U.PORTO

MESTRADO INTEGRADO

ARQUITETURA

O projeto da Brasilidade Moderna:
Aproximações entre Arquitetura e Música de 1922 a 1964

Lucas Keller da Costa

M

2023

U.PORTO

Lucas Keller da Costa. O projeto da Brasilidade Moderna: Aproximações entre Arquitetura e Música de 1922 a 1964

O projeto da Brasilidade Moderna: Aproximações entre Arquitetura e Música de 1922 a 1964

Lucas Keller da Costa

FACULDADE DE ARQUITETURA

M.FAUP **2023**

O projeto da Brasilidade Moderna

Aproximações entre Arquitetura e Música de 1922 a 1964

Lucas Keller da Costa

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura
Defendida em 6/11/2023 na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto
Orientador: António Luís Pereira da Silva Neves
Arguente: Nuno Alberto Leite Rodrigues Grande
Presidente: Carla Alexandra Garrido Oliveira
Classificação: 20

Música do Tom, na minha cabeça, é casa do Oscar.

- Chico Buarque

Agradecimentos

À minha família, pelo apoio incondicional durante o meu percurso académico.

Aos meus amigos, pelo suporte oferecido ao longo desta longa trajetória. Em especial, a Leonardo Viola, pelas inspiradoras conversas sobre o tema desta dissertação.

A todos os arquitetos cujas obras foram aqui estudadas, pelo prazer que as suas arquiteturas me proporcionaram.

À Maria Clara Gebara, por todos os ensinamentos em música estruturantes na minha formação pessoal.

À Casa da Arquitectura, pelo valioso material concedido.

A Gilberto Strunck, pela inesquecível visita à Residência Edmundo Cavanelas.

A Fernando Serapião, pelo material compartilhado e pelo auxílio na pesquisa.

Por fim, ao meu orientador, Prof. Dr. António Luís Pereira da Silva Neves, pela interlocução segura e por todo o estímulo para a realização deste trabalho.

Resumo

O presente trabalho propõe o estudo da identidade nacional brasileira presente na arquitetura durante o Movimento Moderno no Brasil, numa metodologia de comparação com a música de 1922 a 1964. Parte-se do pressuposto que existiu uma vontade artística naquele tempo que permeou as duas esferas comparadas e proporcionou as mais variadas afinidades entre elas, seja num plano de inquietação teórica ou no resultado das respetivas obras. O presente estudo sobre a Brasilidade Moderna é dividido em três momentos: os seus prenúncios, que se revelam numa comparação entre o movimento neocolonial e o samba no Rio de Janeiro; a sua consolidação, compreendida por meio das trajetórias de Lucio Costa e de Heitor Villa-Lobos; e a sua sublimação, explicitada na simbiose entre obras de Oscar Niemeyer e as narrativas da Bossa Nova. O objetivo da dissertação é oferecer, portanto, um contributo para a compreensão da complexa ideia da Brasilidade Moderna, tema tão caro e marcante na cultura brasileira até hoje.

Palavras-chave: Arquitetura Brasileira; Música; Brasilidade; Movimento Moderno.

Abstract

This paper commits to the study of the Brazilian national identity present in the architecture during the Modern Movement in Brazil, through a methodology of comparison with music from 1922 to 1964. It is guided by the principle that there was a *Kunstwollen* at that time that crossed the two compared scopes and provided the most varied affinities between them, whether regarding their theoretical inquietude or the result of their respective works. The present study of Modern Brazilianness is split into three sections: its prelude, which is revealed in a comparison between the neo-colonial movement and the samba in Rio de Janeiro; its consolidation, construed through the trajectories of Lucio Costa and Heitor Villa-Lobos; and its sublimation, expressed by the symbiosis between the works of Oscar Niemeyer and the narratives of the Bossa Nova genre. Therefore, this dissertation intends to contribute to the understanding of the complex idea of *Brazilianness*, which up until now remains appreciated and striking in Brazilian culture.

Keywords: Brazilian Architecture; Music; Brazilianness; Modern Movement.

Notas sobre referenciação

Para o presente trabalho foi elaborado pelo autor um modelo de referenciação que melhor se adequasse ao caráter de um texto dissertativo argumentativo baseado nos estudos da Teoria e da História da Arquitetura. Nesse sentido, torna-se relevante esclarecer antecipadamente algumas especificidades:

No sentido de ocupar o menor número possível de linhas nas notas de rodapé, opta-se pelo uso de referências abreviadas ao longo do texto, com a exceção dos casos em que o material é citado pela primeira vez dentro de cada subcapítulo. Assim, evitam-se também possíveis ambiguidades geradas pelo uso de termos como *ibidem* ou *idem*.

Na referenciação de dissertações de Mestrado e de teses de Doutoramento, optou-se por especificar nas referências bibliográficas finais também a pessoa responsável pela orientação do trabalho, no sentido de contribuir para uma fácil identificação dos nomes comumente associados à abordagem de determinados temas na academia.

Optou-se por explicitar, além da data de publicação da edição do documento referido, a data da sua primeira edição entre chaves, a fim de promover a melhor compreensão da evolução do pensamento ao longo da História.

Sempre que houver uma instituição de ensino, programa de pós-graduação ou congresso académico associados a uma determinada publicação referida, optou-se por incluir tal informação na referenciação. Nas notas de rodapé, os nomes de instituições, programas e congressos são apresentados em siglas e, nas referências bibliográficas finais, são apresentados na íntegra.

Devido ao facto de que a presente dissertação se trata sobretudo de arquitetura brasileira, alguns documentos relevantes para o texto eram de difícil acesso em Portugal e só poderiam ser obtidos ou consultados no Brasil, pelo que, por vezes, foi necessário referi-los por intermédio de outros autores. Nesse sentido, consta nas referências bibliográficas finais uma seção dedicada a listar especificamente estes documentos.

Índice

Introdução 1

Prenúncios de uma Brasilidade Moderna 3

O "querer" de um tempo 3

A problemática da raiz brasileira 5

O argumento primitivista 11

Lucio Costa e Heitor Villa-Lobos: Consolidação de um espírito nacional 16

Trajetórias iniciais 17

Lucio Costa 17

Heitor Villa-Lobos 26

Viagens de estudo 33

Paisagem e permanência: Estudo de casos 42

Considerações sobre o período do Estado Novo 62

O sonho brasileiro: Lirismo e sublimação 67

A premissa da poesia 72

A melancolia da paisagem 80

Brasília, praia sem mar 86

Breve comentário sobre o declínio da Brasilidade Moderna 93

Reflexões finais 94

Lista de imagens 96

Referências bibliográficas 105

Apêndices 116

I: Linha do tempo 116

II: A problemática do "Kunstwollen" de Aloïs Riegl 123

III: Reflexão sobre alguns termos com radical "-mod-" 125

IV: Paisagem e permanência no tombamento do Palácio do Catete 133

Anexos 135

A: Transcrição da performance de Adriana Calcanhotto 135

B: Programa da Semana de Arte Moderna 146

C: Desenhos do Ministério da Educação e Saúde 150

D: Letra do álbum "Brasília: Sinfonia da Alvorada" 153

E: Texto "Nos Primeiros Começos de Brasília" – Clarice Lispector 158

Introdução

A presente dissertação teve como inspiração inicial a visita à exposição *Infinito Vão – 90 Anos de Arquitetura Brasileira* na Casa da Arquitectura em 2018, no Porto. A experiência de imergir nos mais variados projetos de arquitetura do Brasil ao mesmo tempo em que estes eram exibidos em conjunto com referências a canções marcantes na cultura do país instigou uma forte curiosidade por esse misterioso diálogo entre as duas esferas artísticas. Questionou-se essencialmente o motivo pelo qual a arquitetura e a música no Brasil parecem combinar tão intensamente.

O verdadeiro amor é vão. Estende-se infinito, imenso monolito, nossa arquitetura.
- Gilberto Gil[1]

Foi particularmente inspiradora para o pensamento aqui proposto a participação de Adriana Calcanhotto[2] no evento de inauguração da exposição, em 28 de setembro de 2018. A sua fala, intercalada com a performance de diversas canções brasileiras (ver Anx. A), gravitou em torno do entrosamento entre a arquitetura e a música no contexto brasileiro e naturalmente ofereceu reflexões valiosas para o desenvolvimento deste trabalho. Foi a partir deste rico material que se despontou a perceção de que, afinal, a arquitetura moderna brasileira e a música mereciam ser estudadas em conjunto devido à contribuição que as suas interações oferecem para a compreensão da cultura brasileira.

As primeiras reflexões sobre o assunto logo tornaram claro que um possível estudo sobre as aproximações entre a arquitetura moderna brasileira e a música seria, fundamentalmente, um estudo sobre a identidade nacional brasileira, já que teria sido esta a força motriz que promoveu as afinidades de pensamento entre as duas esferas. Assim, este trabalho parte da intuição de que a metodologia de se comparar a identidade nacional manifestada em cada uma delas permitiria extrair reflexões frutíferas ou até mesmo surpreendentes sobre a cultura brasileira, o que se torna particularmente pertinente na atualidade tendo em consideração o recente cenário de comemoração do Bicentenário da Independência

[1] Trecho da canção *Drão*, de Gilberto Gil, composta em 1981. Inspirou o nome *Infinito Vão* e foi a música escolhida para ser reproduzida logo no início do percurso da exposição. Em ARAUJO, Claudia Afonso de Oliveira. **Arquitetura exposta – Infinito Vão como estudo de caso**. Dissertação de Mestrado. Lisboa: FBAUL, p. 52.
[2] Adriana Calcanhotto é cantora, compositora e escritora brasileira. É professora e embaixadora da Universidade de Coimbra, em Portugal.

do Brasil. Torna-se necessário ressaltar que o pensamento aqui proposto se valerá da música rigorosamente a título de comparação, com a devida consciência de que a dissertação se centra no estudo da arquitetura.

Este estudo enquadra-se sobretudo no período do Movimento Moderno no Brasil, pelo que foi traçada uma linha do tempo dos avanços da arquitetura e da música no país entre 1922 e 1964 como material auxiliar (Apd. I). Os motivos para a escolha do enquadramento em questão são, primeiramente, a perceção de que, neste intervalo de tempo, a questão da identidade nacional ganhou grande visibilidade nas artes do país e, segundamente, a compreensão de que não caberia nas dimensões exigidas para o presente exercício estender a abordagem de um tema tão amplo até o panorama do complexo Pós-Moderno Brasileiro. Nesse sentido, também é importante salientar que não parecia viável tratar de todas as expressões de *brasilidade* que emergiram pelo vasto território do país naquela época, pelo que foi assumido que o enfoque do trabalho seria a identidade nacional desenvolvida principalmente no Rio de Janeiro, a qual, de facto, foi tomada como uma síntese da realidade brasileira pela geração de artistas daquele tempo. Entretanto, de nenhum modo pretende-se desmerecer os esforços em torno da Brasilidade Moderna ocorridos em outras regionalidades do país, como se verificou em Recife, com a arquitetura de Luis Nunes na década de 1930[3], ou mesmo em São Paulo, que já apresentava uma arquitetura moderna de evidente qualidade na década de 1950[4].

A metodologia de comparação entre a arquitetura e a música no Brasil seguirá de modo geral a evolução cronológica do pensamento dentro das duas esferas. Dessa forma, numa primeira etapa do trabalho, pretende-se estudar como emergiu a temática da *brasilidade* durante o protagonismo do movimento neocolonial na arquitetura e durante os processos de diversificação do samba no Rio de Janeiro, numa conjuntura de inquietação teórica lançada pela Semana de Arte Moderna de 1922. Em seguida, será traçado um paralelo entre as trajetórias do arquiteto Lucio Costa e do compositor Heitor Villa-Lobos de modo a tentar compreender os esforços em torno da consolidação de uma Brasilidade Moderna duradoura na História do Brasil. Numa última etapa, desenvolve-se uma interpretação sobre as afinidades de pensamento entre determinadas obras do arquiteto Oscar Niemeyer e as narrativas da Bossa Nova, num contexto de efetiva *reinvenção do Brasil* e de conquista da modernidade no imaginário coletivo.

[3] BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. 5ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 2018 [1981], p. 77
[4] ZEIN, Ruth Verde. **A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista – 1953-1973**. Tese de Doutoramento. São Paulo e Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2005, p. 92.

Prenúncios de uma Brasilidade Moderna

O *querer* de um tempo

Para que seja possível elaborar uma interpretação da dinâmica entre a arquitetura e a música no Brasil durante o Movimento Moderno, primeiramente, é preciso reconhecer que as aproximações comumente estudadas entre estas duas áreas do conhecimento, por mais que sejam pertinentes e que possam servir de material comparativo para a presente pesquisa, não parecem oferecer uma base adequada para se iniciar o pensamento aqui proposto. Isto se deve ao facto de que tais aproximações se centram, primordialmente, no estudo das intenções de tradução mútua entre os dois campos ou de adequação técnica entre os seus recursos[5], sendo pouco considerado o peso que a cultura de uma determinada época poderia exercer sobre as interseções em questão.

Assim, torna-se necessário compreender a contribuição que a ideia de *intenção de um tempo* poderia oferecer à problemática, pelo que um ponto de partida plausível parece ser o conceito de *Kunstwollen*, comumente traduzido como *querer da arte* ou *vontade artística*, desenvolvido pelo historiador de arte austríaco Aloïs Riegl (1858-1905)[6]. Em primeiro lugar, é necessário explicitar que o autor nunca definiu clara e diretamente a ideia de *Kunstwollen*: o seu significado foi expandido e aperfeiçoado à medida que utilizava o termo para defender certos pontos de vista ao longo dos seus estudos em História da Arte. Para Riegl, o significado de *Kunstwollen* seria óbvio e não demandaria uma definição direta da sua parte[7]. Contudo, a grande repercussão do termo na academia somada à falta da sua precisa definição pelo próprio autor levaram a inquietações teóricas, pelo que houve diversas tentativas de clarificar propriamente o seu significado.

[5] Pode-se mencionar, a título de exemplificação, as relações de proporção entre a geometria e a teoria musical estudadas por Vitrúvio no tempo do Império Romano; a tentativa de tradução da música pela arquitetura em projetos como a *Stretto House* (1989-1991), de Steven Holl; e o desenho de espaços adequados para a música, que se valem amplamente do conhecimento sobre a acústica, como ocorre em auditórios.

[6] Aloïs Riegl estudou na Universidade de Viena, onde tornou-se professor da Escola de História da Arte e trabalhou no atual Museu de Artes Aplicadas de Viena. Suas publicações estimularam fortemente o debate no campo da História da Arte na época e mantêm-se pertinentes até hoje.

[7] BARASCH, Moshe. **Theories of Art 3: From Impressionism to Kandinsky**. New York e Londres: Routledge, 2000. v. 3. p. 164.

Em suma, Riegl construiu a palavra *Kunstwollen* (em alemão: *Kunst* = arte e *wollen* = querer) inicialmente para se contrapor à teoria mecanicista do arquiteto alemão Gottfried Semper (1803-1879)[8]. Nas palavras de Riegl:

> *Em oposição a essa perceção mecânica da natureza da obra de arte, eu apresentei pela primeira vez no meu livro 'Stilfragen' uma abordagem teleológica que reconhece a obra de arte como o resultado de um definido e intencional 'Kunstwollen'* [querer da arte], *o que é uma boa solução para o conflito que circunda função, matéria-prima e técnica.*[9]

O estudo de toda a produção teórica de Riegl ao longo do tempo permitiu que um consenso da definição de *Kunstwollen* fosse alcançado, o qual é descrito por Rolf Winkes[10] no prefácio que redigiu para a versão por ele traduzida de *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn* (*Late Roman Art Industry*), escrito por Riegl em 1901:

> *Assim como o* [conceito de] *'Zeit-' e 'Weltanschauung'* [visão de mundo e de tempo] *de Hegel, que é inerente a muitos esforços humanos, o 'Kunstwollen'* [querer da arte] *expressa-se em todas as formas de produção artística e tem expressões equivalentes na música ou na literatura. É a força criativa que fundamenta todas as obras de arte de um determinado período e de uma determinada civilização.*[11]

Um exemplo da aplicação do termo nos estudos de Riegl é a elaboração da ideia de que o *Kunstwollen* da indústria artística do Império Romano tardio se assemelharia ao *Kunstwollen* de períodos anteriores no sentido de ser orientado a perceber puramente a forma individual como a sua aparência material evidente, enquanto a arte moderna, para o tempo de Riegl, preocupar-se-ia mais com uma associação entre aparências coletivas[12]. É importante ressaltar que Riegl utilizou diversos exemplos da arquitetura romana, além de exemplos da escultura e da pintura, para desenvolver tal ideia. Desse modo,

---

[8] "This is the theory, usually connected with the name of Gottfried Semper, according to which a work of art is nothing else than a mechanical product based on function, raw material and technique.". Em RIEGL, Alois. **Late Roman Art Industry**. Roma: Giorgio Bretschneider Editore, 1985 [1901], p. 9.

[9] Tradução do autor. Na língua original da edição: "As opposed to this mechanistic perception of the nature of the work of art I presented for the first time in my *Stilfragen*, a teleological approach by recognizing the art work as the result of a definite and purposeful *Kunstwollen*. which makes its way forward in the struggle with function, raw material, and technique.". Em RIEGL, Alois. 1985 [1901], p. 9.

[10] Professor emérito de História da Arte e Arquitetura da Brown University, EUA, responsável pela tradução em *Late Roman Art Industry*, de Riegl.

[11] Tradução do autor. Na língua original da edição: "Like Hegel's *Zeit-* and *Weltanschauung* which is inherent in many human endeavor, so *Kunstwollen* expresses itself in all forms of artistic production and has equivalent expressions in music or literature. It is the creative force which underlies all artistic works for a particular period and civilization.".
Em WINKES, Rolf. "Preface". In: RIEGL, Alois. 1985 [1901], p. XIX.

[12] RIEGL, Alois. 1985 [1901], p. 223.

já se deduz a importância de se perceber a arquitetura como uma forma de arte para o presente trabalho, apesar de nem sempre haver consenso sobre esta problemática no campo (ver Apd. II).

A ideia de *Kunstwollen* permite a hipótese de que as intenções por trás de uma aproximação entre arquitetura e música, ou entre outras formas de arte, podem refletir um desejo característico de um tempo. Nesse sentido, o presente trabalho parte da identificação de que, no caso brasileiro, a arquitetura e a música desenvolveram afinidades durante o Movimento Moderno, as quais desvelaram possivelmente a expressão mais marcante do *Kunstwollen* daquele contexto: a busca incessante por uma *brasilidade*[13].

A problemática da raiz brasileira

O termo *brasilidade* remete para a ideia de uma identidade genuinamente brasileira e, na produção teórica das artes no Brasil, é eventualmente utilizado para ilustrar interpretações das qualidades de uma obra ou do espírito a ela circundante. É importante esclarecer que não parece ser possível apontar para uma origem precisa do termo e que o mesmo recebeu diversas conotações ao longo do século XX, tendo, assim, um caráter subjetivo, temporal e fluido.

Pretende-se compreender a evolução da ideia de *brasilidade* antes e durante o Movimento Moderno tanto na arquitetura quanto na música. Primeiramente, é necessário afirmar que a busca por uma identidade nacional legítima no Brasil se iniciou antes mesmo da chegada do Movimento Moderno no país. Era constituinte da dimensão do problema a urgência de se desvencilhar de todo um passado de colonização e da remanescente postura burguesa de sobrevalorização da cultura europeia. Devido à sua tradição historicamente alicerçada numa lógica de importação de valores, o Brasil precisava praticamente (re)inventar a sua identidade, tendo sido extremamente favorável para esse processo o iminente contacto com o pensamento do Movimento Moderno.

Na arquitetura brasileira, a busca pela *brasilidade* teve como prólogo o *estilo* neocolonial[14], que surgiu tímido na década de 1910 em São Paulo através do engenheiro português Ricardo Severo e do arquiteto francês Victor Dubugras e ganhou maior repercussão na década de 1920 no Rio de Janeiro, então

[13] A associação entre a ideia de *Kunstwollen* e a aproximação entre Arquitetura e Música no Brasil já foi tangenciada em RABELO, Frederico André. **Arquitetura e Música: Interseções Polifônicas**. Dissertação de Mestrado. Goiânia: PROPAR-MINTER-UFRGS/UCG, 2007.

[14] É importante esclarecer que, em Arquitetura, a palavra *estilo* é amplamente aceita no Brasil. Em Portugal, seria mais comum o termo *arquitetura neocolonial*.

Capital Federal do Brasil, onde foi fortemente defendido e promovido pelo crítico de arte José Mariano Filho. Até então, as linguagens arquitetónicas predominantes tinham sido facetas de um neoclassicismo obviamente importado, o qual, segundo o historiador de arte francês Yves Bruand[15], não passava de uma forma de ecletismo[16], marcado por um devaneio burguês daqueles que já tinham visitado a Europa:

> [...] *o ecletismo que dominou então plenamente as construções particulares* [e]*, em menor grau, os edifícios públicos era por sua própria natureza um fato profundamente negativo. O mau gosto, ou mesmo a total falta de gosto, que predominava na época, veio somar-se a esse ecletismo;* [...][17]

Além do neoclássico, Bruand também aponta para a existência no Brasil dos *estilos* medievais e pitorescos e do *art nouveau*, tendo este se iniciado como uma tentativa de ruptura com o ecletismo vigente, mas acabou por recair numa integração ao mesmo e numa moda como qualquer outra[18]. Foi somente com o neocolonial no Brasil que emergiu a perspetiva de uma originalidade no campo da arquitetura, já que se debruçou, mesmo que de modo ainda rudimentar, sobre a busca das raízes da arquitetura brasileira. Os outros *estilos* procuravam veementemente imitar as correntes artísticas europeias vigentes e faziam questão de desconsiderar qualquer lembrança ao período colonial[19].

