxima de Lucio, cuja preocupação, afinal, era a renovação de sua disciplina sob os auspícios do modernismo. Wisnik (2004, p.39) enfatiza:

> *Fica claro aqui, mais uma vez, que a busca pela tradição torna-se superficial – afirmação feita aqui com clara dose de autocrítica -, diante da exploração radical da linguagem arquitetônica a partir da técnica nova. "Não se trata da procura arbitrária da originalidade por si mesma", afirma Lucio, mas do "legítimo propósito de inovar, atingindo o âmago das possibilidades virtuais da nova técnica, com a sagrada obsessão, própria dos artistas verdadeiramente criadores, de desvelar o mundo formal ainda não revelado".*

Convém deixar clara a diferença cronológica entre os dois artistas: Villa-Lobos era 15 anos mais velho que Lucio Costa. Viveu e participou das manifestações mo-

dernistas das primeiras décadas do século XX, que culminariam na Semana de Arte Moderna de 22, enquanto o jovem Lucio ainda terminava seus estudos acadêmicos. Villa-Lobos foi bastante influenciado pelo clima de "guerra santa" incitado pelos intelectuais paulistas, tendo à frente Mário de Andrade. Lucio foi de uma geração subseqüente quando o radicalismo já havia arrefecido, época da publicação de *Casa-grande e senzala* (1933) de Gilberto Freyre.

Ao se fazer uma retrospectiva, depois de transcorrido quase um século, pode-se rever essa questão da identidade nacional como uma atitude típica de políticos, artistas e intelectuais que encontraram no "[...] pitoresco, na cor do outro, no negro, no mulato, no índio, no Saci, em Macunaíma, as formas de representação da identidade nacional, abdicando a pálida expressão européia" (FUÃO, 1994, p.4). O debate, ainda no dizer de Fuão, estaria restrito ao estrangeirismo *versus* ufanismo nacional que conduz à idéia equivocada de que a identidade é fixa, imutável. Nos dias de hoje, qualquer reflexão sobre a identidade da arquitetura nacional deve pressupor uma "[...] compreensão histórica, não por meio de uma leitura direta dos fatos, mas sim por uma reflexão do que está ausente em seu discurso, nas areias movediças, nas fronteiras geográficas." (FUÃO, 1994, p.5).

A identidade brasileira, assim como a de qualquer país latino-americano, não pode jamais ser considerada, como queriam os modernos, uma expressão autóctone, já que está sempre assente na cultura colonial européia. Assim, o mito de fundação se explica como necessidade de autoafirmação desses países periféricos. Para Brandão (2004, p.29):

> *Não há uma origem nítida histórica e nem um futuro que não seja mais do que a promessa de um outro futuro. Estamos cindidos do que nunca foi: não há uma arché fundante onde assentar a idéia de nação ou prever o desígnio do porvir. A pergunta pela identidade é paradoxal na medida em que expõe o afã de estabelecer uma fundação impossível e fixar nosso papel em relação ao contexto internacional.*

Nas obras de Lucio Costa e Villa-Lobos apresentadas, o elemento nacional, telúrico, tradicional, folclórico, vernacular ou popular sempre nos remete a uma genealogia européia, não obstante, para esses artistas, era nesses elementos que se encontravam as raízes de nossa cultura nacional. Se sua utilização logrou êxito, resultando em obras exemplares, deve-se justamente à fusão desses elementos considerados autóctones com os elementos externos de uma forma em que não se separa o que é próprio do que é alheio.

LUCIO COSTA E VILLA-LOBOS: A BRAZILIAN OPERA

Abstract: the objective of this work is to compare architecture and music as two forms of art. It will have as common ground the artistic will that eventually determines some uniformity in the artistic manifestations of a society, influenced by the spirit of its time and other circumstantial factors. This comparison will be based on two artists who took part in the Brazilian modernist movement, the architect Lucio Costa and the composer Heitor Villa-Lobos. It will analyze their artistic production, gaining more detailed knowledge of their work and clarifying their characteristics and concepts.

Keywords: Architecture and music. Lucio Costa. Villa-Lobos. Modernist Movement.

Notas

[1] O Grupo dos Seis era formado pelos compositores da vanguarda musical parisiense Georges Auric (1899-1983), Louis Durey (1888-1979), Artur Honegger (1892-1955), Darius Milhaud (1892-1966), Francis Poulenc (1899-1963) e Germaine Tailleferre (1892-1983).

[2] Idéias presentes em suas obras Macunaíma e Ensaio sobre a música brasileira, ambas escritas em 1928.

[3] Outro bloco (com projeto assinado pelos irmãos Roberto) foi posteriormente executado, o que causou um aumento populacional considerável. Esse fato se deu em virtude das preocupações dos proprietários em aumentar a rentabilidade do empreendimento. O novo projeto, porém, não guardava nenhuma relação com o original idealizado por Lucio.

[4] Modo de tocar os instrumentos de arco (da família do violino), dedilhando suas cordas.

Referências

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. América Latina: territórios e experiências. *ARQTEXTO*, Porto Alegre, n° 5, p.18–41, 1º sem. 2004.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. A Arquitetura de Lucio Costa: uma questão de interpretação. In: NOBRE, Ana Luiza et al. (Orgs.). *Lucio Costa***:** um modo de ser moderno. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 18-31.

COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência***.** São Paulo: Empresa das Artes, 1997.

FUÃO, Fernando F. Editorial. ARQTEXTO, Porto Alegre, n° 5, p. 4-5 , 1° sem. 2004.

KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira***.** Porto Alegre: Movimento, 1986.

MAIA, Maria. *Villa-Lobos*: alma brasileira. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno*: arquitetura da segunda metade do século XX. Barcelona: Gustavo Gilli, 2001.

PEREIRA, Margareth. Park Hotel: Uma Caixa de Madeira e Poesia. *REVISTA AU*, São Paulo, nº38, p. 86-91, out./nov. 1991.

RIEGL, Aloïs. *O culto moderno dos monumentos*: sua essência e sua gênese. Goiânia: Ed. da UCG, 2006.

SEGAWA, Hugo. O Fio de Lucio Costa. In: NOBRE, Ana Luiza et al. (Orgs.). *Lucio Costa*: um modo de ser moderno. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p.41-45.

WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa.* São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

_____. A arquitetura lendo a cultura. In: NOBRE, Ana Luiza et al. (Orgs.). *Lucio Costa*: um modo de ser moderno. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p.32-40.

*Recebido em:02.11.2015. Aprovado em: 15.02.2015.

FREDERICO ANDRÉ RABELO
Mestre em Teoria, História e Crítica pela UFRGS. Professor nos Cursos de Arquitetura e Urbanismo da PUC Goiás e da UFG. Arquiteto e Urbanista.