Imagem 1 (esquerda): Escola Normal do Rio de Janeiro (1930), atual Instituto Superior de Educação do Estado do Rio de Janeiro. Angelo Bruhn e José Cortez. Morada atual: Rua Mariz e Barros, 273, Maracanã, Rio de Janeiro, RJ.
Imagem 2 (direita): Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres dos Montes Guararapes (séc. XVII). Jabotão dos Guararapes, PE.
Não é certo de quais igrejas pernambucanas Bruhn e Cortez poderiam ter retirado inspiração para o projeto da Escola Normal. A comparação entre as duas obras acima tem apenas o intuito de demonstrar que o neocolonial se centrava mais numa correspondência decorativa com o passado, caindo num formalismo. É importante reforçar que os edifícios eram equipamentos de funções completamente diferentes.

[15] Yves Bruand (1926-2011) formou-se arquivista paleógrafo pela Escola de Chartres. Foi ao Brasil como professor visitante da Universidade de São Paulo. O seu livro *Arquitetura Contemporânea no Brasil* (1981) constituiu um marco referencial na compreensão da história da arquitetura no país.
[16] BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. 5ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 2018 [1981], p. 33.
[17] BRUAND, Yves. 2018 [1981], p. 33.
[18] BRUAND, Yves. 2018 [1981], p. 52.
[19] BRUAND, Yves. 2018 [1981], p. 54.

Como exemplo da arquitetura neocolonial, pode-se mencionar o edifício da Escola Normal do Rio de Janeiro, atual Instituto Superior de Educação do Estado do Rio de Janeiro, da autoria do brasileiro Angelo Bruhns e do português José Cortez. Foi construído entre 1926 e 1930, portanto num momento em que a arquitetura neocolonial já havia se consolidado, e destaca-se pelo resgate da arquitetura monástica presente no Brasil, principalmente na composição do claustro, e pela semelhança de elementos da fachada principal com alguns edifícios religiosos de Pernambuco[20] (Imgs. 1 e 2).

O neocolonial foi um símbolo de emancipação artística do Brasil em grande parte devido à sua afirmação na Exposição Internacional do Centenário da Independência, em 1922 no Rio de Janeiro, a qual contou com a participação de 14 países. A iniciativa do *estilo* foi positiva no sentido de configurar uma tomada de consciência por parte dos arquitetos no Brasil. Um exemplo disso foram as excursões ao interior de São Paulo em busca de uma arquitetura nacional realizadas por Severo e Dubugras já em meados de 1910 com o patrocínio do político Washington Luiz[21]. Assim, a ideia de que as respostas para uma arquitetura genuína estariam no interior do país, em obras preservadas no tempo, emergiu já na década de 10, antes mesmo de Lucio Costa, o qual veio a realizar viagens de cunho semelhante na década seguinte.

No entanto, é interessante pensar que o *estilo* neocolonial, pioneiro ao propor uma arquitetura portadora da tradição, reconheceu, em teoria, que não seria essa tradição uma simples conclusão da tão almejada originalidade na arquitetura brasileira, tanto que Mariano Filho afirma que "a brasilidade da arquitetura tradicional está mais na nossa alma brasileira do que nela própria"[22]. Isto permite reconhecer minimamente o valor do pensamento teórico defensor do neocolonial, mesmo que, no campo prático, a arquitetura tenha assumido um carácter artificial. O *estilo* acabou por recair na valorização da forma decorativa e na falta de compreensão das diferenças regionais e funcionais presentes na arquitetura colonial. Nesse sentido, cabe mencionar a crítica assertiva de Lucio Costa ao *estilo*:

[20] BRUAND, Yves. 2018 [1981], pp. 56-57.

[21] MELLO, Joana. **Ricardo Severo: da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira**. Dissertação de Mestrado. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra; Annablume, 2012, p. 64.

[22] MARIANO FILHO, José. **Debates sobre estética e urbanismo**. Rio de Janeiro: Est. de Artes Graf. C. Mendes Junior, 1943, p. 20. apud NASCIMENTO, Flávia Brito do. "Bases da tradição: Lucio Costa e o movimento neocolonial". In: NOBRE, Ana Luiza. et al. (eds.). **Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 294.
Aqui, cabe lembrar que, apesar da aparente dificuldade de se precisar a origem do termo *brasilidade*, a palavra já era utilizada por pensadores na primeira metade do século XX, como consta no caso de Mariano Filho em 1943.

> *Relembrada agora* [a industrialização]*, ainda mais avulta a irrelevância da querela entre o falso colonial e o ecletismo dos falsos estilos europeus: era como se, no alheamento da tempestade iminente, anunciada de véspera, ocorresse uma disputa por causa do feitio do toldo para 'garden-party'. Equívoco ainda agravado pelo desconhecimento das verdadeiras características da arquitetura tradicional e consequente incapacidade de lhe saber aproveitar convenientemente aquelas soluções e peculiaridades de algum modo adaptáveis aos programas atuais do que resultou verdadeira 'salada' de formas contraditórias provenientes de períodos, técnicas, regiões e propósitos diferentes.*[23]

No que tange a música popular, é interessante observar que, concomitantemente ao desenvolvimento do ecletismo e da arquitetura neocolonial, o samba iniciava processos de transformação e de difusão no Rio de Janeiro. O que se entende por *samba* no Brasil atualmente é resultado de toda uma variação do seu significado ao longo dos séculos. Na primeira metade do século XIX, o termo referia-se a diversos tipos de música e de dança, como o tambor de crioula, o coco, o samba de roda e o jongo, introduzidos no Brasil por negros, até então ainda escravos. Foi no início do século seguinte que o termo passou a ter um significado mais próximo ao atual, processo que se deu no Rio de Janeiro, para cuja zona urbana houve significativa migração da população negra. Três motivos podem ser apontados para tal deslocamento: a Abolição da Escravidão em 1888 não havia conferido qualquer medida política para integrar devidamente na sociedade a população ex-escrava[24], tendo esta, em termos gerais, caído em desamparo e se deslocado em grande parte para a capital, onde haveria oportunidades de trabalho; o facto de o ciclo econômico do café em São Paulo (≈1850-1930) chegar aos poucos à sua fase final; e a eclosão da Guerra de Canudos (Bahia, 1896-1897), que resultou numa situação de ainda maior precariedade da população negra, pois esta perdera a luta por terras contra os coronéis da cidade de Canudos[25].

A popularização do samba no Rio de Janeiro possibilitou que o gênero naturalmente reencontrasse as suas raízes afro-brasileiras: no fim da década de 1920, os sambistas do bairro Estácio de Sá aos poucos passaram a abandonar o uso de instrumentos europeus para dar lugar a instrumentos de origem africana, como a cuíca, ou inventados no Brasil, como o tamborim e o surdo[26]. Iniciou-se, também, um processo de confluência do mesmo com outros gêneros musicais, como o *choro*, gênero "sofisticado,

[23] COSTA, Lucio. **Arquitetura Brasileira**. 1. ed. Rio de Janeiro: Os Cadernos de Cultura, Ministério da Educação e Cultura, 1952, p. 22.
[24] FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. 5. ed. São Paulo: Globo e Biblioteca Azul, 2008, v. 1: Ensaio de interpretação sociológica, pp. 3-4.
[25] SÈVE, Mário. **Fraseado do choro: Uma análise de estilo por padrões de recorrência**. Scribd e-book. 1. ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 2021, p. 154.
[26] SÈVE, Mário. 2021, p. 156.

sentimentalista e essencialmente nacional"[27]. Este já era um certo modo abrasileirado de interpretar algumas danças europeias presentes na cidade grande, como a mazurca, a valsa e, em especial, a polca. Os músicos do choro, ou *chorões*, também negros, eram da classe média baixa carioca e costumavam apresentar-se em casas de famílias brancas ou salões de baile burgueses[28]. O contacto entre chorões e sambistas ocorreu inicialmente nas festas suburbanas e intensificou-se depois que houve a oportunidade de os sambistas realizarem gravações, que ocorriam em parceria com os grupos de choro profissionais. Assim, pela natural confluência entre os dois gêneros musicais, nasceu o *choro-sambado*[29], que se manteve atuante por várias décadas.

Grandes nomes do choro e do choro-sambado foram os compositores cariocas Benedito Lacerda (1903-1958) e Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Filho; 1897-1973), cujas obras ganharam muita repercussão pelas performances de cantores como Francisco Alves (1898-1952) e Carmem Miranda (1909-1955) (Img. 3).

Imagem 3: Músicos de samba-choro no estúdio da Rádio Mayrink Veiga. 1932. Sentadas, Carmen e Aurora Miranda e, segurando a flauta, Pixinguinha.

[27] NETO, Lira. **Uma História do Samba**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. v. 1: As origens, p. 57.
[28] NETO, Lira. 2017, p. 57.
[29] SÈVE, Mário. 2021, p. 159.

Eles pensa que eu sou dessas garota de arengação
Mas estão muito enganados: Comigo não violão![30]

Além disso, uma reflexão pode ser feita sobre o papel assumido pelo violão no desenvolvimento da *brasilidade* na música popular. Os processos que originaram o choro-sambado, o samba-enredo e o maxixe, por exemplo, resgataram raízes brasileiras sem excluir o uso do instrumento: muito pelo contrário, o violão funcionou como "suporte harmônico para as mais diversas manifestações musicais do país"[31]. Trazido junto da corte portuguesa quando esta mudou-se definitivamente para o Brasil em 1808, o instrumento possibilitou a adaptação das danças europeias para o contexto brasileiro, resultando posteriormente no choro, e acompanhou a história dos diversos gêneros subsequentes, incluindo a música erudita e a Bossa Nova, que serão tratados ao longo do presente trabalho.

Desse modo, o contexto do desenvolvimento da arquitetura neocolonial concomitante ao da música popular no Rio de Janeiro permite uma compreensão do caráter multifacetado da ideia de *brasilidade* daquele tempo, que se deve, em grande parte, à complexidade de se precisar a raiz brasileira. O *querer* da *brasilidade* já permeava tanto a arquitetura quanto a música popular, contudo a clara desigualdade social e racial, marcante na História do Brasil, revelava-se numa ambiguidade da expressão da identidade nacional. Na arquitetura, o neocolonial foi um movimento burguês[32], branco, que resgatou a linguagem portuguesa nos tempos da colonização, enquanto, na música popular, a diversificação do samba foi um processo vivido pela classe baixa e média-baixa, por negros, que resgatou os ritmos e instrumentos afro-brasileiros. As duas ideias de *brasilidade* não pareciam estabelecer um diálogo, o que pode ser facilmente associado à carga discriminatória da estrutura social:

> [Os chorões] *Tinham direito a entoar suas flautas, violões e cavaquinhos na sala de visitas, bem à vista de quem passasse pela rua, enquanto o terreiro ficava reservado aos atabaques e agogôs dos batuqueiros, protegidos por esse 'biombo social' dos olhares indiscretos e das batidas policiais, que ainda associavam a música negra à vagabundagem e à prática de feitiçaria.*[33]

[30] Excerto do samba *Os home implica comigo*. Composição de Pixinguinha e voz de Carmem Miranda. 1930.
[31] TABORDA, Márcia. **Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro, 1830-1930**. Scribd e-book. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, pp. 11-12. apud ARCANJO, Loque. **Os sons de uma nação imaginada: as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos.** Tese de Doutoramento. Belo Horizonte: PPGH-FAFICH-UFMG, 2013, p. 73.
[32] Cabe lembrar, aqui, que José Mariano Filho, defensor do *estilo* neocolonial no Rio de Janeiro, era da classe alta da sociedade e promovia o estilo, muitas vezes, com recursos próprios.
[33] NETO, Lira. 2017, p. 57.

No que tange a originalidade das expressões artísticas brasileiras, pode-se pensar que a música popular adotou uma postura moderna antes da arquitetura, pois, mesmo que tenha sido de modo espontâneo – ou, talvez, justamente por isso –, conseguiu encontrar uma harmonia entre as expressões musicais afrodescendentes e as danças europeias, o que incluiu o uso inteligente dos diferentes instrumentos, como o violão. Já na arquitetura, o neocolonial, apesar de pertinente para a compreensão dos esforços em torno da *brasilidade*, não conquistou a habilidade de se referir ao passado sem abdicar da contemporaneidade e recaiu em mais um formalismo.

Por fim, é necessário observar que, em ambos os casos, as raízes brasileiras resgatadas se referem ao tempo pós-descobrimento do Brasil, sendo uma ligada diretamente aos portugueses colonizadores e a outra aos povos escravizados. Nesse sentido, faltaria, portanto, considerar a hipótese de uma raiz brasileira anterior à colonização, o que foi, justamente, um dos pensamentos que marcaram o início oficial do Movimento Moderno no Brasil.

O argumento primitivista

Tupy, or not tupy that is the question[34]

A Semana de Arte Moderna, ocorrida entre os dias 13 e 17 de fevereiro de 1922 no Theatro Municipal de São Paulo em comemoração ao Centenário da Independência do Brasil, é comumente referida como a chegada oficial do Movimento Moderno no país. De facto, é um marco essencial para a compreensão do pensamento moderno brasileiro. Contudo, é importante lembrar que, anteriormente ao evento, artistas como a pintora Anita Malfatti e o poeta Oswald de Andrade já adotavam uma postura moderna em sua produção, mesmo não havendo grande repercussão das vanguardas artísticas europeias no país até o fim da Primeira Guerra Mundial (1914-1918)[35].

É interessante perceber que não houve uma participação igualitária entre os artistas do evento: dentre 27 artistas que expuseram as suas obras, apenas 2 eram arquitetos, nomeadamente Antonio Garcia

[34] ANDRADE, Oswald de. "O Manifesto Antropófago". In: TELES, Gilberto Mendonça**. Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972**. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 1983, p. 353.
[35] BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. 5ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 2018 [1981], p. 61.

Moya (espanhol; 1891-1949) e Georg Przyrembel (polaco; 1885- 1956)[36], que apresentaram projetos de *estilo* neocolonial e de influência híbrida (Img. 4). Assim, já é possível deduzir que o evento passou pela dificuldade de elaborar um programa coerente, logo, pela dificuldade de afirmar o que seria uma arte verdadeiramente brasileira.

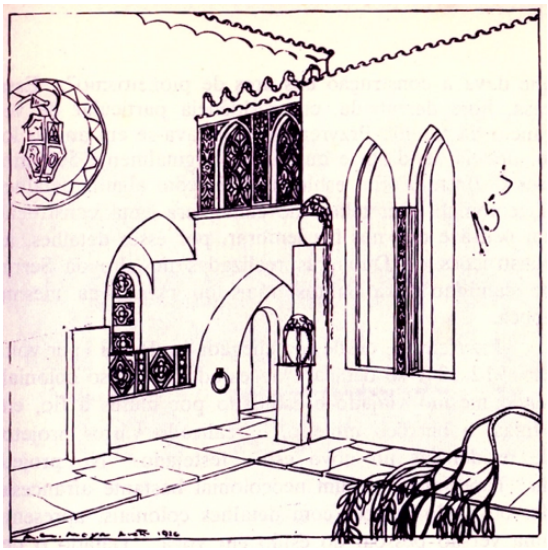


Imagem 4: Desenho de Antonio Garcia Moya exposto na Semana de Arte Moderna de 1922.

Num panorama geral, o cunho que prevaleceu foi "de natureza negativista e demolidora: a ruptura com o passado e a independência cultural frente à Europa – especialmente Portugal e França, países que haviam marcado de modo mais profundo a literatura e as artes brasileiras [...]"[37]. Nesse sentido, na arquitetura, a escolha do neocolonial como exemplo para a exposição já foi, *per se*, incongruente, pois este *estilo* revisitava a arquitetura portuguesa em vez de afirmar propriamente uma independência cultural. Contudo, pode-se pensar que a escolha se sustenta no fato de que não era conhecida ainda outra expressão na arquitetura brasileira de caráter mais original, a qual surgiria apenas a partir da década seguinte no contexto carioca. É relevante salientar que a Semana de Arte Moderna, em São Paulo, ocorreu no mesmo ano em que o neocolonial foi divulgado na Exposição Internacional do Centenário da Independência, no Rio de Janeiro.

O pensamento dúbio que levou o neocolonial ao pódio na Semana de Arte Moderna parece ter permeado a década de 20 de tal modo que os líderes da vanguarda paulista chegaram, inclusive, a criticar

[36] WISNIK, Guilherme. "Saltando sobre o atraso: De Niemeyer a Artigas". In: SERAPIÃO, Fernando; WISNIK, Guilherme. (eds.). **Infinito Vão - 90 anos de arquitetura brasileira**. Catálogo da Exposição. Porto: Casa da Arquitectura e Monolito, 2019, p. 336.
[37] BRUAND, Yves. 2018 [1981], p. 62.

favoravelmente as obras do arquiteto russo Gregori Warchavchik (1896-1972)[38], tendo sido referidas como de caráter "ao mesmo tempo 'moderno' e 'brasileiro'"[39]. De facto, Warchavchik, que imigrou para o Brasil em 1923, foi pioneiro na inserção de uma linguagem moderna no Brasil. Contudo, não estava preocupado em propor soluções adequadas ao contexto geográfico e histórico do país[40], o que resultou naturalmente em obras que impuseram, quase diretamente, um moderno europeu em solo brasileiro. Nesse sentido, a crítica positiva à sua obra pelos artistas da Semana apenas denuncia um cenário de profunda incógnita sobre a *brasilidade* da arquitetura naquele tempo (Img. 5).

Imagem 5: Casa Modernista da Rua Santa Cruz. São Paulo. Gregori Warchavchik. 1927-1928.

> *Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.* [41]

[38] Warchavchik nasceu em Odessa, Ucrânia, então parte do Império Russo. Iniciou os seus estudos na sua cidade natal e terminou-os em Roma, para onde imigrou devido à Revolução Bolchevique de 1917. Posteriormente, imigrou para o Brasil, devido não só aos avanços do fascismo na Itália, mas também devido ao incentivo por parte da intelectualidade brasileira à imigração de jovens com formação profissional. Em INVAMOTO, Denise. **FUTURO PRETÉRITO: historiografia e preservação na obra de Gregori Warchavchik.** Dissertação de Mestrado. São Paulo: FAU-USP, 2012, p. 174.

[39] FERRAZ, Geraldo. **Warchavchick e a Introdução da Nova Arquitetura no Brasil: 1925 a 1940**. São Paulo: Museu de Arte, 1965, pp. 56-62. apud BRUAND, Yves. 2018 [1981], p. 63.

[40] BRUAND, Yves. 2018 [1981], p. 65.

[41] ANDRADE, Oswald de. "O Manifesto Antropófago". In: TELES, Gilberto Mendonça. 1983, p. 356.

Foram as outras artes, como as plásticas e a literatura, que afirmaram melhor uma independência cultural na década de 1920, o que se verifica no desenvolvimento dos fortes movimentos de retorno às fontes primitivas iniciados logo após a Semana, nomeadamente: o Movimento Pau-Brasil, lançado pelo poeta Oswald de Andrade e pela pintora Tarsila do Amaral em 1924; o Verde-Amarelo, lançado pelos poetas Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia e Plínio Salgado em 1926; e o Antropofágico, lançado também por Andrade e Amaral em 1928. Surgiu, assim, a busca por uma *brasilidade* que valorizava a cultura indígena e criticava a submissão da elite brasileira à cultura europeia. Contudo, compreende-se atualmente que o pensamento moderno da década de 20 não configurou uma revolução social em si, mesmo em sua fase final, e limitou-se a uma reforma da arte brasileira que tomou o indígena como ideal, porém indiferente à civilização ocidental[42].

Imagem 6: Antropofagia. 126 x 142 cm. Tarsila do Amaral. 1929.

[42] TARASTI, Eero. **Heitor Villa-Lobos: vida e obra (1887-1959).** Scribd e-book. 1. ed. São Paulo: IREE e Contracorrente, 2021 [1987], p. 146.

Segundo Mário Pedrosa, crítico de arte influente no Brasil dos anos 40, foi justamente o caráter primitivista da literatura que diferenciou esta arte do desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira, a partir da década de 1930:

> *Mas o 'modernismo' na arquitetura foi muito diferente do 'modernismo' literário*[43]*. 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 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.*[44]

Nesse sentido, a arquitetura moderna brasileira parece não ter se preocupado em se encaixar propriamente nos moldes dos movimentos primitivistas. Pode-se pensar, simplesmente, que uma diferença regional no pensamento moderno teria contribuído para tal, já que foi no Rio de Janeiro e, não, em São Paulo, que surgiram as primeiras expressões *modernas e brasileiras* em arquitetura. Contudo, além disso, pode-se pensar que, desde cedo, já era evidente para os arquitetos brasileiros que a total ruptura com a cultura europeia não resultaria em qualquer solução plausível para que se atingisse uma *brasilidade* na arquitetura nacional, o que, inclusive, parecia já ter sido reconhecido pelo *estilo* neocolonial.

Por fim, restaria compreender o papel da música na Semana de Arte Moderna. Apesar da postura "negativista e demolidora" que prevaleceu naquele contexto, a participação da música erudita no evento, em especial do compositor Heitor Villa-Lobos, trouxe à tona um olhar moderno para além do primitivismo, que viria a considerar outras variantes na equação da *brasilidade*. Nesse sentido, mesmo antes da década de 1930, emergia uma expressão da música erudita de tal modo vanguardista que já antecipava uma ilustração do pensamento moderno da arquitetura que estava por vir.

[43] O termo "Modernismo" é comumente utilizado no Brasil no mesmo sentido que "Movimento Moderno" em Portugal.
[44] Excerto da conferência proferida em Paris e publicada na Revista L'Architecture d'Aujourd'hui, n. 50-51, dezembro de 1953. Em PEDROSA, Mário. **Arquitetura: Ensaios Críticos**. 1. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2015 [1953], p. 61.

Lucio Costa e Heitor Villa-Lobos:
Consolidação de um espírito nacional

> *Como a música de Villa-Lobos, a força expressiva de um Lúcio Costa e um Niemeyer foi uma criação intrinsecamente nossa, algo que brotou de nossa própria vida.*[45]

Um dos primeiros casos em que a busca por uma Brasilidade Moderna parece ter promovido uma confluência entre a arquitetura e a música foi a semelhança de pensamento entre o arquiteto Lucio Costa (1902-1998) e o compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959) (Imgs. 7 e 8)[46]. Apesar de os dois autores não terem adquirido proeminência no meio artístico concomitantemente – Villa-Lobos já havia desenvolvido notórias expressões de uma Brasilidade Moderna anos antes das primeiras experiências modernas de Lucio Costa na arquitetura[47] –, as suas respetivas trajetórias, paralelas e ligeiramente afastadas no tempo, atingem uma sincronia de pensamento entre si posteriormente, o que oferece um panorama plausível da construção da identidade nacional brasileira por meio das duas artes em questão.

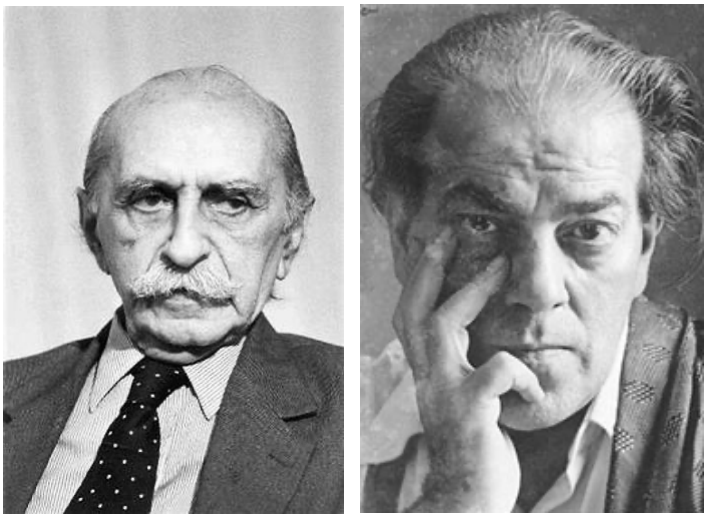


Imagem 7 (esquerda): Lucio Costa. **Imagem 8** (direita): Heitor Villa-Lobos.

[45] REGO, José Lins do. "O homem e a paisagem". In: Revista L'Architecture d'aujourd'hui, n. 42-43, ago. 1952, pp. 8-14. apud NEVES, António Luís Pereira da Silva. **Arménio Losa e Cassiano Barbosa, Arquitectura no Segundo Pós-Guerra – Arquitectura Moderna, Nacionalismo e Nacionalização**. Tese de Doutoramento. Porto: FAUP, 2016, p. 289.

[46] Torna-se necessário ressaltar que paralelos entre as obras dos dois autores já foram traçados em outros trabalhos académicos e que a presente pesquisa pretende, portanto, dar continuidade à reflexão sobre o assunto, com maior foco nos esforços que circundaram a formação da Brasilidade Moderna. Assim, foi escolhido como ponto de partida para o presente capítulo a dissertação de mestrado RABELO, Frederico André. **Arquitetura e Música: Interseções Polifônicas**. Dissertação de Mestrado. Goiânia: PROPAR-MINTER-UFRGS/UCG, 2007.

[47] Como exemplo, pode-se mencionar o fato de que Villa-Lobos compôs, em 1907, com 21 anos, os *Cantos Sertanejos*, para pequena orquestra, "onde procurou reproduzir o ambiente musical brasileiro por meio de processos técnicos regionais". Em MARIZ, Vasco. **Heitor Villa-Lobos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989, p. 40. apud RABELO, Frederico André. 2007, p. 83.

Trajetórias iniciais

A presente seção tem como intensão analisar alguns momentos das trajetórias iniciais de vida de Lucio Costa e de Heitor Villa-Lobos considerados significativos para a compreensão dos processos de consolidação da Brasilidade Moderna. É importante ressaltar que não se configura como uma pretensão deste texto a realização de uma detalhada descrição biográfica dos autores, visto que tal exercício já foi cumprido por múltiplos trabalhos académicos[48].

Lucio Costa

Lucio Costa (1902-1998), filho do engenheiro naval e militar da Marinha[49] Joaquim Ribeiro da Costa e de Alina Marçal Ferreira, nasceu em Toulon, França. Residiu no Rio de Janeiro quando criança[50] e, durante a adolescência, voltou à Europa e estudou em colégios da Inglaterra e da Suíça[51]. Perante as ameaças da I Guerra Mundial, mudou-se definitivamente para a cidade do Rio de Janeiro em 1917[52], quando ingressou na Escola Nacional de Belas Artes, onde formou-se arquiteto em 1922[53].

A sua formação, típica daquele tempo, ainda refletia ideais da Missão Francesa de 1816[54], sendo fundamentada na arquitetura neoclássica ou eclética[55]. Contudo, isto não prejudicou o seu interesse por

[48] Como exemplo de trabalhos académicos que se debruçaram sobre a trajetória de vida dos autores em questão, pode-se mencionar:
REIS, Sara Silva. **Fernando Távora e Lucio Costa, pontos comuns**. Dissertação de Mestrado. Porto: FAUP, 2017.
ARCANJO, Loque. **Os sons de uma nação imaginada: as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos**. Tese de Doutoramento. Belo Horizonte: PPGH-FAFICH-UFMG, 2013.

[49] GUIMARAENS, Cêça de. **Lucio Costa: Um certo arquiteto em incerto e secular roteiro.** Coleção Perfis do Rio. Rio de Janeiro: Relume Dumará e Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1996. v. 4, p 13.

[50] GUIMARAENS, Cêça de. 1996, p 13.

[51] ALESSI, Edilene Silveira; PERRONE, Rafael Antonio Cunha. **Viagens de Lúcio Costa – Desenho como ferramenta de investigação das raízes da Arquitetura Brasileira.** III ENANPARQ - arquitetura, cidade e projeto: uma construção coletiva. **Anais...**São Paulo: 2014, p. 3.

[52] GUIMARAENS, Cêça de. 1996, p. 14.

[53] COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência - Lucio Costa**. 1. ed. São Paulo: Editora 34 e Edições Sesc São Paulo, 2018 [1995], contracapa.

[54] Num contexto de urgência pela criação de um ensino superior no Brasil, a Missão Francesa foi contratada em 1816 pelo governo português. Era chefiada por Joaquim Le Breton e contou com a participação do arquiteto Grandjean de Montigny. A Missão fundou a Real Academia de Ciências, Artes e Ofícios, que era voltada para o ensino superior da elite brasileira. Passou a ser chamada Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) a partir da Proclamação da República (1889). Somente em 1945, a ENBA foi integrada à Universidade do Brasil (atual Universidade Federal do Rio de Janeiro) como Faculdade Nacional de Arquitetura (FNA). Em VIDOTTO, Taiana Car; MONTEIRO, Ana Maria Reis de Góes. **O ensino de Arquitetura no Brasil: Da Missão Francesa à criação da Faculdade Nacional de Arquitetura.** XVII CONABEA e XXXII ENSEA. **Anais...**Goiânia: 2013, pp. 2-4.

[55] Segundo Bruand, "no Brasil, costuma-se englobar sob o rótulo 'neoclássico' todos os edifícios onde se pode notar o emprego de um vocabulário arquitetônico cuja origem distante remonta à Antiguidade greco-romana. Portanto o que se convencionou chamar de neoclassicismo, na realidade não passa de uma forma de ecletismo, onde é possível encontrar justapostos todos os estilos que utilizam colunas, cornijas e frontões, da Renascença italiana ao Segundo Império francês, passando pelo classicismo,

uma arquitetura genuinamente brasileira, o qual parece ter permeado o pensamento do arquiteto desde a adolescência:

> *Ao despertar, na manhã seguinte* [do dia em que Lucio Costa desembarcou no Brasil, em 1917], – *uma linda manhã de sol – foi cruel, bem cruel a minha decepção: habituado a viajar por terras diversas, estava eu acostumado a ver em cada novo país percorrido uma arquitetura característica, que refletia o ambiente, o gênio da raça, o modo de vida, as necessidades do clima em que surgia; uma arquitetura que transformava em pedra e nela condensava numa síntese maravilhosa toda uma época, toda uma civilização, toda a alma de um povo. No entanto, aqui chegando, nada vi que fosse a nossa imagem...*[56]

Intuitivamente, foi no *estilo* neocolonial que Lucio Costa encontrou respaldo para as suas inquietações teóricas nos seus primeiros anos de arquiteto formado, durante os quais manteve boas relações com José Mariano Filho. Como exemplos da produção neocolonial de Costa, pode-se mencionar que, a partir de 1921, o arquiteto participou de projetos dedicados à Exposição Internacional do Centenário da Independência enquanto trabalhava no escritório de Heitor de Mello (1875-1920)[57] e que, em 1923, conseguiu o segundo lugar no concurso do *Solar Brasileiro*[58], promovido por Mariano Filho, o que se configurou como um dos primeiros momentos de grande visibilidade do arquiteto (Img. 9).

Imagem 9: Projeto em "estilo tradicional brasileiro". Lucio Costa. Segundo lugar no concurso *Um Solar Brasileiro*. 1923.

pelo barroco e pelo verdadeiro neoclássico de fins do século XVIII e primeira metade do XIX". Em Em BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. 5ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 2018 [1981], p. 33.

[56] "A alma dos nossos lares". Entrevista com Lucio Costa. Jornal A Noite. mar. 1924. In: NOBRE, Ana Luiza. **Encontros: Lucio Costa**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, p. 15.

[57] Posteriormente, o escritório passou a ser coordenado por Archimedes Memória. Em NASCIMENTO, Flávia Brito do. "Bases da tradição: Lucio Costa e o movimento neocolonial". In: NOBRE, Ana Luiza. et al. (eds.). **Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 294.

[58] OLIVEIRA, Ana Slade. "As experiências eclético-acadêmicas de Lucio Costa - uma lacuna na história da arquitetura no Brasil". PROARQ-UFRJ. In: **Cadernos PROARQ 21**, pp. 70–92, dez. 2013, p. 76.

Lucio Costa manteve-se adepto à arquitetura neocolonial e eclético-académica durante a década de 1920 e rompeu oficialmente com a mesma apenas em 1930, por meio da realização do projeto da *Casa Ernesto Gomes Fontes*. Numa situação maniqueísta, como já caracterizado por Rabelo[59], o arquiteto elaborou duas versões para o projeto, nomeadamente a "última manifestação de sentido eclético-acadêmico" e a "primeira proposição de sentido contemporâneo"[60] (Imgs. 10 e 11).

Devido à típica postura prudente e introspetiva de Lucio Costa, seria de se esperar que a sua decisão de se desvencilhar do movimento neocolonial fosse premeditada e que a revelação de uma versão moderna para a *Casa E. G. Fontes*, impactante para a academia, fosse fruto de um longo período de reflexão individual e silenciosa do arquiteto. Contudo, é curioso perceber que os seus registos da segunda metade da década de 1920 parecem apontar para outra interpretação.

Entre 1926 e 1927, o arquiteto viajou para vários países da Europa, como Portugal, França, Itália e Suíça, por meio de recursos da Escola Nacional de Belas Artes, que lhe havia premiado as passagens de ida e volta[61]. Não é certo exatamente quais edifícios modernos o arquiteto teria visitado durante a sua estada, já que as suas cartas deste período, destinadas à família, não especificam essa informação e se centram mais na descrição das suas visitas a museus e a locais turísticos convencionais[62]. Anos mais tarde, Lucio Costa afirma que teria embarcado em tal viagem "por motivos sentimentais insolúveis"[63] e também dá a entender que não teria aproveitado a sua viagem de 1926 para se aprofundar nas obras de Le Corbusier (1887-1965)[64]. Nesse sentido, o arquiteto não foi à Europa com o claro propósito de construir uma perceção sobre a arquitetura moderna europeia e voltou, inclusive, com ressalvas sobre o movimento, como consta numa entrevista de 1928 para *O Jornal*:

[59] RABELO, Frederico André. **Arquitetura e Música: Interseções Polifônicas**. Dissertação de Mestrado. Goiânia: PROPAR-MINTER-UFRGS/UCG, 2007, p. 83.
[60] Expressões utilizadas pelo próprio Lucio Costa. Em COSTA, Lucio. 2018 [1995], pp. 55-60.
[61] COSTA, Lucio. "Cartas". In: COSTA, Lucio. 2018 [1995], p. 33.
[62] Como exemplo: "As tardes, passava-as nos museus e visitando monumentos. Adorei principalmente Cluny, com sua maravilhosa coleção de porcelanas, as suas armas medievais e os seus móveis da Renascença.".
Em COSTA, Lucio. "Cartas". In: COSTA, Lucio. 2018 [1995], p. 41.
[63] COSTA, Lucio. "À guisa de sumário". 1982. In: COSTA, Lucio. 2018 [1995], p. 15.
[64] "Eu tinha estado na Europa em 1926. [...]. Ele [Le Corbusier] já tinha feito uma porção de coisas, já tinha feito aquela exposição do *Espirit Nouveau*, mas eu, que passei quase um ano lá, estava inteiramente por fora, inteiramente alienado.". Em CZAJKOWSKI, Jorge; BURLAMAQUI, Maria Cristina; BRITO, Ronaldo. "Presença de Le Corbusier". Entrevista com Lucio Costa. Revista Arquitetura. 1987. In: NOBRE, Ana Luiza. 2010, p. 131.

> *Finalmente, os estilos francamente modernos – como tive a ocasião de ver ultimamente na Europa muita coisa interessante – são, mesmo quando adaptadas com moderação as ideias de Le Corbusier, arriscados.*
> *Pode ser gosto do momento, questão de moda, parecer amanhã ridículo, extravagante, intolerável, como por exemplo hoje nos parece o 'art nouveau' de 1900. Estamos perto demais, não podemos ainda julgá-lo.*[65]

Imagem 10 (cima): Casa E. G. Fontes. "Última manifestação de sentido eclético-acadêmico". Lucio Costa. 1930. Projeto escolhido pelo cliente e construído. **Imagem 11** (baixo): Casa E. G. Fontes. "Primeira proposição de sentido contemporâneo". Lucio Costa. 1930.

Bruand traz uma narrativa mais atraente sobre o processo de ruptura com o neocolonial por Lucio Costa quando relembra que o arquiteto assistiu, ao acaso[66], a uma das conferências de Le Corbusier na Escola Nacional de Belas Artes em dezembro de 1929 durante a primeira visita deste ao Brasil[67]. O arquiteto franco-suíço realizou duas palestras, a primeira de título "Arquitetura e a revolução arquitetural contemporânea", em 5/12/1929, e a segunda de título "Urbanismo nasceu da necessidade de resolver o

[65] COSTA, Lucio. "O palácio da Embaixada Argentina". O Jornal. abr. 1928. In: NOBRE, Ana Luiza. 2010, p. 31.
[66] Em depoimento oral de Costa a Bruand, o primeiro relata que estava passando pelos corredores da escola e que se aproximou curioso da conferência ao ouvir a voz de Le Corbusier. Em BRUAND, Yves. 2018 [1981], p. 72.
[67] A título de curiosidade, pode-se mencionar que a estada de Le Corbusier no Brasil ocorreu após uma visita à Argentina e foi organizada por Paulo Prado (1869-1943), que exerceu importante papel na Semana de Arte Moderna de 1922, e por Gregori Warchavchik. Observação: na 5ª edição do livro de Bruand, consta que a visita de Le Corbusier ao Brasil teria sido em 1925. Contudo, tudo indica que a data correta é, na verdade, 1929 e que a data acima teria sido resultado de um erro de digitação. Em BRUAND, Yves. 2018 [1981], p. 72.

problema da cidade", em 7/12/1929[68], porém não se sabe ao certo em qual delas Lucio Costa esteve presente. Apesar de Bruand afirmar que, no contexto da conferência, Costa teria sido cativado pela "lógica sedutora do arquiteto franco-suíço e pela sua insistência na preservação da paisagem natural e das construções existentes"[69], não parece ser adequado apontar este momento específico como um ponto de virada no pensamento do arquiteto, pois o mesmo relatou, em registo de 1987: "eu era inteiramente alienado nessa época, mas fiz questão de ir lá [à palestra de Le Corbusier]. [...] Fiquei pouco tempo, depois desisti e fui embora, inteiramente despreocupado, alheio à premente realidade."[70]. Se levado em consideração o curto tempo entre as conferências de Corbusier no Rio de Janeiro (dezembro de 1929) e a proposta moderna para a *Casa E. G. Fontes* (1930), é possível interpretar que, neste segundo momento, Lucio Costa não estaria ainda totalmente convencido da arquitetura moderna, mas que já tinha alguma intuição de que esta não recairia numa moda como qualquer outra. Já desconfiado de uma incoerência do movimento neocolonial, o arquiteto parece, portanto, ter decidido, pela primeira vez, flertar com o moderno, arriscar a nova linguagem no Brasil, a qual veio a se consolidar nos anos seguintes. Nesse sentido, é possível pensar que, provavelmente, o primeiro passo para a construção de uma Brasilidade Moderna na arquitetura foi fruto de uma incerteza e da ousadia de se seguir uma intuição.

Além disso, o rompimento de Lucio Costa com o *estilo* neocolonial em 1930 ocorreu num contexto político turbulento, em que Getúlio Vargas (1882-1954) derrubou ilegalmente o governo vigente e assumiu a presidência do país. Numa perspetiva de "criar as bases necessárias para o crescimento do país e permitir-lhe desempenhar importante papel no futuro"[71], o novo regime criou o Ministério da Educação e Saúde Pública, que logo promoveu uma reforma na Escola Nacional de Belas Artes a fim de adequá-la ao espírito moderno emergente. Foi então que Lucio Costa se tornou o diretor da escola por convite do novo departamento público[72]. Dentre as perspetivas de Costa para uma reformulação do ensino, destacam-se os seus objetivos de orientar o ensino artístico para uma harmonia com a construção e de estimular um olhar crítico sobre os *estilos* históricos, o que já era resultado do seu afastamento do movimento neocolonial:

---

[68] **Le Corbusier – a conferência de hoje na Escola de Bellas Artes, sobre a "Revolução architetonica moderna"**. Jornal Correio da Manhã. Rio de Janeiro. 5 dez. 1929. apud. ZAKIA, Silvia Palazzi. "Primeira visita de Le Corbusier ao Brasil em 1929 – Uma chegada acidentadíssima!". **Arquiteturismo**, n. 102.01, set. 2015. Disponível em: *https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/09.102/5685* (Acesso em: 23/09/2022).

[69] COSTA, Lucio. **Sobre Arquitetura**. Porto Alegre, 1962, pp. 170-172. apud BRUAND, Yves. 2018 [1981], p. 72.

[70] CZAJKOWSKI, Jorge; BURLAMAQUI, Maria Cristina; BRITO, Ronaldo. "Presença de Le Corbusier". 1987. In: NOBRE, Ana Luiza. 2010, p. 121.

[71] BRUAND, Yves. 2018 [1981], p. 72.

[72] BRUAND, Yves. 2018 [1981], p. 72.

> *Acho indispensável que os nossos arquitetos deixem a Escola conhecendo perfeitamente a nossa arquitetura da época colonial – não com o intuito da transposição ridícula dos seus motivos, não de mandar fazer falsos móveis de jacarandá – os verdadeiros são lindos –, mas de aprender as boas lições que ela nos dá de simplicidade, perfeita adaptação ao meio e à função, e consequente beleza.*[73]

Além disso, Lucio Costa decide convidar Warchavchik para o corpo docente da escola[74]. É importante perceber que, enquanto aquele apresentava, com moderação, suas primeiras expressões fora do *estilo* neocolonial, este já havia construído a *Casa Modernista da Rua Santa Cruz* (1928). Assim, é possível imaginar que a aliança entre os dois arquitetos na academia foi abrupta, num contexto de pressa por uma nova Escola de Belas Artes. Não havia se constituído, ainda, uma coesão sobre o que seria *moderno e brasileiro* na arquitetura e, de repente, a academia tornou-se palco para os atritos entre o *estilo* neocolonial, o olhar moderno emergente em Lucio Costa e o moderno europeu de Warchavchik. Nesse sentido, a reforma da Escola Nacional de Belas Artes rapidamente fracassou: apesar de bem recebida pelos estudantes, que se interessaram pelas novas cadeiras, os antigos professores se manifestaram contra a direção de Costa e conseguiram a demissão automática do mesmo em 1931[75]. Torna-se válido mencionar, aqui, que foi, naturalmente, a partir deste momento que emergiram os atritos entre Lucio Costa e José Mariano Filho, os quais viriam a se estender por vários anos: o defensor do neocolonial, que, a propósito, não era arquiteto[76], não hesitou em se valer da imprensa para construir um clima de guerra com Costa, acusando-o de ser "inexperiente e ambicioso", dentre outros adjetivos[77]. Contudo, tal inconformismo, típico dos processos históricos de revolução, parece apenas ter contribuído para qualificar a postura de Costa como verdadeiramente transformadora para a arquitetura brasileira.

Apesar do fracasso da reforma da Escola de Belas Artes, a participação de Lucio Costa no episódio foi crucial para o desenvolvimento da sua postura moderna, pois desencadeou um processo de reflexão sobre o que seria uma síntese do racionalismo internacional com a tradição local.

---

[73] COSTA, Lucio. "ENBA 1930-31 – Situação do ensino na Escola de Belas Artes". In: COSTA, Lucio. 2018 [1995], p. 68.
[74] BRUAND, Yves. 2018 [1981], p. 73.
[75] BRUAND, Yves. 2018 [1981], p. 73.
[76] A título de curiosidade, Mariano Filho era, na verdade, médico de formação, tendo se envolvido com as Belas Artes posteriormente. Em MELLO, Joana. **Ricardo Severo: da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira.** Dissertação de Mestrado. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2012, p. 68.
[77] MARIANO FILHO, José. **Debates sobre estética e urbanismo**. Rio de Janeiro: Est. de Artes Graf. C. Mendes Junior, 1943, p. 69. apud NASCIMENTO, Flávia Brito do. "Bases da tradição: Lucio Costa e o movimento neocolonial". In: NOBRE, Ana Luiza. et al. (eds.). 2004, p. 293.

É verdade que, antes mesmo da reforma da Escola, Costa já tinha conhecimento da existência de Warchavchik e da Casa Modernista[78], contudo foi somente ao se tornar diretor que passou a ter contato direto e constante com o arquiteto russo. Além disso, em 1931, esteve na presença de Manuel Bandeira, Candido Portinari, Celso Antônio, Di Cavalcanti e na presença dos artistas paulistas Victor Brecheret, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, entre outros, na 38ª Exposição Geral de Belas Artes, conhecida como *Salão de 31*, organizado por Costa na escola[79]. Pode-se pensar, portanto, que este contacto direto com as linhas de pensamento mais progressistas da época contribuiu para que o próprio arquiteto se permitisse adotar uma postura claramente revolucionária a partir de então, em contraste com o comportamento silencioso e introspetivo que pareceu demonstrar na década anterior.

Desse modo, quando Lucio Costa é afastado do seu cargo de diretor, leva consigo ainda maior inquietação teórica, a qual transparece no período entre 1932 e 1936 – denominado *Chômage* pelo próprio arquiteto –, quando decide finalmente se aprofundar nas obras de Walter Gropius, Mies van der Rohe e Le Corbusier[80]. Até 1933, Costa mantém uma firma em parceria com Warchavchik e com Carlos Leão (1906-1983), a qual findou devido à pouca demanda e devido à sua perceção de que "o tal 'modernismo estilizado' [...] já não parecia [...] ajustar-se aos verdadeiros princípios corbusianos"[81]. Assim, é possível apontar que, nesse caso, o arquiteto já identificava, em algum grau, a tal tendência por ele tão temida de um modismo no Movimento Moderno.

Além disso, um momento notável do período *Chômage* foi a sua experimentação no projeto das "Casas sem dono"[82], como apontado por Rabelo: as casas foram "[...] inventadas para terrenos urbanos tradicionais de 12m x 36m, ainda sob a égide do racionalismo de Warchavchik, mas com um sopro influente da vanguarda centro-europeia, particularmente das 'casas brancas' de Le Corbusier. Esses projetos permitiriam que Lucio experimentasse e desenvolvesse a nova linguagem sem os inconvenientes das idiossincrasias de uma clientela ainda tradicionalista e o dispêndio de grandes recursos financeiros, já

[78] "Quando casei com Leleta, em 1929, fomos morar em Correias [no Estado do Rio de Janeiro]. Foi lá que, numa revista chamada Para Todos, tomei conhecimento da existência de Gregori Warchavchik. A nota trazia uma fotografia da casa 'modernista' exposta em São Paulo.". Em COSTA, Lucio. "Gregori Warchavchik". In: COSTA, Lucio. 2018 [1995], p. 72.

[79] COSTA, Lucio. "Gregori Warchavchik". In: COSTA, Lucio. 2018 [1995], p. 72.

[80] COSTA, Lucio. "Chômage". 1932-1936. In: COSTA, Lucio. 2018 [1995], p. 83.

[81] COSTA, Lucio. "Gregori Warchavchik". In: COSTA, Lucio. 2018 [1995], p. 72.
Como exemplo de projeto realizado durante o período de parceria entre Lucio Costa, Gregori Warchavchik e Carlos Leão, pode-se mencionar os Apartamentos Proletários da Gamboa, de 1932.

[82] Não parece haver uma data precisa para os projetos das casas sem dono. O que se sabe é que foram realizados dentro do período *Chômage*. Em COSTA, Lucio. "Casas sem dono". In: COSTA, Lucio. 2018 [1995], p. 84-89.

que as casas não seriam executadas. Desse modo, o arquiteto tinha total liberdade no processo de composição [...]"[83]. É interessante perceber que, nestas casas, por mais que o objetivo tenha sido experimentar uma lógica claramente corbusiana, já há alguma preocupação em conjugá-la com a realidade brasileira, seja geográfica ou cultural, o que pode ser identificado na representação da vegetação diversa e densa, que invade o edifício, na presença de redes presas aos pilares dos pilotis e no desenho de elementos construtivos para a proteção solar, como as palas e o toldo que cobre o pátio (Img. 12).

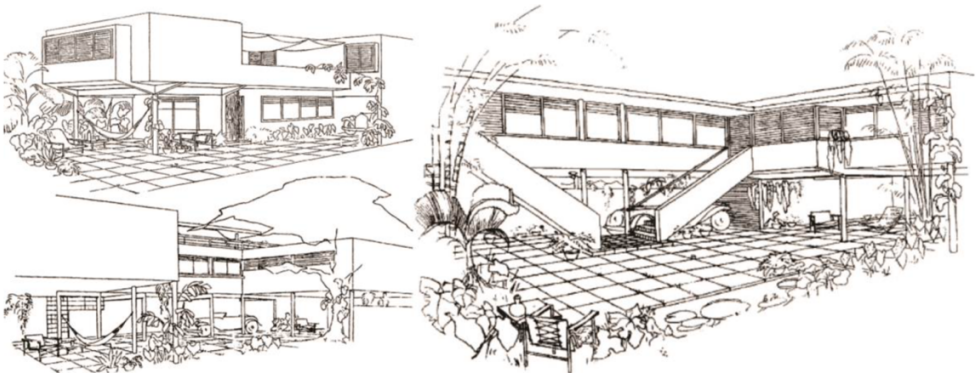


Imagem 12: Casas sem dono. Lucio Costa. 1932-1936.

O pensamento teórico de Lucio Costa durante o *Chômage* culminou numa das suas publicações mais importantes para a arquitetura moderna brasileira, o texto *Razões da nova arquitetura*, redigido em 1934 para o programa de pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal[84] e publicado em 1936 na Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal[85]. A publicação revela um momento de maturidade por parte de Costa, que já teria se debruçado sobre a produção dos arquitetos modernos europeus e já teria refletido sobre como a arquitetura brasileira poderia avançar num contexto de revolução artística mundial. Assim, inicia a sua publicação expondo a perceção de que o pensamento teórico brasileiro em arquitetura da época, num cenário de atrito entre "iconoclastas e iconólatras", estaria completamente sem rumo e sem raízes[86]. Apesar de o arquiteto não verbalizar exatamente quais seriam as raízes a serem seguidas – afinal, isso se torna mais claro numa análise dos seus

[83] RABELO, Frederico André. 2007, p. 84.
[84] Atual Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).
[85] Esta foi a primeira versão do texto. A segunda foi publicada 1962, com comentários nas laterais das páginas, em *Lucio Costa: Sobre Arquitetura*, uma coletânea de textos do arquiteto organizada por Alberto Xavier. A terceira e última foi publicada em 1995 no livro *Registro de uma vivência*. Em MEIRELLES, Christine de Pinho.; AMORA, Ana M. G. Albano. "Razões em três tempos: uma análise comparativa entre três versões do texto 'Razões para uma nova arquitetura' de Lucio Costa". USJT. In: **Arq.Urb**, n. 28, pp. 26–45, mai.-ago. 2020, p. 27.
[86] COSTA, Lucio. "Razões da nova arquitetura". 1934. In: COSTA, Lucio. 2018 [1995], p. 108.

projetos coetâneos –, defende firmemente que a solução para a crise estaria no acatamento ao Movimento Moderno. Costa afirma que o movimento seria uma transformação natural da sociedade de repercussão mundial e proveniente do advento da máquina[87], o que parece ter exercido o maior peso no seu processo de autoconvencimento de que o movimento não seria uma moda qualquer. Por mais intimidador que fosse, o movimento seria "perfeitamente domesticável"[88], além de particularmente interessante para o Brasil, por este ser um país onde, segundo ele, tudo "ainda estaria praticamente por fazer e muito estaria por se desmanchar"[89]. Impossível não se atentar, aqui, para a semelhança entre este pensamento e a fala de Mário Pedrosa em publicação de 1959:

> *O nosso passado não é fatal, pois nós o refazemos todos os dias. E bem pouco preside ele ao nosso destino. Somos, pela fatalidade mesma de nossa formação, condenados ao moderno. A nossa 'modernidade' é tão radical que, coisa rara entre os Estados, temos a certidão de nosso batismo. Nascemos numa data precisa: 22 de abril de 1500. Antes disso, simplesmente não existíamos.*[90]

Desse modo, quando Costa afirma que tudo no Brasil estaria praticamente por fazer e que, por isso, o Movimento Moderno era particularmente interessante para a nação, o autor instiga a reflexão de que a *modernização* do país seria inevitável, de que este sempre teria precisado passar por uma transformação do gênero, pois a questão não era, simplesmente, *adaptar o Brasil à contemporaneidade* e, sim, *reinventar o Brasil,* o qual nunca tivera meios para tal ao longo de sua curta História, selada pela colonização. Nesse sentido, cabe mencionar o comentário de Guilherme Wisnik[91] sobre este tópico:

> *Eis a chave do raciocínio de Pedrosa: o projeto de Costa retoma nosso passado em seu sentido mais premente, isto é, como ruptura. Nascendo colonial, e não possuindo culturas autóctones fortes, o Brasil não teve uma identidade cultural a conservar. Por esta razão, na exata medida em que nosso passado, não sendo fatal, não nos oprime, estamos 'condenados ao moderno'.*[92]

[87] COSTA, Lucio. "Razões da nova arquitetura". 1934. In: COSTA, Lucio. 2018 [1995], p. 110.
[88] COSTA, Lucio. "Razões da nova arquitetura". 1934. In: COSTA, Lucio. 2018 [1995], p. 111.
[89] Transcrição adaptada pelo autor. COSTA, Lucio. "Razões da nova arquitetura". 1934. In: COSTA, Lucio. 2018 [1995], p. 111.
[90] PEDROSA, Mário. **Brasília, a cidade nova**. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 19 set. 1959. p. 3. apud LEAL, André. "O incêndio do MAM-RJ e as respostas de Mário Pedrosa às crises artísticas, museológicas e políticas da época". PPGSOCIO-UFPR. In: **Sociologias Plurais**, v. 7, n. 1, pp. 162–189, jan. 2021 [2020], p. 169.
[91] Guilherme Wisnik é professor doutor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP).
[92] WISNIK, Guilherme. "Transpondo a escala". In: XAVIER, Alberto; KATINSKY, Julio. (orgs). **Brasília: antologia critica**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 371. apud ABDALA, Bianca Ardanuy. **Brasília e Mário Pedrosa: reflexões sobre a crítica da cidade.** Dissertação de Mestrado. Brasília: PPG-FAU-UnB, 2019, p. 93.

Por fim, outro ponto do texto *Razões da nova arquitetura* relevante para a presente dissertação é o reconhecimento de que as novas tecnologias emergentes resultariam na revisão dos valores plásticos tradicionais. Já que o uso do betão armado e das estruturas metálicas na arquitetura possibilitava a configuração de uma "ossatura independente" de elementos que não mais implicariam robustez, uma nova expressão plástica poderia ser explorada, centrada no jogo de cheios e vazios e na ideia de leveza[93]. Para Costa, a plasticidade resultante da limpidez e da nitidez das linhas e dos volumes na arquitetura moderna aproximar-se-ia da arte pura[94], o que se relaciona, justamente, com o fato de ter desenvolvido maior afinidade pelos ideais de Le Corbusier dentre os ideais de outros arquitetos modernos. Assim, para Costa, o potencial plástico da arquitetura moderna seria indissociável da intenção artística.

> [Entrevistador/a] *Doutor Lucio, porque Le Corbusier e não Gropius?* [...]
>
> [Lucio Costa] *Gropius era uma figura excepcional e de uma qualidade excepcional também*. [...] *Mas Le Corbusier era o único que encarava o problema de três ângulos: o sociológico – ele dava importância ao social –, a adequação à tecnologia nova e a abordagem plástica.* [...].[95]

Desse modo, partindo-se da Perspectiva de Costa, pode-se refletir que o fato de o arquiteto ter sido mais atraído pelo pensamento de Le Corbusier do que pelo pensamento de Gropius foi fundamental para que a arquitetura moderna brasileira, ao passo que se consolidava, se inserisse naturalmente no *Kunstwollen* daquele tempo, viabilizando mais intensamente eventuais afinidades com outras artes (ver Apd. III).

Heitor Villa-Lobos

A decisão de se debruçar sobre a obra de Villa-Lobos no presente estudo foi tomada principalmente devido ao fato de que este foi o compositor erudito brasileiro de maior repercussão nacional e internacional do seu tempo, tendo se tornado um símbolo da música brasileira, além de ter influenciado intensamente o projeto de educação musical do Brasil a partir da década de 1930. Nesse sentido, Villa-Lobos possibilita uma comparação mais equivalente com Lucio Costa. No entanto, não se

[93] COSTA, Lucio. "Razões da nova arquitetura". 1934. In: COSTA, Lucio. 2018 [1995], p. 113.
[94] COSTA, Lucio. "Razões da nova arquitetura". 1934. In: COSTA, Lucio. 2018 [1995], p. 113.
[95] CZAJKOWSKI, Jorge; BURLAMAQUI, Maria Cristina; BRITO, Ronaldo. "Presença de Le Corbusier". 1987. In: NOBRE, Ana Luiza. 2010, p. 122.

pode esquecer que outros compositores eruditos, como Ernesto Nazareth (1863-1934) e Francisco Mignone (1897-1986), também contribuíram fortemente para a construção da Brasilidade Moderna[96].

Heitor Villa-Lobos (1887-1959), filho do bibliotecário e músico amador Raul Villa-Lobos e de Noêmia Monteiro Villa-Lobos, nasceu na cidade do Rio de Janeiro, Brasil. Villa-Lobos foi introduzido à música desde a infância pela família, que era de ascendência espanhola e imigrou para o Brasil na primeira metade do século XIX[97]. Seu pai, conhecido pela elite carioca, organizava reuniões com músicos amadores em sua casa, onde tocavam provavelmente arranjos de óperas daquela época[98]. Além disso, o seu avô materno era compositor de músicas de danças populares e a sua tia, Zizinha, era uma pianista com grande interesse pelas composições de Bach[99].

Um dos primeiros contactos de Villa-Lobos com a música popular brasileira foi durante a sua infância, quando a sua família teve de se mudar para o interior dos estados do Rio de Janeiro e de Minas Gerais, onde teria ouvido a música caipira e rural[100]. Contudo, o ponto de virada no desenvolvimento do seu olhar para as expressões musicais populares parece apontar, efetivamente, para o contacto que o músico teve com os chorões quando adolescente. Após a morte prematura do pai, Villa-Lobos mudou-se novamente para a cidade do Rio de Janeiro e passou a integrar alguns desses grupos, com os quais aprendeu a tocar o violão[101].

> *A interação de Villa-Lobos com esses grupos de origem social completamente distinta da sua significou não apenas uma espécie de libertação da rigorosa supervisão de seu pai (as biografias de Peppercorn e de Brito contêm relatos sobre seu ensino autoritário, que, de qualquer forma, lhe deu certa proficiência no cello e no clarinete), mas também a descoberta de um mundo musical completamente novo.*[102]

---

[96] A título de curiosidade, pode-se mencionar, aqui, que Villa-Lobos dedicou a sua obra *Choros nº 1* a Nazareth e que a sua obra *Canto do Cisne Negro* foi transcrita para piano solo por Mignone, o que já permite perceber que o trabalho de todos esses autores configurava um esforço conjunto e, não, isolado em torno da *brasilidade* moderna. Em ALMEIDA, Thadeu de Moraes. "Notas introdutórias a *Ondulações* para violoncelo (ou violino) e piano de Homero de Sá Barreto". PPGM-UFRJ. In: **Revista Brasileira de Música**, v. 32, n. 2, pp. 393–400, jul.–dez. 2019, p. 395.

[97] TACUCHIAN, Ricardo. "Villa-Lobos, uma Revisão". In: **Brasiliana: Revista Semestral da Academia Brasileira de Música**, n. 29, pp. 7-16, ago. 2009, p. 9.

[98] TARASTI, Eero. **Heitor Villa-Lobos: vida e obra (1887-1959).** Scribd e-book. 1. ed. São Paulo: IREE e Contracorrente, 2021 [1987], p. 92.

[99] **Villa-Lobos, sua obra**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1972, p. 8. apud TARASTI, Eero. 2021 [1987], pp. 95-96.

[100] MARIZ, Vasco. **Heitor Villa-Lobos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989. apud RABELO, Frederico André. **Arquitetura e Música: Interseções Polifônicas**. Dissertação de Mestrado. Goiânia: PROPAR-MINTER-UFRGS/UCG, 2007, p. 80.

[101] TARASTI, Eero. 2021 [1987], p. 97.

[102] PEPPERCORN, Lisa M. **Heitor Villa-Lobos - Ein Komponist aus Brasilien**. Freiburg: Atlantis, 1972, pp. 18-19 e BARROS, Paula. **O romance de Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: A Noite, 1950, pp. 46-48. apud TARASTI, Eero. 2021 [1987], p. 98.

O jovem músico manteve a sua participação em grupos de choro até aproximadamente 1919[103], enquanto matinha o seu processo de composição e dava aulas de violoncelo. Durante este período, tentou diversas vezes estudar teoria musical e composição no Instituto Nacional de Música, atual Conservatório de Música do Rio de Janeiro, mas não permaneceu nos respectivos cursos por considerar o programa de estudos "demasiado convencional"[104]. Assim, a formação do músico foi autodidata e parece ter gravitado em torno do estudo de obras de outros compositores, inclusive os estrangeiros. Um exemplo disso, já apontado por Eero Tarasti[105], é o fato de Villa-Lobos ter assistido à apresentação da companhia de Vaslav Nijinsky[106] no Rio de Janeiro em setembro de 1913, ano em que houve, justamente, um considerável aumento da sua produção, esta com traços da música russa[107].

Num contexto em que já tinha se tornado relativamente conhecido no Brasil, em parte devido ao encontro bastante divulgado com o pianista polaco Arthur Rubinstein (1887-1982)[108], Villa-Lobos foi convidado para participar da Semana de Arte Moderna, de 1922. Como a vanguarda moderna brasileira centrou-se, inicialmente, em São Paulo, foram os artistas desse contexto que se sentiram mais atraídos pela obra do compositor carioca na época, enquanto a cena artística do Rio de Janeiro permanecia "aristocrática e reservada"[109] (Img. 13).

A participação do compositor na Semana é um facto que chama a atenção por alguns motivos. Segundo Tarasti, não era do perfil de Villa-Lobos "reunir-se em torno de manifestos" ou constituir uma "escola de seguidores"[110], pelo que se pode interpretar que a influência exercida pelo músico sobre outros artistas, de gerações contemporâneas e posteriores, teria ocorrido por um viés mais natural do que

Pode-se mencionar, aqui, que diversas biografias de Villa-Lobos já foram redigidas e que elas, por vezes, se contradizem. O musicólogo Eero Tarasti afirma que, em grande parte, isso se deve ao fato de as histórias contadas pelo próprio Villa-Lobos serem "duvidosas e complexas", pelo que o autor sempre deixa claro se a informação recolhida de outra biografia é confiável ou não. Em TARASTI, Eero. 2021 [1987], p. 90.

[103] TARASTI, Eero. 2021 [1987], p. 97.

[104] TARASTI, Eero. 2021 [1987], p. 99.

[105] Eero Tarasti (1948-) é um musicólogo finlandês, atualmente professor da Universidade de Helsinki. Estudou antropologia na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 1976.

[106] Vaslav Nijinsky (1889/1890-1950) foi um famoso bailarino e coreógrafo russo.

[107] Segundo Tarasti, Villa-Lobos teria assistido, nesse contexto, a apresentações de *O Príncipe Igor*, de Borodin, *Sheherazade*, de Rimsky-Korsakov, *Tamara*, de Balakirev e *L'Après-midi d'un Faune*, de Debussy. Em PEPPERCORN, Lisa M. **Foreign Influences in Villa-Lobos's music**. Ibero-Amerikanisches Archiv. 1977. p. 40. apud TARASTI, Eero. 2021 [1987], p. 102.

[108] TARASTI, Eero. 2021 [1987], p. 109.

[109] TARASTI, Eero. 2021 [1987], p. 144.

[110] TARASTI, Eero. 2021 [1987], p. 144.

incisivo[111]. Além disso, o compositor trouxe para o evento um olhar para a música popular essencialmente rústica – como a peça *Camponesa Cantadeira* (1916), apresentada no último dia do evento –, o que se destacou num contexto urbano como o de São Paulo[112] e num círculo primitivista. Assim, já era possível identificar uma postura moderna do compositor que não pretendia se enquadrar numa linha de pensamento específica, revelando o seu modo destemido de divulgar o seu trabalho[113].

Imagem 13: Anúncio da participação de Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna. 1922.

A Semana de Arte Moderna foi, incontestavelmente, a "apoteose de Villa-Lobos"[114]: este não só foi o único músico brasileiro a divulgar as suas composições no evento como também foi aquele com o maior número de obras apresentadas – de 25 obras no programa, 22 eram dele[115] (ver Anx. B). É interessante perceber que o conjunto de composições apresentadas parece ter estabelecido uma coerência com o cunho do evento ao mesmo tempo que garantia a difusão de outros olhares, destoantes naquele contexto, para as raízes brasileiras. Dentre as suas peças no programa, destacam-se, por exemplo, *Kankukus* (1915) e *Kankikis* (1916), que faziam parte do conjunto *Três danças africanas*[116]. É curioso

[111] Apesar de Villa-Lobos não ter constituído propriamente uma "escola de seguidores", é importante lembrar que, posteriormente, o compositor passou a influenciar outros artistas em geral de modo mais incisivo, pois participou no projeto de educação do governo Vargas, o que será tratado mais adiante no presente trabalho.
[112] TARASTI, Eero. 2021 [1987], pp. 144-145.
[113] Sobre o comportamento irreverente de Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna, pode-se mencionar, a título de curiosidade, que o compositor teria subido ao palco calçando chinelos em uma das apresentações. Em TARASTI, Eero. 2021 [1987], p. 153.
[114] GUIMARÃES, Luiz. **Villa-Lobos visto da plateia e na intimidade (1912/1935)**. Rio de Janeiro: Moderna, 1972, pp. 66-67 e pp. 71-72. apud TARASTI, Eero. 2021 [1987], p. 153.
[115] REZENDE, Neide. **A Semana de Arte Moderna.** Série Princípios, n. 226. 1. ed. São Paulo: Ática, 2011, pp. 35-39.
[116] A ideia para as *Três Danças Africanas* ou *Danças Características Africanas* teria surgido na viagem de Villa-Lobos para Barbados em 1912. Em GRIECO, Donatello. **Roteiro de Villa-Lobos**. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009, p. 27.

perceber que estas exploravam o tema das raízes africanas na cultura brasileira enquanto introduziam, mesmo que implicitamente, o tema indígena, presente no uso dos ostinatos[117]. Estes indicavam "uma tópica que remete para o caráter cíclico da própria idealização da existência tribal[118] ou [...] uma referência ao caráter repetitivo da própria música indígena – quando essa é lida por um não-índio"[119].

Apesar dos aspectos referidos sobre o repertório de Villa-Lobos na Semana, parece ser bastante comum a perceção de que uma postura efetivamente moderna do compositor teria surgido, na verdade, em outras obras suas[120], como a série *Choros*, produzida entre 1920 e 1929. A série, que explorava a sonoridade do violão, remetia para os músicos de rua do Rio de Janeiro não no sentido de simplesmente mimicar o gênero referido, mas, sim, no sentido de valorizar a "característica essencial, específica, [...] encontrada nas *maneiras* de cantar, tocar instrumentos, manusear instrumentos de percussão e vozes de acompanhamento"[121], o que parece confirmar a ideia de que este conjunto de obras seja efetivamente *moderno* e *brasileiro*.

Independentemente disso, é evidente, já nas peças apresentadas na Semana de 22, que o modo como o compositor lidava com a problemática da *brasilidade* foi, desde cedo, perspicaz, pois explorava a possibilidade de *múltiplas* raízes brasileiras, o que transcendia o primitivismo vigente. Além disso, é importante apontar para o contraste entre a sua obra e a de outros artistas no evento: enquanto os arquitetos afirmavam o *estilo* neocolonial, representativo de um movimento elitista e conservador, o compositor não hesitou em combinar a música erudita com a popular, atribuindo valor a expressões musicais de classes desfavorecidas.

---

[117] Em música, um *ostinato* é um motivo ou frase musical que é persistentemente repetido numa mesma altura. A ideia repetida pode ser um padrão rítmico, parte de uma melodia ou uma melodia completa.

[118] LEVI-STRAUSS, Claude. "Raça e História". In: **Os Pensadores**. vol. L, São Paulo: Abril Cultural, 1978. apud MOREIRA, Gabriel Ferrão. **O elemento indígena na obra de Heitor Villa-Lobos: uma pesquisa em finalização**. I SIMPOM. XV Colóquio do PPGM/UNIRIO. pp. 903-912. **Anais**...Rio de Janeiro: 2010, p. 909.

[119] LEVI-STRAUSS, Claude. "Raça e História". In: **Os Pensadores**. 1978. apud MOREIRA, Gabriel Ferrão. 2010, p. 909.

[120] Como exemplo, pode-se mencionar a seguinte matéria, que defende a ideia de que as obras de Villa-Lobos na Semana de 1922 foram modernas para aquele contexto, contudo teriam sido ainda tímidas. As obras das décadas seguintes teriam sido muito mais arrojadas em termos de linguagem e estética: ZEITEL, Gustavo. **Entenda como Villa-Lobos, astro da Semana de 22, só virou moderno anos depois**. Folha de São Paulo. 21 fev. 2022. Disponível em: *https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/02/entenda-como-a-semana-de-1922-foi-decisiva-para-villa-lobos-inovar-como-musico.shtml* (Acesso em: 25/10/2022).

[121] TARASTI, Eero. 2021 [1987], p. 189.

Ainda sobre a versatilidade de pensamento de Villa-Lobos, Tarasti permite interpretar que esta teria sido um fator significativo para que a postura moderna do compositor se distinguisse da postura moderna de Mário de Andrade[122], o que também teria contribuído para que a relevância de Villa-Lobos no plano cultural brasileiro se prolongasse pelas décadas seguintes mais do que a de Andrade ou a da vanguarda paulista em geral:

> *[...] a sociedade brasileira sofreu grandes mudanças quando o âmbito urbano deslocou o rural e com o crescimento do espírito nacionalista após a ditadura de Vargas. A geração modernista paulistana foi ignorada, especialmente Mário de Andrade. Ele teve que renunciar à sua posição como líder intelectual brasileiro, o que o deixou amargurado*[123]*. Por outro lado, Villa-Lobos adaptou-se bem à nova situação, começou a trabalhar como professor de música e mudou seu estilo de composição, voltando-se ao romantismo nacional à guisa do neoclassicismo.*
> *Isso mostra a diferença essencial entre o modernismo representado por Villa-Lobos e o de Andrade. Não obstante, ficou como grande paradoxo da história da cultura brasileira o fato de que foi Villa-Lobos, em seus Choros de 1920, quem talvez tenha concretizado de forma mais completa o plano estético de Andrade, isto é, uma combinação das técnicas e tendências artísticas mais modernas da Europa com o nacionalismo brasileiro. Basicamente, toda arte brasileira era como um 'eterno retorno à Europa'.*[124]

Em seguimento do último comentário do autor, é importante compreender o modo como Villa-Lobos abordava o problema do "eterno retorno à Europa". Primeiramente, era comum que o compositor negasse sofrer qualquer influência de outros autores[125], pelo que chegou a afirmar: "logo que sinto a influência de alguém, me sacudo e salto fora"[126]. Inclusive, o compositor, por vezes, tentou manipular informações referentes à sua obra para poder driblar uma eventual acusação de influência por parte de outros artistas, como apontado por Paulo Guérios[127]:

---

[122] Mário de Andrade (1893-1945) foi um poeta, romancista, historiador de arte e musicólogo brasileiro, de grande influência na literatura brasileira e na área da etnomusicologia. Foi um dos grandes nomes da vanguarda paulista.

[123] LUPER, Albert T. **The musical thought of Mário de Andrade**. WMR (Yearbook), 1965, p. 48. apud TARASTI, Eero. 2021 [1987], p. 147.

[124] TARASTI, Eero. 2021 [1987], p. 147.

[125] "A questão é que Villa-Lobos constantemente negava que qualquer outro compositor o tivesse influenciado. [...] Na verdade, poucas coisas o irritavam mais do que ouvir que tinha sido influenciado por outro compositor." Em GUÉRIOS, Paulo Renato. **Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003, p. 145. apud KOLODZIEISKI, Allan**. Intertextualidade no Sexteto Místico de Heitor Villa-Lobos**. UFPR. XXIII Congresso da AMPPOM. **Anais**...Natal: 2013, p. 8.

[126] KIEFER, Bruno. **Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira**. 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1986, p.34. apud PUPIA, Adailto Sergio. "Intertextualidade no *Lento (Assai)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos". CEART/UDESC. In: **Orfeu**, v. 2, n. 1, pp. 48–67, jul. 2017, p. 50.

[127] Paulo Guérios é mestre e doutor em Antropologia Social pelo Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e atualmente é professor do Departamento de Antropologia da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

> [...] *a 'similaridade' entre a música 'brasileira' de Villa-Lobos e a 'Sagração da primavera'* [1913; de Igor Stravinsky (1882-1971)], *que Villa-Lobos negava ter origem na própria música do compositor russo, faz com que o cronista* [Manuel Bandeira (1886-1968)] *trace a hipótese da similaridade entre a métrica dessa obra e a métrica dos 'indígenas sul-americanos'* [em sua publicação na 'Revista Ariel', de 1947]. *Na verdade, o fato de Villa-Lobos ter alterado a data de várias composições – como 'Nonetto', 'Trio', 'Uirapuru', 'Amazonas' – em que utiliza elementos da técnica de Stravinsky, situando-as como anteriores a sua ida à Europa, fez com que surgissem hipóteses bastante elaboradas, seja sobre a existência de um modernista intuitivo, gerado pela natureza dos trópicos brasileiros, seja sobre uma suposta similaridade das culturas russa e brasileira, que teriam gerado frutos tão parecidos.*[128]

Desse modo, por mais que Villa-Lobos insistisse em dizer que a sua obra não tinha qualquer inspiração de outros compositores, é evidente que tal se tratava de uma inverdade. Além da influência de Stravinsky na obra de Villa-Lobos, também pode-se mencionar os seguintes casos nesse sentido: a evidente referência a Johann Sebastian Bach (1685-1750) nas *Bachianas Brasileiras* (1930-1945); a influência de Claude Debussy (1862-1918) na música de câmara da década de 1910[129]; e a influência da peça *Le Cygne* (1886; da suíte *Le Carnaval des Animaux*), de Camille Saint-Saëns (1835-1921), no aspecto "ondulatório" do piano na peça *O canto do cisne negro* (1916/1917)[130] (Imgs. 14 e 15).

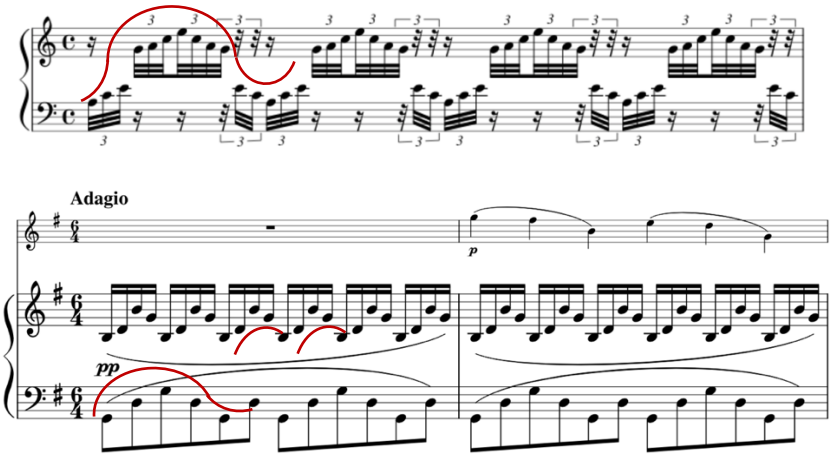



Imagem 14 (cima): Primeiro sistema da peça "O canto do Cisne Negro". Villa-Lobos. 1916/1917. **Imagem 15** (baixo): Primeiro sistema da peça "Le Cygne". Camille Saint-Saëns. 1886.

[128] GUÉRIOS, Paulo Renato. "Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense, convertendo-se em um músico brasileiro". In: **Mana**, n. 9, Rio de Janeiro: UFRJ, abr. 2003, p. 139. apud MARUN, Nahim. **Revisão crítica das canções para voz e piano de Heitor Villa-Lobos publicadas pela Editora Max Eschig.** São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010, p. 21.
[129] TARASTI, Eero. 2021 [1987], p. 102.
[130] SALLES, Paulo de Tarso. **Villa-Lobos: processos composicionais**. São Paulo: Editora Unicamp, 2009, p. 20. apud ALMEIDA, Thadeu de Moraes. 2019, p. 395.

Assim, é possível extrair da obra de Villa-Lobos uma leitura da *brasilidade* que, mesmo que a desgosto do compositor, não rompia totalmente com a cultura europeia. Assim como Lucio Costa partiu do seu estudo sobre os arquitetos modernos europeus para criar uma linguagem *moderna e brasileira* na arquitetura, que respeitasse uma tradição e que procurasse as suas raízes, Villa-Lobos também o fez no campo da música e distanciou-se, na prática, da premissa antropofágica da década de 20. Além disso, a referida versatilidade de pensamento do compositor foi fundamental para que se fortalecesse a ideia de que não haveria *apenas uma* raiz a ser valorizada no Brasil: afinal, um país que, desde a sua data de nascimento, se construiu com base em múltiplas interseções entre culturas – indígena, africana e europeia – jamais poderia ter uma só resposta para a sua identidade. Desse modo, pode-se concluir que o pensamento consistia – mesmo que, no caso de Villa-Lobos, não explicitamente – em resistir à lógica histórica de imposição dos valores europeus sobre a cultura brasileira sem desconsiderar totalmente a sua participação na construção da nação. Além disso, enquanto se manejava tal ruptura *na medida necessária*, era fundamental valorizar as expressões artísticas que teriam se desenvolvido particularmente em solo brasileiro, inclusive aquelas resultantes de todo o contacto entre diferentes culturas na História do país: foi nessa linha, por exemplo, que Villa-Lobos compôs a série *Choros*, referida anteriormente, e que Lucio Costa veio a se debruçar sobre a obra de Aleijadinho (1738-1814) a partir da década de 1940.

Viagens de estudo

Um ponto fundamental para a compreensão da confluência entre Lucio Costa e Heitor Villa-Lobos na jornada pela consolidação da Brasilidade Moderna é o papel exercido pelas viagens de estudo, tanto pelo Brasil quanto pelo exterior. De facto, ambos os autores, cariocas, desenvolveram linguagens bastante representativas do Rio de Janeiro, onde as expressões artísticas já haviam passado por múltiplas variações características do contexto urbano. Contudo, dedicaram-se a rastrear as origens dessas expressões através de viagens ao interior do país, onde teria sobrevivido uma arte intacta, congelada no tempo, cujos aspectos genuinamente brasileiros estariam claros. Ao mesmo tempo, as viagens ao exterior também viriam a contribuir para o modo como essas raízes poderiam ser interpretadas dentro de uma linguagem moderna.

Lucio Costa realizou 6 viagens de estudo: para Minas Gerais (MG) e para a região Norte do Brasil, em 1922; para Sabará, Diamantina e Ouro Preto (MG, Brasil), em 1924; para a Europa, em 1926, como já referido anteriormente; para Sabará, Mariana e Ouro Preto (MG, Brasil), em 1927; para Portugal em 1948

e, novamente, em 1952[131]. Segundo Tarasti, as datas e os locais visitados das viagens de Villa-Lobos, por outro lado, já são mais difíceis de precisar, em grande parte devido aos depoimentos contraditórios do compositor, os quais, inclusive, eram recheados de "histórias aventurosas de encontros com índios, sobre os quais ele certamente leu em livros de antropologia"[132]. Dito isto, acredita-se que o compositor tenha realizado as seguintes viagens de estudo: para o Sul do Brasil, até o Paraná, depois para Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso e pela Amazônia, em 1906[133]; para Barbados e para o Nordeste do Brasil, em 1912[134]; e para a Europa, em 1923[135].

O ponto crucial a se analisar é como o conjunto dessas viagens impulsionou avanços no pensamento de ambos os autores. No caso de Lucio Costa, as suas três viagens pelo Brasil, em 1922, em 1924[136] e em 1927, foram realizadas sob a ótica do movimento neocolonial. Primeiramente, o relato do arquiteto sobre a viagem à Diamantina (Minas Gerais), em 1924, reconhece o valor das viagens de estudo na busca pelas raízes brasileiras quando interpreta a cidade visitada como o "passado no seu sentido mais despojado, mais puro; um passado de verdade [...]"[137], sendo então material indispensável para o estudo histórico em questão (Img. 16). Além disso, foi no contexto da última viagem, de 1926, que Costa passou a desconfiar dos equívocos envolvidos no pensamento do neocolonial e lamenta não ter aproveitado "a experiência tradicional no que ela tem de válido para hoje e para sempre"[138].

[131] SILVEIRA, E.; PERRONE, R. A. **Viagens de Lúcio Costa – Desenho como ferramenta de investigação das raízes da Arquitetura Brasileira.** III ENANPARQ - arquitetura, cidade e projeto: uma construção coletiva. **Anais...**São Paulo: 2014.
[132] TARASTI, Eero. **Heitor Villa-Lobos: vida e obra (1887-1959).** Scribd e-book. 1. ed. São Paulo: IREE e Contracorrente, 2021 [1987], p. 100.
[133] GRIECO, Donatello. **Roteiro de Villa-Lobos**. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009, p. 24.
[134] A viagem para Barbados parece ter sido uma viagem principalmente de carácter turístico, mas foi considerada, aqui, uma viagem de estudo por ter servido de inspiração para as *Três Danças Africanas*, como já referido anteriormente. Em GRIECO, Donatello. 2009, p. 27.
[135] GRIECO, Donatello. 2009, p. 59. Evidentemente, o compositor fez múltiplas viagens ao exterior ao longo de sua vida, como as *tournées* pelos EUA a partir de 1944, contudo estas viagens não teriam sido propriamente de estudo.
[136] Sabe-se que a viagem de 1924 foi patrocinada por José Mariano Filho através da Sociedade Brasileira de Belas Artes (SBBA). Em PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. "A história da Arquitetura Brasileira e a Preservação do Patrimônio Cultural". CPC-USP. In: **Revista CPC**, v. 1, n. 1, pp. 41–74, nov. 2005/abr. 2006, p. 60.
[137] COSTA, Lucio. "Diamantina". In: COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência - Lucio Costa**. 1. ed. São Paulo: Editora 34 e Edições Sesc São Paulo, 2018 [1995], p. 27.
[138] COSTA, Lucio. "À guisa de sumário". 1982. In: COSTA, Lucio. 2018 [1995], p. 16.

Imagem 16: Interior da Igreja do Carmo. Diamantina. Lucio Costa. 1924.

Ao mesmo tempo em que as viagens de estudo de Lucio Costa constituíram momentos fundamentais no processo de pensamento do arquiteto, o mesmo pode ser identificado no caso de Villa-Lobos. É verdade que os relatos deste sobre as suas viagens não são tão confiáveis, contudo alguns pontos ainda podem ser retirados para ilustrar a importância da experiência imersiva em diferentes realidades brasileiras no processo criativo do compositor. Primeiramente, para Villa-Lobos, a totalidade do território brasileiro constituía uma espécie de alicerce metafórico de toda a sua produção artística: quando perguntado por um entrevistador sobre os seus estudos, apontou para o mapa do Brasil e afirmou "este é o meu conservatório"[139]. Além disso, é possível identificar aumentos da sua produção associados aos seus períodos de viagem, como comprova uma nota encontrada na contracapa da peça para piano *Nuvens* (1904), em que Villa-Lobos lista 54 composições supostamente realizadas por ele entre 1904 e 1908, período em que se circunscrevem as suas viagens de 1906[140]. Segundo Tarasti, tal lista mostra que esta pesquisa de campo do compositor pelo Brasil era reflexo do seu desejo de se tornar um compositor "mais sério", visto que naquela altura mantinha intensamente a sua atividade em grupos de chorões[141].

[139] TARASTI, Eero. 2021 [1987], p. 99.
Também há relatos de que Villa-Lobos teria afirmado: "meu primeiro tratado de harmonia foi o mapa do Brasil". Em GRIECO, Donatello. 2009, p. 14.
[140] A título de curiosidade, pode-se mencionar que Villa-Lobos tinha uma habilidade notável em compor durante as suas viagens. Em TARASTI, Eero. 2021 [1987], p. 99.
[141] TARASTI, Eero. 2021 [1987], pp. 99-100.

Sobre a questão de Villa-Lobos distorcer os factos em seus relatos sobre as suas viagens pelo Brasil, é importante mencionar que tal se verificava principalmente nos relatos sobre o contacto com os povos indígenas. Primeiramente, naquela época, as viagens ao Nordeste do Brasil só aconteciam de navio, pois a rede ferroviária centrava-se nos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo, e o compositor não parece ter especificado como teria realizado as suas viagens para a Bahia, Sergipe, Recife, Fortaleza, Belém e Manaus. Naturalmente, uma experiência imersiva nas tribos indígenas especificamente teria sido ainda mais inacessível na época. Contudo, Tarasti argumenta que Villa-Lobos não fez referência direta em suas obras a temas indígenas supostamente presenciados por ele nas viagens, mas, sim, que o compositor se inspirou em motivos indígenas estudados por antropólogos e outros pesquisadores, pelo que não seria correto interpretar a sua obra como meras fantasias ambiciosas, já que nela havia, sim, algum fundamento[142].

Apesar de não se tratar propriamente do tema das viagens *de estudo*, pode-se mencionar que Villa-Lobos trouxe um olhar para a relevância do tema das viagens – genericamente – na compreensão da história e da cultura brasileira. Um exemplo disso é a sua composição intitulada *Descobrimento do Brasil* (1937-1952; coro e orquestra), que inicialmente foi pensada para ser a trilha sonora do filme de mesmo nome (1937), dirigido por Humberto Mauro[143], mas é claramente passível de ser compreendida por si só[144]. A suíte demonstra um olhar para as raízes lusitanas e indígenas da cultura brasileira, em grande parte devido à inspiração, confirmada pelo compositor, retirada da *Carta* de Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal, que relata o "achamento" do Brasil e os primeiros contactos com o povo indígena[145]. Não era uma pretensão da obra mimicar a música portuguesa ou indígena daquela época, mas, sim, criar um arranjo moderno que remetesse para o passado[146] de modo a instigar a imaginação sobre os eventos referidos (Imgs. 17 e 18).

Assim, é interessante observar que existe uma conotação metalinguística dentro do tema das viagens no presente estudo. Não só o ato de *viajar* foi fundamental para a construção do pensamento sobre as raízes brasileiras por parte de Villa-Lobos como também foi um tema fundamental dentro da sua própria

[142] TARASTI, Eero. 2021 [1987], p. 101.
[143] Humberto Mauro (1897-1983) foi um dos pioneiros do cinema brasileiro.
[144] TARASTI, Eero. 2021 [1987], p. 666.
[145] TARASTI, Eero. 2021 [1987], pp. 666-667.
[146] TARASTI, Eero. 2021 [1987], p. 666.

ideia de *brasilidade*: afinal, toda a confluência entre culturas marcante na História do Brasil teve como pontapé inicial as Grandes Navegações.

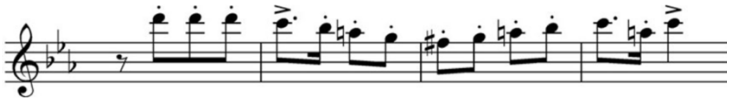



Imagem 17: Tema português reinterpretado com o objetivo de retratar o sentimento de despreocupação no momento de partida da viagem que viria a "descobrir" o Brasil, comandada por Pedro Álvares Cabral. Seção da suíte n. 1. "Introdução". Descobrimento do Brasil. Heitor Villa-Lobos. 1937-1939.

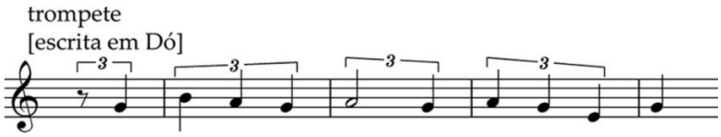



Imagem 18: Tema indígena emprestado das anotações de Jean de Léry[147] tocado por trompetes e trombones, com surdinas. Seção da suíte n. 3. "Ualalocê". Descobrimento do Brasil. Heitor Villa-Lobos. 1937-1943.

As viagens de Lucio Costa por Portugal foram movidas pela intuição de que respostas sobre as raízes da arquitetura brasileira surgiriam através do estudo sobre a arquitetura da antiga metrópole nos tempos da colonização. Obviamente, a arquitetura colonial no Brasil iniciou-se a partir da arquitetura portuguesa trazida para a colônia.

É interessante perceber, contudo, que o arquiteto concluiu que as duas arquiteturas eram autónomas entre si, pois a arquitetura importada teve de se ajustar à nova realidade geográfica da colônia, e, portanto, desenvolveu a sua sensibilidade própria. Em seu texto *Tradição Local*, o comentário sobre os diferentes métodos construtivos associados às diferentes regionalidades vão nesse sentido: assim como o arquiteto identificou o predomínio da pedra com caiação e de grandes blocos de granito no Norte de Portugal em comparação com o predomínio da taipa e do tijolo numa plástica de "impecável brancura" no Sul, também aponta um predomínio da taipa de pilão em São Paulo, da alvenaria de tijolo em Pernambuco e na Bahia, do pau a pique sobre baldrames de pedra na região de Minas Gerais e do granito no Rio de Janeiro[148].

[147] Jean de Léry (c. 1534 – c. 1611) foi um pastor, missionário e escritor francês, conhecido pelos seus registos sobre a cultura indígena na América do Sul.
[148] COSTA, Lucio. "Tradição Local". In: COSTA, Lucio. 2018 [1995], pp. 452-453.

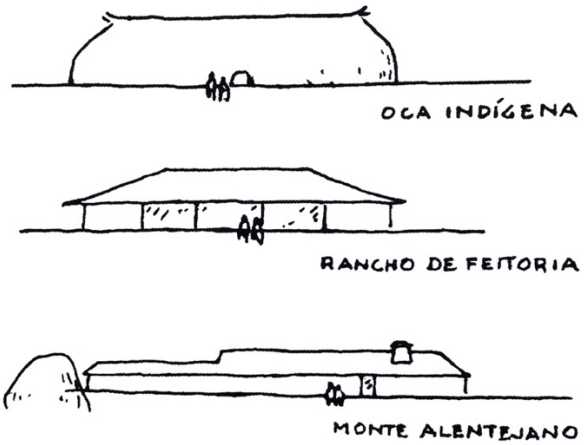


Imagem 19: Esquema comparativo entre a oca indígena, o rancho de feitoria no Brasil e a arquitetura do "monte alentejano". Lucio Costa.

Contudo, a verificação da sensibilidade própria da arquitetura brasileira não se limitava à identificação de métodos construtivos, podendo também ser reconhecida no que tange as distribuições espaciais em arquitetura: ao elaborar uma comparação entre a tipologia da oca indígena, do rancho de feitoria no Brasil e dos ranchos dos "'montes' do Alentejo"[149], observa que todos os três casos, que claramente apresentam linguagens arquitetónicas e métodos construtivos diferentes, reproduzem a lógica de grandes espaços, cobertos por "telhadões" e implantados em clareiras[150] (Img. 19). Assim, conclui que, "de certo modo, tudo se entrosa" e que as obras brasileiras não eram meras imitações de uma lógica reinol: eventuais semelhanças ou diferenças com a arquitetura da metrópole seriam tão naturais quanto as variações da língua portuguesa pelo mundo[151].

Pode-se interpretar o pensamento de Costa na seguinte lógica: se a arquitetura popular brasileira fosse uma mera cópia da arquitetura portuguesa, então, em primeiro lugar, resultaria na mesma linguagem formal e construtiva, o que claramente já não se verificava; além disso, o fato de que uma tipologia como a oca indígena, que datava do tempo anterior à colonização, apresentava uma distribuição semelhante à da arquitetura dos "'montes' dos Alentejo" sugeria que, na verdade, o que precisava ser analisado era o modo como as arquiteturas se desenvolviam ao longo do tempo para responder as necessidades de habitar do homem, estritamente associadas à sua realidade geográfica, isto é, à *terra*, de

[149] Termo utilizado por Costa. É relevante observar uma certa ambiguidade no uso dos termos "rancho dos montes do Alentejo" e "casa trasmontana", pois o autor se refere aos dois termos como exemplos da mesma tipologia. Nesse sentido, foi escolhido o uso do primeiro termo no presente trabalho, pois é o que mais corresponde ao esquema desenhado pelo próprio Costa. Em COSTA, Lucio. "Tradição Local". In: COSTA, Lucio. 2018 [1995], p. 453.
[150] COSTA, Lucio. "Tradição Local". In: COSTA, Lucio. 2018 [1995], p. 453.
[151] COSTA, Lucio. "Tradição Local". In: COSTA, Lucio. 2018 [1995], p. 454.

modo que as respostas geradas pelas diversas partes do mundo poderiam apresentar tanto semelhanças quanto diferenças[152]. Ainda na linha da legitimidade da arquitetura colonial no Brasil, cabe a leitura da reflexão de Ana Vaz Milheiro[153] sobre o assunto:

> *A viagem que* [Lucio Costa] *cumpre em 1948, com objectivos claros de sistematização, permite-lhe clarificar o que "Tradição Local" não esclarece totalmente. Conclui, então, ser afinal autónoma a relação entre a produção da metrópole e, na generalidade, a 'obra realizada por portugueses e brasileiros na colônia'*[154]*. O que Lúcio Costa procura - um traço distinto - parece existir numa geografia cada vez mais próxima de si; circunscrevendo-se ao seu próprio território. As conclusões desse relatório de 1948 vão nesse sentido. Reafirmam que, para a América, se os colonizadores trouxeram soluções feitas, estas 'tiveram de se ajustar às (...) circunstâncias'*[155]*, reproduzindo uma sensibilidade 'brasileira', 'original', pois tem 'personalidade própria', embora concebida e executada ao gosto reinol corrente'*[156]*. Tudo se encaixa para que a genuína arquitectura popular brasileira seja uma arquitectura 'portuguesa' colonial, isto é, exercitada fora das regras importadas. É a capacidade de resposta 'pronta' -, ou nas palavras de Alexandre Alves Costa (n. 1939) - 'legível na racionalidade económica, reproduzível e exportável'*[157]*, o que assinala a disseminação da arquitectura portuguesa no Mundo. Muito pouco, portanto, que obrigasse a 'laços lógicos e coerentes de filiação'*[158] *estilística entre colónia e metrópole.*[159]

Desse modo, torna-se lógica a interpretação de que a *arquitetura popular brasileira* – por mais que fosse claramente uma *arquitetura portuguesa colonial* –, era, de facto, *genuinamente brasileira*. Por associação, também é possível pensar que, afinal, era acertada a postura do então enfraquecido *estilo* neocolonial: olhar para a arquitetura colonial era, sim, olhar para as raízes da arquitetura brasileira. O ponto em que o *estilo* parece ter sido efetivamente insuficiente foi o modo como estava a se referir ao passado, não só porque simplesmente recaiu num formalismo como também porque o objetivo de realçar o valor da arquitetura colonial não precisava pressupor um resgate e uma reinterpretação das suas formas. Tal

---

[152] Na lógica do "tudo se entrosa", Costa também aponta que a arquitetura por ele presenciada no Norte de Portugal lembrava o esquema embrionário da casa rural brasileira e a de arrabalde até fins do século XIX. Nesse sentido, é recomendada a leitura do estudo sobre as relações entre a casa rural paulista e a arquitetura portuguesa em SOUTEIRO, Filipa Maria Sumares. **A Casa Rural Paulista dos Séculos XVII e XVIII e a Cultura Arquitectónica Europeia.** Dissertação de Mestrado. Lisboa: IST-ULisboa, 2016.

[153] Ana Vaz Milheiro é mestre pela Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, doutora pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e pós-doutora pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Atualmente professora do Instituto Universitário de Lisboa.

[154] COSTA, Lucio. "Introdução a um relatório". 1948. In: COSTA, Lucio. 2018 [1995], p. 455. apud MILHEIRO, Ana Vaz. **A construção do Brasil - Relações com a cultura arquitectónica portuguesa**. 1. ed. Porto: FAUP, 2005 [2004], p. 46.

[155] COSTA, Lucio. 1948. In: COSTA, Lucio. 2018 [1995], p. 456. apud MILHEIRO, Ana Vaz. 2005 [2004], p. 46

[156] COSTA, Lucio. 1948. In: COSTA, Lucio. 2018 [1995], p. 456. apud MILHEIRO, Ana Vaz. 2005 [2004], p. 46

[157] COSTA, Alexandre Alves. **Introdução ao Estudo da História da Arquitetura Portuguesa: Outros textos sobre Arquitectura Portuguesa**. Porto: FAUP, 1995 [1994], p. 29. apud MILHEIRO, Ana Vaz. 2005 [2004],, p. 46.

[158] COSTA, Lucio. 1948. In: COSTA, Lucio. 2018 [1995], p. 455. apud MILHEIRO, Ana Vaz. 2005 [2004], p. 47.

[159] COSTA, Lucio. 1948. In: COSTA, Lucio. 2018 [1995], p. 455. apud MILHEIRO, Ana Vaz. 2005 [2004], pp. 46-47.

valorização poderia ter sido realizada, por exemplo, por meio de estratégias de reinterpretação dos métodos construtivos do passado, como será visto adiante no presente trabalho.

Outra associação possível é a relação entre o argumento da legitimidade da arquitetura popular brasileira e a tipologia *casa grande e senzala* amplamente reproduzida no Brasil. Se a sensibilidade própria da arquitetura brasileira era proveniente da sua capacidade de responder à realidade geográfica do país, pode-se pensar que também seria proveniente da sua capacidade de responder à realidade socioeconómica. "O conceito de *casa-grande e senzala* surge, no Brasil, quando se formam as grandes fazendas de café e açúcar, para onde são levados escravos africanos, representando todo um sistema económico, político e social. Por um lado, o luxo e a ociosidade, dos fazendeiros (casa-grande), por outro, a escravidão e exploração humana (senzala)"[160]. Assim, a tipologia *casa grande e senzala* seria uma resposta natural da arquitetura para corresponder à realidade segregacionista e exploratória marcante na História do Brasil, e, portanto, pode ser compreendida também como uma expressão genuinamente brasileira. Isto permite pensar que o processo de consolidação da Brasilidade Moderna pressupôs não só o esclarecimento das expressões culturais legitimamente brasileiras como também pressupôs uma avaliação daquelas que mereciam ser reinterpretadas e perpetuadas. Como exemplo disto, pode-se referir o depoimento da arquiteta Maria Elisa Costa, filha de Lucio Costa, sobre a postura adotada pelo pai frente à demanda inicial para o projeto arquitetónico do *Parque Guinle*, no Rio de Janeiro:

> *Meu pai contava que a família Guinle queria fazer prédios para vender ou arrendar. E queriam fazer no estilo do palácio, 'à la française'. Então ele convenceu o Dr. Cesar Guinle que o palácio e os outros edifícios iriam parecer casa grande e senzala. E propôs que se fizessem edifícios modernos.*[161]

De volta ao tema das viagens de estudo, é interessante comparar a postura de Lucio Costa com a postura de Villa-Lobos em ambas as suas idas à Europa. Enquanto Costa teria visitado Portugal à procura de mais respostas sobre as raízes brasileiras, Villa-Lobos parece já ter presumido que não obteria nenhuma conclusão sobre a *brasilidade* no exterior. Primeiramente, é importante frisar que, ao contrário de muitos dos artistas da Semana de Arte Moderna, Villa-Lobos ainda não tinha ido à Europa aquando do evento[162],

[160] REIS, Sara Silva. **Fernando Távora e Lucio Costa, pontos comuns**. Dissertação de Mestrado. Porto: FAUP, 2017, p. 91.
[161] Entrevista com Maria Elisa Costa por Matheus Osório, em 28/12/2011. Em OSÓRIO, Matheus. **Lucio Costa - O projeto moderno**. Dissertação de Mestrado. Porto: FAUP, 2012, p. 136.
[162] TARASTI, Eero. 2021 [1987], p. 148.

o que talvez tenha contribuído para que ele não estivesse tão preocupado em romper com a cultura europeia quanto os outros, mas, sim, em revelar os seus *olhares* sobre as raízes brasileiras. De qualquer modo, o compositor foi à Europa em 1923, com auxílio de patrocínios[163], e fez questão de afirmar quando recebido pelos jornalistas: "não vim aprender, vim mostrar o que fiz"[164]. Talvez seja correto pensar que, de facto, Villa-Lobos não aprendeu especificamente sobre as raízes brasileiras em sua viagem à Europa, mas sabe-se que as suas produções posteriores ao seu retorno ao Brasil apresentam novas técnicas que claramente remetem para compositores que ele conheceu justamente nesta viagem, como é o caso da influência de Stravinsky mencionada anteriormente.

Contudo, é curioso pensar que a viagem de Villa-Lobos à Europa teve um efeito reverso no pensamento sobre a identidade nacional daquele tempo especificamente. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo[165] interpreta que foi precisamente o fato de o compositor ter se distanciado da cena artística paulista logo após a Semana de Arte Moderna que possibilitou que encontrasse o seu próprio caminho, sem interferência dos movimentos que viriam a se desenvolver no Brasil logo em seguida[166]. Assim, pode-se pensar que Villa-Lobos, que já tinha apresentado certa independência em relação ao cunho do evento, continuou a apostar na versatilidade do seu pensamento durante a década de 20 e, assim, conseguiu estabelecer uma relevância prolongada da sua obra na cultura brasileira.

Desse modo, torna-se evidente a importância que as viagens de estudo assumiram na consolidação da identidade nacional das artes no Brasil. Tanto Lucio Costa quanto Villa-Lobos sentiram a necessidade de sair da atmosfera eurocêntrica do Rio de Janeiro para tirarem conclusões sobre as raízes brasileiras, preservadas nas diferentes regionalidades do país, o que se confirmou como material de referência para o desenvolvimento de uma linguagem moderna. Além disso, as experiências de ambos no exterior parecem ser suficientes para se interpretar que, afinal, todas as respostas para a problemática da *brasilidade* estavam em solo brasileiro: bastava, portanto, saber *olhar* para elas.

[163] TARASTI, Eero. 2021 [1987], p. 147.
[164] GRIECO, Donatello. 2009, p. 60.
[165] Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992) foi um musicólogo e folclorista brasileiro.
[166] AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. **Le mouvement moderniste et la musique**. Revue Littéraire Mensuelle, 1979, p. 173. apud TARASTI, Eero. 2021 [1987], p. 151.

Paisagem e permanência:
Estudo de casos

No sentido de estabelecer uma comparação entre a obra de Lucio Costa e a de Heitor Villa-Lobos, torna-se necessário, primeiramente, compreender que, apesar das complexas variáveis da equação da *brasilidade*, nela é possível identificar uma constante: a paisagem. Esta seria perfeitamente representativa da realidade geográfica brasileira, marcada pelo clima tropical, pela fauna e pela flora, e seria transversal a diversas camadas da cultura. Assim, foi um dos focos do *olhar* moderno que ambos os autores se predispuseram a desenvolver.

Contudo, a referência à paisagem unicamente revelou-se desde cedo como insuficiente para resolver o problema da identidade nacional: afinal, tal tema já tinha sido pensado pela vanguarda paulista[167] e, mesmo assim, a repercussão da Semana de 22 e dos seus movimentos subsequentes não perdurou pelo tempo esperado. Pode-se interpretar que estaria a faltar alguma peça no jogo, algum ponto de vista que possibilitasse avaliar os elementos da cultura brasileira que, de facto, mereceriam ser resgatados e referidos por uma linguagem moderna. Nesse sentido, a fala de Maria Elisa Costa para o documentário sobre o pai consegue sintetizar precisamente o que parece ter sido um dos maiores saltos no pensamento moderno brasileiro:

> *Eu acho que, para ele* [Lucio Costa]*, tudo era simultâneo. Eu não acho que seja a volta ao passado, eu acho que é procurar as permanências. Ele é um estabelecedor de elos, de 'links'. O que que é permanente? O que que dura? Como é que eu ligo uma coisa com a outra?*[168]

Assim, o presente subcapítulo parte da ideia de que a combinação *paisagem e permanência* constituiu um alicerce para o *olhar* moderno brasileiro e um diferencial tanto na obra de Costa quanto na de Villa-Lobos, os quais naturalmente se tornaram referência para as gerações posteriores de artistas. Nesse sentido, as obras escolhidas para análise sob a ótica referida são: Vila Operária de Monlevade (1934), Ministério da Educação e Saúde (MES; 1936) e Parque Guinle (1948), de Lucio Costa; Prelúdio das Bachianas Brasileiras Nº 4 (1930), Bachianas Brasileiras Nº 2 (1930) e Floresta do Amazonas (1958), com algumas novas considerações sobre Descobrimento do Brasil e sobre Choros, de Villa-Lobos.

[167] Como exemplo, pode-se mencionar a obra *Cartão Postal*, de Tarsila do Amaral, 1929.
[168] MOTTA, Geraldo. **O Risco: Lucio Costa e a Utopia Moderna.** Rio de Janeiro: Bang Filmes & Produções, 2003, min. 1:01:00.

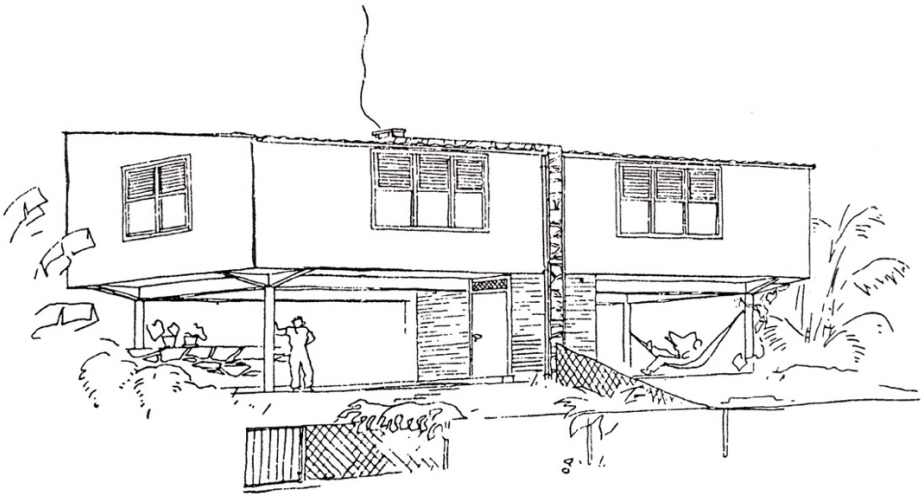


Imagem 20: Monlevade. Proposta de modelo residencial. Lucio Costa. 1934.

Um dos momentos marcantes em que Costa demonstrou estar atento à relevância da *paisagem* para a arquitetura moderna brasileira foi no seu projeto da *Vila Operária de Monlevade*, para o concurso promovido pela Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira S.A. em 1934, mesmo ano do texto *Razões da nova arquitetura* já referido. O arquiteto afirma que o objetivo era estabelecer uma implantação "ajustada às particularidades topográficas locais" e "prejudicar o menos possível a beleza natural do lugar", numa lógica em que a menor movimentação de terra possível seria garantida pelo emprego dos pilotis[169], o que também resultaria em edifícios que, metafórica e propositalmente, *não encostariam no chão* (Img. 20). Contudo, o respeito à paisagem não se cingiu apenas à ideia de que esta deveria se manter intocada, mas que a própria arquitetura poderia remeter para a natureza envolvente por meio do uso inteligente dos materiais construtivos. É nesse sentido que Costa introduz um emprego moderno da *pedra moledo* – no tanque de lavar roupa da zona dos pilotis –, que viria a ser reproduzido inúmeras vezes no seguimento da arquitetura brasileira (Img. 21).

Assim, é possível identificar uma ilustração quase literal da visão de arquitetura *telúrica* defendida por Lucio Costa. Segundo Guilherme Wisnik, esta ideia pode ser associada a Le Corbusier: a experiência do arquiteto franco-suíço em sua viagem à América do Sul em 1929 instigou-lhe um olhar para o território que resultaria na integração entre arquitetura e urbanismo dentro de um princípio espacial unitário, dentro de

[169] COSTA, Lucio. "Monlevade". 1934. In: COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência - Lucio Costa**. 1. ed. São Paulo: Editora 34 e Edições Sesc São Paulo, 2018 [1995], p. 92.

uma visão *geográfica* da construção, a qual era semelhante à visão *telúrica* de Costa[170]. Além disso, é importante lembrar que as origens desta visão por parte do arquiteto brasileiro também remetem para o pensamento já referido em seu texto *Tradição Local*: a ideia de *telúrico* na arquitetura moderna pode ser compreendida como uma continuação do pensamento sobre a legitimidade da arquitetura brasileira, que pressupunha uma capacidade de resposta aos problemas do homem especificamente associados à *terra*. Lucio Costa, portanto, utiliza esta perspetiva para resolver tanto problemas funcionais, no modo como adapta a arquitetura à realidade geográfica brasileira, como problemas formais, no modo como se refere à natureza por meio do uso estratégico de materiais construtivos.

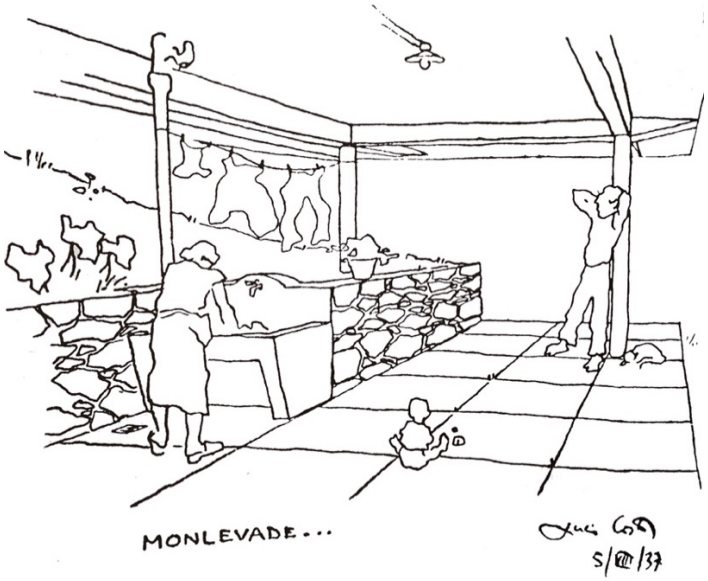


Imagem 21: Monlevade. Zona abaixo dos pilotis da casa. Lucio Costa. 1934.

O projeto de Monlevade revela o olhar de Lucio Costa para a *permanência* no modo como o arquiteto almejou garantir, naquele território, a continuidade da presença da técnica construtiva do *barro-armado*, "que todo o Brasil rural conhece". O arquiteto argumenta que os conhecidos inconvenientes desse método construtivo em decorrência da umidade não mais ocorreriam, pois previa que a técnica fosse utilizada na zona elevada do chão, acima da laje sustentada pelos pilotis[171]. Desse modo, torna-se clara a sua intenção de utilizar um sistema estrutural moderno para perpetuar uma tradição construtiva brasileira

[170] WISNIK, Guilherme. **Pra lá de Parabolicamará**. Folha de São Paulo. jul. 2006. Disponível em: *https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3107200608.htm*. (Acesso em: 10/11/2022).
[171] COSTA, Lucio. "Monlevade". 1934. In: COSTA, Lucio. 2018 [1995], p. 92.

e, inclusive, para driblar as suas limitações habituais[172] (Img. 22). Além disso, é possível identificar que o arquiteto se preocupava com a questão da permanência especificamente relacionada *ao cotidiano*: a escolha da representação do operário a descansar no fim do expediente, da criança a brincar e da mulher a lavar roupa, num espaço residencial resultante do uso de métodos construtivos contemporâneos sob uma visão telúrica, evidencia a ideia de que a arquitetura moderna deveria ser pensada para se adaptar aos costumes dos habitantes, e, não, o contrário (Img. 21).

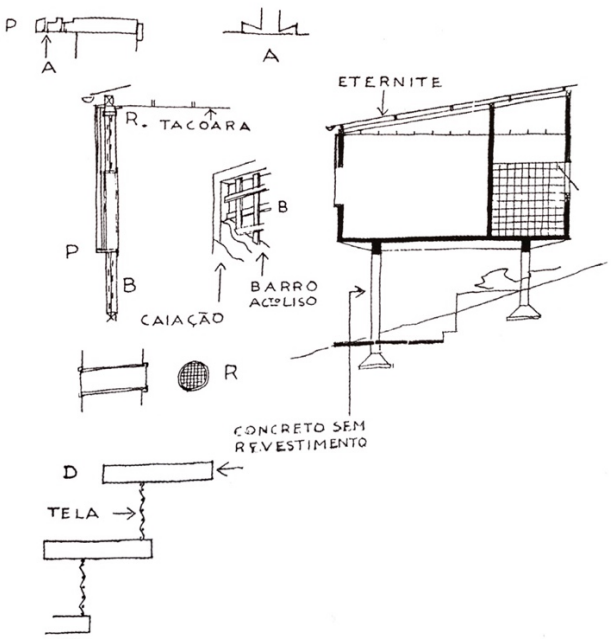


Imagem 22: Monlevade. Sistema construtivo com pilotis e *barro-armado*. Lucio Costa. 1934.

Outro caso em que a combinação *paisagem e permanência* torna-se evidente é o projeto para o Ministério da Educação e Saúde (MES), no Rio de Janeiro, realizado em 1936 (fim da construção em 1943), atual Edifício Gustavo Capanema ou Palácio Capanema, que se revelou praticamente como uma síntese da *brasilidade* e norteou o *zeitgeist* de toda uma geração de arquitetos e artistas pelas décadas seguintes[173].

[172] A atenção do arquiteto para os métodos construtivos tradicionais do Brasil já ocorria na década de 20. Como exemplo, pode-se mencionar o seu relato da viagem à Diamantina, de 1924: "Foi uma revelação: casas, igrejas, pousada dos tropeiros, era tudo de pau a pique, ou seja, fortes arcabouços de madeira - esteios, baldrames, frechais - enquadrando paredes de trama barreada, a chamada taipa de mão, ou de sebe, ao contrário de São Paulo onde a taipa de pilão imperava". Em COSTA, Lucio. "Diamantina". In: COSTA, Lucio. 2018 [1995], p. 27.
Além disso, percebe-se, aqui, que o uso inteligente dos métodos construtivos pré-existentes foi um exemplo oferecido por Costa de como continuar uma tradição sem recair em formalismos, algo que o *estilo* neocolonial não conseguiu desenvolver.
[173] Inicialmente, o concurso para o Ministério, realizado em 1935, teve como vencedor o arquiteto Archimedes Memória. O seu projeto, posteriormente rejeitado, tinha como proposta uma decoração em *estilo* marajoara, referente à civilização pré-colombiana da Ilha de Marajó, o que revela que também houve a intenção de se desenvolver primitivismos na arquitetura

Lucio Costa foi o arquiteto convidado para a realização do projeto, mas fez questão de montar uma equipe, composta então por: Carlos Leão (1906-1983), Jorge Machado Moreira (1904-1992), Affonso Reidy (1909-1964), Ernani Vasconcellos (1912-1989) e Oscar Niemeyer (1907-2012; já colaborava com Costa na altura). O projeto também contou com a assessoria de Le Corbusier por 6 semanas, durante a sua segunda viagem ao Brasil, em 1936[174] (ver Anx. C).

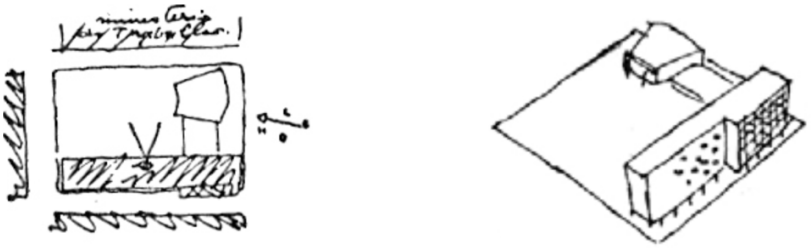


Imagem 23: Estudo de implantação para o MES. Segunda proposta. Terreno original. Le Corbusier.

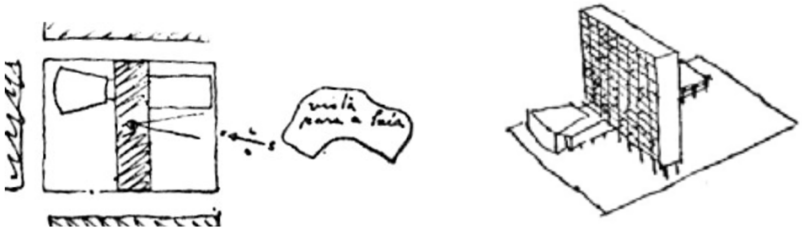


Imagem 24: Estudo de implantação para o MES. Projeto definitivo. Terreno original. Equipe brasileira.

No que tange o olhar para a *paisagem* neste caso, o primeiro elemento que vem à tona é a implantação. A primeira proposta de Le Corbusier para o projeto tinha como premissa garantir a máxima horizontalidade e o maior recuo possível, pelo que posicionou o bloco de serviços, maior volume do conjunto, na extremidade do lado maior do terreno. Assim, sacrificou a melhor orientação e a vista para a Baía de Guanabara (Img. 23). Contudo, os arquitetos brasileiros discordaram da proposta apresentada e desenvolveram a solução que veio a ser construída, partindo justamente do princípio da valorização da paisagem e da orientação. Desse modo, o volume maior foi disposto no sentido do lado menor do terreno e, para suprir a área demandada, assumiu a sua verticalidade[175] (Img. 24). Pode-se interpretar que desde

brasileira. Em BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. 5ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 2018 [1981], p. 81.

[174] A participação de Le Corbusier foi polémica por ter gerado dúvidas sobre a verdadeira autoria do projeto. Não cabe nas dimensões do presente trabalho discorrer sobre todo o complexo processo de trabalho entre Le Corbusier e os arquitetos brasileiros, pelo que se partirá da conclusão de que o projeto foi da autoria da equipe e que esta soube aproveitar a consultoria do arquiteto franco-suíço.

[175] BRUAND, Yves. 2018 [1981], p. 85.

o início, por mais que os arquitetos brasileiros quisessem se atualizar e por mais que tenham aproveitado as sugestões de Le Corbusier, não estavam dispostos a abdicar da importância da paisagem, não simplesmente por esta ser bela – o que certamente foi notado pelo arquiteto franco-suíço[176] –, mas, sim, por ser um tema particularmente caro para a identidade nacional, sendo esta intrínseca ao problema da modernização do Brasil.

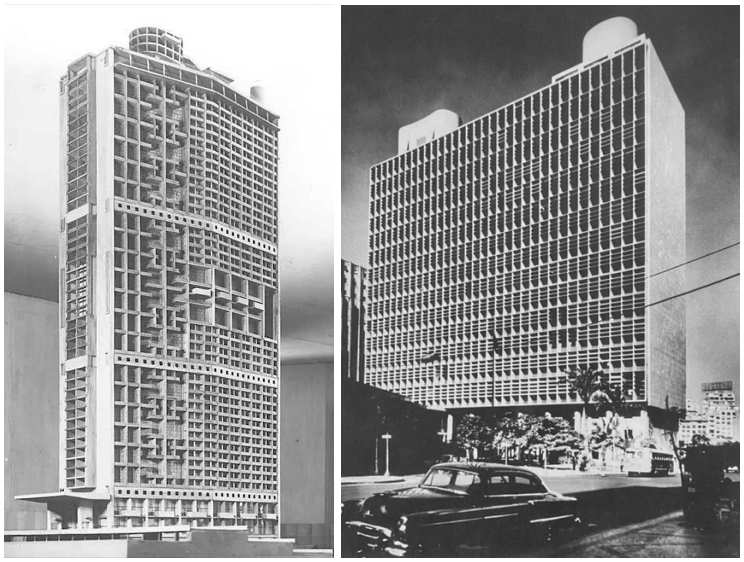


Imagem 25 (esquerda): Arranha-céu. Quartier de la Marine, cité des affaires, Alger. Estudo realizado em 1938-1939 sobre a proposta de Le Corbusier. **Imagem 26** (direita): Edifício do Ministério da Educação e Saúde. Equipe brasileira.

O olhar especial para a *paisagem* no projeto em questão também se revela nas soluções construtivas para a proteção solar da fachada norte. Afinal, um elemento congênito da paisagem– neste caso, de clima tropical –, é a luz. Após descartar rapidamente a possibilidade de venezianas ou de persianas, que desvirtuariam o caráter monumental desejado para o edifício, a equipe passou a trabalhar a ideia do *brise-soleil*, proposto em 1933 por Le Corbusier em seus projetos para Alger, Argélia. Entretanto, esta solução era um *brise-soleil* fixo de malha ortogonal em betão (Img. 25), o que não se adequava exatamente ao caso do Ministério, já que, na fachada deste, bastaria um emprego de lâminas horizontais relativamente espaçadas para bloquear o sol próximo do zênite. Além disso, tais lâminas foram desenhadas para serem

Apenas a título de esclarecimento, é interessante lembrar que, naquela altura, a vista do terreno para a Baía de Guanabara era desimpedida, o que atualmente já não se verifica.

176 "Seduzido pela natureza tropical, ocorreu de imediato a Le Corbusier explorá-la e aproveitá-la como elemento complementar da arquitetura". Em BRUAND, Yves. 2018 [1981], p. 91.

móveis, em fibrocimento[177], o que permitia a escolha de uma melhor luminosidade nos dias escuros[178] (Img. 26). Assim, percebe-se uma postura da equipe de inovação no modo como adequou uma solução moderna existente à paisagem carioca.

É impossível não pensar também no trabalho do paisagista Roberto Burle Marx (1909-1994), que colaborou com a equipe de arquitetos. Em primeiro lugar, Burle Marx teve o cuidado de inserir espécimes locais[179] no terraço da cobertura do salão de exposições, algo que possibilitou que o projeto, apesar de se localizar numa zona já bastante urbanizada, conseguisse remeter para um dos dilemas mais marcantes da paisagem carioca: a coexistência entre natureza e edificado. Além disso, Burle Marx praticamente lançou dois temas fundamentais da identidade artística brasileira na sua contribuição para o projeto do Ministério: o tema da curva, que, na composição do jardim, tivera como inspiração o abstracionismo de Hans Arp[180]; e o tema das cores vivas e contrastantes, símbolo do clima quente e da biodiversidade brasileira (Img. 27):

Imagem 27: Projeto para o jardim do MES. 1938. Guache sobre papel. 52 x 105,5 cm. Roberto Burle Marx.

[177] O fibrocimento é constituído por uma mistura homogeneizada com cerca de 10% a 15% de amianto, cujo elemento ligante é o cimento. Quando em bom estado de conservação, este material não é friável (não se desagrega espontaneamente).
No caso do MES, a solução acabou deixando de ser móvel com o tempo, devido à falta de manutenção, tema infelizmente recorrente nos edifícios públicos do Brasil. Torna-se relevante ressaltar que a falta de manutenção do fibrocimento acarreta na liberação das fibras de amianto, o que constituiu impacto ambiental e risco para a saúde.

[178] BRUAND, Yves. 2018 [1981], p. 81.
A ideia das lâminas móveis já tinha sido executada por Oscar Niemeyer no projeto da Obra do Berço, construído em 1937; contudo, eram lâminas na vertical, já que a fachada se virava para oeste.

[179] Era comum que, por exemplo, Burle Marx utilizasse canas, sálvias e crótanos em seus jardins. Em GOODWIN, Philip. L. **Brazil Builds: architecture new and old, 1652–1942**. Catálogo da exposição. New York: The Museum of Modern Art, 1943, p. 101.

[180] Hans Arp (1886-1966) foi um pintor, escultor e poeta alemão, naturalizado francês. Depoimento de Burle Marx: "Eu fiz, por exemplo, o jardim do MEC com umas manchas bastante abstratas, pois nessa época eu já conhecia Arp". Em OLIVEIRA, Ana Rosa de. **Roberto Burle Marx e o jardim moderno brasileiro**. Entrevista. São Paulo, ano 02, n. 006.01, Vitruvius, abr. 2001. Disponível em: *http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/02.006/3346* (Acesso em: 15/06/2016). apud CASARIN, Rafael Farina. **Roberto Burle Marx: relações entre arte e paisagismo.** Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2018, p. 41.

> *Por esse processo, o paisagista, ainda profundamente pintor, dá realce aos tons, acentua os valores, à procura ora da intensidade ora do amortecimento de uma gama de bruscos intervalos, que desce do amarelo ao azul e sobe do verde ao vermelho, na mais imprevista variação luminosa.*[181]

Burle Marx, que, além de paisagista, também era pintor, desenhista, escultor e cantor, tinha uma visão sobre as artes particularmente cara para o presente trabalho. O artista compreendia que havia uma transversalidade entre os princípios de todas as artes, inclusive a música, o que parece ter sido estruturante na sua formação pessoal e profissional. Nesse sentido, torna-se relevante o seu depoimento para o *Programa Arte é Investimento*, de 1987:

> [Burle Marx] *Minha mãe foi musicista e ótima pianista. Ela, naturalmente, teve uma grande influência na minha vida. Eu aprendi a cantar sem fazer esforço. Até hoje, ainda canto, mas não como profissional e, sim, como um amador, que gosta de música. A música foi o 'leitmotif' de muitos momentos da minha vida.*
>
> [Entrevistador Sergio Zobaran] *De muitos jardins talvez?*
>
> [Burle Marx] *Vamos dizer, completou muitos jardins, porque no jardim também sinto a música. Sinto a música na cor, na forma e no ritmo. Eu acho que certos princípios são básicos e inerentes a qualquer arte. O importante é compreender que qualquer um nos dá possibilidades de expressão diferentes.*[182]

Desse modo, a ideia do paisagista de que as artes revelam uma transversalidade de princípios através das suas diferentes possibilidades de expressão pode ser ampliada no sentido de que, além das noções fundamentais de proporção, harmonia e composição, as artes também revelam princípios da vontade cultural de um tempo, de um *Kunstwollen*, como ocorreu no projeto do MES, cuja premissa da consolidação de uma identidade nacional transpareceu na confluência entre a arquitetura, as artes plásticas e o paisagismo.

---

[181] PEDROSA, Mário; AMARAL, Aracy A. (org.); **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 286. apud CASARIN, Rafael Farina. 2018, p. 40.

[182] ZOBARAN, Sergio. **Entrevista com Burle Marx, paisagista, arquiteto e pintor.** Rio de Janeiro: TV Corcovado. Programa Arte é Investimento, 1987. min. 3:41. Disponível em: *https://www.youtube.com/watch?v=19xCTSiihs0* (Acesso em: 12/11/2022). A título de curiosidade, pode-se referir que, na família de Roberto Burle Marx, havia muitos artistas: sua mãe, Cecília Burle, era pianista; seu irmão Walter Burle Marx era pianista, regente e compositor; e seu irmão Haroldo Burle Marx era designer de joias. Além disso, Walter Burle Marx conheceu Villa-Lobos em 1914 e divulgou a música do compositor nos EUA na década de 1930. Em FEITH, Roberto. **Índio de Casaca - Heitor Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Rede Manchete, 1987, min. 7:19. Disponível em: *https://www.youtube.com/watch?v=3WNDf03560c* (Acesso em: 12/11/2022).

No que se refere ao olhar para a *permanência* no projeto do Ministério da Educação e Saúde, destaca-se novamente o uso inteligente dos materiais construtivos. Primeiramente, foi sugerido por Le Corbusier que fossem utilizados azulejos originários de Portugal, também marcantes na arquitetura brasileira entre os séculos XVII e XVIII[183]. A ideia parece ter evoluído em direção à confluência entre as artes referida anteriormente: também foi convidado para colaborar no projeto o artista plástico Cândido Portinari (1903-1962), autor do desenho dos azulejos que revestem as paredes do piso térreo[184]. Os padrões escolhidos e a sinuosidade das formas adotas pelo artista revelam a intenção de recuperar a tradição do azulejo na arquitetura brasileira ao passo que se inseria este mesmo elemento numa linguagem moderna.

Imagem 28: Pilotis do MES. Revestimento de granito e azulejos de Portinari.

[183] BRUAND, Yves. 2018 [1981], p. 91.
[184] BRUAND, Yves. 2018 [1981], p. 93.

Outra sugestão de Le Corbusier que foi seguida pela equipe brasileira e que revelou o olhar para as *permanências* foi o emprego do granito cinza e rosa presente nas montanhas do Rio de Janeiro como revestimento no edifício, o que deu respaldo à ideia de que a necessidade de materiais artificias para a conceber um sistema estrutural moderno não anulava a possibilidade de haver apelo aos recursos naturais do país[185] (Img. 28). Nesse sentido, a preocupação com a permanência dos materiais locais na paisagem, inclusive na paisagem urbana, resultou numa tectônica que amarrou o projeto à realidade geográfica do Rio de Janeiro, evocando a sensação de pertencimento e de autenticidade da nova arquitetura.

Por fim, pode-se fazer uma breve consideração sobre outro projeto de Lucio Costa, o conjunto residencial do Parque Guinle (construído entre 1948 e 1954). Primeiramente, é possível perceber que o arquiteto demonstrou, nesta fase mais avançada da sua carreira, o domínio do tema da cor na arquitetura brasileira, o que pode ser interpretado como uma continuação da expressão apresentada por Burle-Marx nos jardins do MES. Devido à implantação escolhida, que priorizava a vista para o parque em detrimento de uma orientação favorável, tornou-se necessário recuar as dependências dos apartamentos, definindo uma *loggia* à frente, e adotar soluções construtivas para a proteção solar, pelo que foram escolhidos o *cobogó* ("rendilhado de elementos vazados de cerâmica") e, novamente, o *brise-soleil*, agora em lâminas verticais fixas[186]. Costa aproveitou estes elementos para trazer identidade aos edifícios através das cores, que remetiam tanto para a terra quanto para os contrastes naturais da *paisagem* brasileira, presentes no parque, o que resultou numa alegre composição em comunhão funcional e formal com a luz quente tropical (Imgs. 29 e 30).

No que tange o olhar para as *permanências* neste projeto, pode-se referir dois pontos. Primeiramente, o *cobogó* fazia uma alusão moderna à arquitetura árabe que teve influência em Portugal e, consequentemente, no Brasil[187], lembrando o *muxarabi*. Em segundo lugar, Costa também desenvolveu um olhar para a permanência de um aspecto tipológico do modo de habitar no Brasil, pois chegou a propor duas varandas para a planta dos apartamentos: uma "social", à frente, e outra "caseira", aos fundos, o que remeteria para uma característica da casa brasileira tradicional. Tal solução, contudo, não se concretizou, pois "os corretores não souberam vender a ideia"[188].

[185] BRUAND, Yves. 2018 [1981], p. 91.
[186] BRUAND, Yves. 2018 [1981], pp. 135-136.
[187] BRUAND, Yves. 2018 [1981], p. 136.
[188] COSTA, Lucio. "Parque Guinle". In: COSTA, Lucio. 2018 [1995], p. 212.

Imagem 29 (esquerda): Edifício Bristol. Parque Guinle. Lucio Costa. 1950. **Imagem 30** (direita): Edifício Nova Cintra. Parque Guinle. Lucio Costa. 1948.

Em seguimento do pensamento que apresenta no seu texto *Tradição Local*, o arquiteto explica como a tipologia das duas varandas na casa brasileira permeou vários séculos. A origem desta distribuição estava na arquitetura indígena, em que havia duas "bocas" na oca, uma à frente e outra aos fundos, enquanto o fogo estava na área central, coberta. Tal lógica evoluiu na seguinte direção: nas feitorias, as duas "bocas" traduziam-se em dois alpendres; nas casas de programa social mais definido, a zona central passa a ser um amplo recinto e as duas varandas passam a ser entaladas entre corpos laterais compartimentados; no século XVII, estes corpos laterais da varanda da frente passaram a ser a capela e o recinto para hospedagem de forasteiros, o que preservava a intimidade da varanda dos fundos; no século XVIII, a varanda dos fundos passa a ser a sala de jantar; e no século XIX, as casas alongam-se em profundidade e as duas varandas passam a ser ligadas por um extenso corredor, para o qual se viravam os quartos[189] (ver Apd. IV).

[189] COSTA, Lucio. "Parque Guinle". In: COSTA, Lucio. 2018 [1995], p. 212.

No caso das obras de Villa-Lobos, uma das primeiras observações relevantes é que o compositor desenvolveu um olhar para a *paisagem* que referenciou não só a flora, como também a fauna brasileira, cujos sons eram frequentemente mimetizados por meio de elaborados recursos de composição musical. Como exemplo, pode-se mencionar o terceiro movimento da segunda suíte de *Descobrimento do Brasil* (1937-1952), intitulado *Cascavel*:

> *A representação da serpente é gerada principalmente com o chocalho de matraca, glissandos*[190] *subindo e descendo nas cordas, e o tema principal também com glissandos, inicialmente no saxofone e depois por oboé, corne-inglês e sax em uníssonos (com o sax em seu registro agudo).*[191]

Nitidamente, a ideia de *brasilidade* desenvolvida pelo músico, desde cedo, estruturou-se em grande medida na valorização da fauna e da flora, algo que se revela no próprio título de várias de suas obras: *Amazonas* (1917), *Uirapuru* (1917)[192], *Dança dos Mosquitos* (1922), *Pica-Pau* (*Choros Nº 3*; 1925), *Saudades das Selvas Brasileiras* (1927), *Sobre o linho das montanhas do Brasil* (*Sinfonia Nº 6*; 1944), entre outras. Contudo, a alusão à *paisagem* brasileira pelo compositor nem sempre era tão literal, tendo sido inserida, por vezes, nas entrelinhas das peças, de modo a dramatizar a sensação de *brasilidade* pretendida, como ocorre na comparação apresentada por Tarasti entre o *Prelúdio* das *Bachianas Brasileiras Nº 4* (1930)[193], de Villa-Lobos, e a *Toccata* da *Partita em Mi menor* (1730), de Bach (Imgs. 31 e 32):

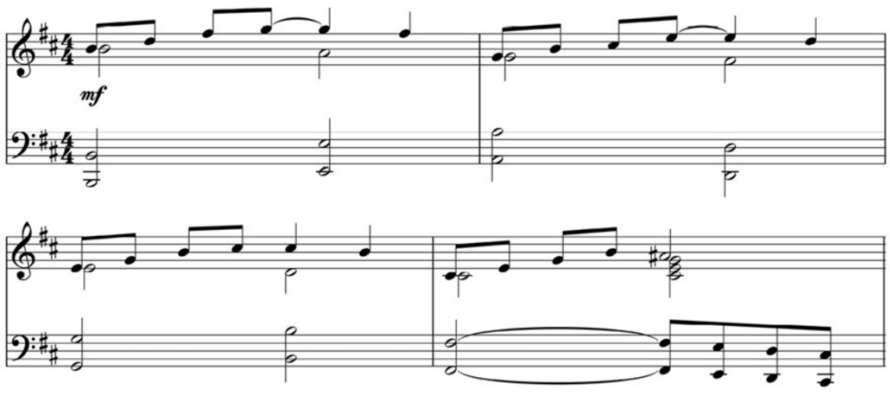



Imagem 31: Prelúdio das Bachianas Brasileiras Nº 4. Compassos 1-4. Heitor Villa-Lobos. 1930 (piano) e 1942 (orquestra).

[190] "Glissando" [It.] é a execução de escalas rápidas por meio de um movimento de deslizamento.
Na língua original da edição: "Glissando [It.]. The execution of rapid scales by a sliding movement. […]" Em APEL, Willi**. Harvard Dictionary of Music.** 8. ed. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1974 [1944], p. 348.
[191] TARASTI, Eero. **Heitor Villa-Lobos: vida e obra (1887-1959).** Scribd e-book. 1. ed. São Paulo: IREE e Contracorrente, 2021 [1987], p. 670.
[192] *Uirapuru* é uma designação para algumas aves comuns na Floresta Amazônica. A data de composição de Uirapuru e de Amazonas (1917) é incerta.
[193] A versão para piano foi composta em 1930 e a versão para orquestra em 1942. Em GRIECO, Donatello. 2009, p. 81 e p. 136.

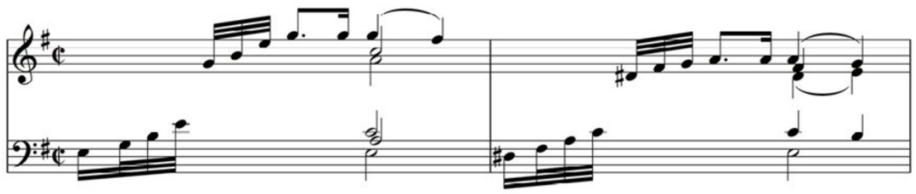



Imagem 32: Toccata da Partita em Mi menor, BWV 830. Compassos 1-2, para piano. Johann Sebastian Bach. 1730.

> *A estrutura da frase* [do Prelúdio das Bachianas Brasileiras Nº 4] *é estritamente simétrica - assim como o arpejo ascendente e sustentação da nota mais aguda fazem lembrar o início da 'Partita em Mi menor', BWV 830, de Bach* [...].
> *Essa comparação ilustra como o dinamismo do fraseado de Bach e a sua tensão tonal, um gesto dramático genuinamente barroco, ao chegar nos trópicos, são transformados em uma lânguida figuração de colcheias, cujo conteúdo estético é voltado para a descrição da vastidão geográfica do Brasil, o silêncio da interminável paisagem dos sertões.*[194]

É evidente que o recurso utilizado por Villa-Lobos para conseguir *abrasileirar* o fraseado de Bach foi a alusão à paisagem brasileira. Entretanto, é particularmente interessante o facto de que esta referência não foi desenhada por meio da conhecida mímica de sons tropicais, mas, sim, por meio da sugestão de um sentimento de vastidão do território. Percebe-se, portanto, um momento em que a música olhou para a *paisagem* em grande escala, algo que também viria a se tornar um tema na arquitetura a partir da década de 50, com a construção de Brasília no pleno cerrado (Img. 33).

Imagem 33: Construção da Esplanada dos Ministérios. Brasília.

[194] TARASTI, Eero. 2021 [1987], pp. 369-370.
É importante observar que a sensação de "interminável paisagem dos sertões" parece se tornar mais evidente na versão da peça para orquestra, pois a melodia é cantada pelos violinos, cujo som é mais representativo da secura do ambiente referido.

Como já mencionado anteriormente, uma obra de Villa-Lobos considerada efetivamente *moderna e brasileira* foi a série *Choros* (1920-1929), por ter referido elementos da música popular, esta claramente reconhecida como uma *permanência* na cultura nacional. Contudo, é interessante perceber que o modo como tal objetivo foi executado transcendeu a lógica da transposição de melodias ou de ritmos do gênero original para a nova composição: Villa-Lobos colecionou instrumentos populares da cultura indígena e negra ao longo de sua vida e fazia questão de incorporá-los às orquestras, mesmo que, à primeira vista, parecessem incompatíveis com a música erudita. Por exemplo, os seguintes instrumentos foram incorporados aos *Choros*: tã-tã, caracaxá, tamborim de samba, tambor surdo, camisão, bombo, reco-reco, entre outros[195] (Img. 34). Pode-se interpretar que tal postura do compositor foi semelhante à postura de Costa no seu projeto para *Monlevade*, em que o barro armado foi conjugado com um sistema estrutural moderno, constituindo um olhar para a *permanência* de uma técnica tradicional (Img. 22).

Imagem 34: Heitor Villa-Lobos a tocar reco-reco. Nova York. 5/3/1957.

Quando comparadas as obras de Villa-Lobos com as de Lucio Costa, é intuitivo justificar as variações entre os seus respetivos olhares para a *paisagem* e para as *permanências* com a perceção de que a arquitetura e a música são artes de recursos significativamente distintos entre si, os quais acarretam em expressões também distintas, porém complementares para a compreensão da Brasilidade Moderna neste caso. Por exemplo, Villa-Lobos conseguiu referenciar a fauna brasileira, o choro e a música indígena, pois tais elementos poderiam ser traduzidos em som, enquanto Lucio Costa debruçou-se mais sobre o diálogo

[195] GRIECO, Donatello. **Roteiro de Villa-Lobos**. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009, p. 74.

entre a paisagem construída e a não construída, sobre a origem portuguesa da arquitetura brasileira e sobre a tradição dos métodos construtivos e dos modos de habitar, pois tais elementos poderiam ser traduzidos em espaço.

Contudo, é interessante identificar que, por vezes, os dois autores parecem ter divergido em opinião sobre os elementos constituintes da identidade nacional, independentemente das diferentes possibilidades de expressão inerentes a cada arte. Isto se revela, por exemplo, quando comparados os olhares de cada um para o sistema ferroviário no Brasil. Por um lado, Villa-Lobos reconheceu o comboio[196] como uma *permanência* no território e na cultura brasileira, pois inspirou-se neste meio de transporte para compor as *Bachianas Brasileiras Nº 2* (de título *O Trenzinho do Caipira*) em 1930[197], que "retratam uma viagem pelos trilhos que penetram o coração da natureza brasileira", de modo que a "máquina e a natureza se fundem em harmoniosa coexistência"[198]. Por outro lado, Lucio Costa tendeu a reconhecer como *permanência* no Brasil o sistema rodoviário, o que se torna evidente nos seus projetos para o Plano Piloto de Brasília (1957) e para o Plano Piloto da Barra da Tijuca (1969), por exemplo.

É certo que o arquiteto não tinha poder sobre toda a disseminação do sistema rodoviário no país, já que o assunto era de interesse governamental em primeiro lugar. As ferrovias existentes na Região Sudeste tinham como principal função o escoamento de café até o litoral, de onde seria exportado. Entretanto, a crise mundial de 1929 acarretou a desvalorização do café e colocou em risco todo o sistema de transportes associado. A dinâmica de relações econômicas do Brasil com o exterior foi alterada no sentido de haver um incentivo para que o governo brasileiro investisse em rodovias, o que culminou na priorização deste meio de transporte em detrimento do anterior. Paralelamente, o governo incentivou a instalação de montadoras de automóveis no país, tendo sido esta indústria um dos novos focos de investimento por parte dos antigos cafeicultores[199]. Desse modo, é nítido que a adoção do sistema rodoviário pelos planos urbanísticos de Lucio Costa era orientada por um projeto político-económico maior em prol da indústria automobilística.

[196] "Comboio" (português europeu) equivale a "trem" (português braisleiro).
[197] GRIECO, Donatello. 2009, p. 136.
[198] Transcrição adaptada. Em TARASTI, Eero. 2021 [1987], pp. 359-360.
[199] OLIVEIRA MOURA JUNIOR, Agnaldo. et al. "Malha Ferroviária de 1890 a 2016: uma estrutura desfragmentada na história brasileira". UNIFEI. In: **Research, Society and Development**, v. 7, n. 9, 2018, pp. 5-6.

De qualquer modo, é relevante observar que Costa, mesmo em sua produção teórica, não parece ter se debruçado propriamente sobre a problemática da substituição do sistema ferroviário no Brasil, o que sugere uma complacência de sua parte com o referido plano do governo. Nesse sentido, dentre os raros momentos em que o arquiteto mencionou o sistema ferroviário, destaca-se o seu comentário sobre o projeto urbano de Le Corbusier para a cidade do Rio de Janeiro, de 1929 (Img. 35):

> [Entrevistador/a] *E o projeto da orla marítima? Ele* [Le Corbusier] *percebeu que a cidade estava crescendo.*
>
> [Lucio Costa] *Projeto então considerado uma extravagância... Foi na primeira viagem, em 1929. Teria sido uma obra de tal porte que seria impossível levar avante com as administrações se sucedendo. Teria que haver uma grande convicção para dar seguimento.*
>
> [...]
>
> [Entrevistador/a] *Ele fez o projeto sem pedido, sem encomenda?*
>
> [Lucio Costa] *Sim, foi ele que bolou espontaneamente essa ideia louca e bonita, coisa teórica, coisa lírica. Pra tornar-se praticável, o tráfego da cidade alta devia ser todo eletrificado - bondes*[200] *e metrô aéreo - e, junto com o comércio, instalado na primeira plataforma e nunca na cobertura. Os carros ficariam em estacionamentos térreos e subterrâneos, nas prumadas de acesso. Não haveria automóveis nem ônibus na cidade alta; não haveria poluição.*[201]

Imagem 35: Estudo para a cidade do Rio de Janeiro. Le Corbusier. 1929.

[200] "Bonde" (português brasileiro) equivale a "elétrico" (português europeu).

[201] CZAJKOWSKI, Jorge; BURLAMAQUI, Maria Cristina; BRITO, Ronaldo. "Presença de Le Corbusier". Entrevista com Lucio Costa. Revista Arquitetura. 1987. In: NOBRE, Ana Luiza. **Encontros: Lucio Costa**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, pp. 128-130.

Pode-se interpretar que, apesar de o projeto de Le Corbusier ter sido claramente ambicioso, principalmente devido à ideia de um "metrô aéreo", a sua aposta no sistema ferroviário por si só não era tão irrealista para a cidade do Rio de Janeiro quanto a crítica a fez parecer. Isto porque tal sistema já era não só uma realidade como transporte de carga na Região Sudeste como também como transporte de pessoas na própria cidade, cujos *bondes* surgiram em 1868[202] e sofreram gradualmente com a falta de manutenção e de investimento ao longo do século XX. Desse modo, é possível pensar que Lucio Costa não demonstrou grande predisposição para considerar a viabilidade do sistema ferroviário como *permanência* no território e que parece ter presumido que a única solução moderna possível para a mobilidade urbana seria o sistema rodoviário, mesmo que o anterior já tivesse alguma expressão nas cidades. Nessa linha, percebe-se que é valiosa a perceção de Villa-Lobos sobre a *permanência do trem* no Brasil, pois preserva um olhar moderno para as relações de comunhão entre este símbolo da inevitável industrialização e o território brasileiro, algo que parecia passar despercebido pela arquitetura e pelo urbanismo.

Por fim, pode-se apontar como outro exemplo do olhar para a *paisagem* na obra de Villa-Lobos a peça para coro e orquestra *Floresta do Amazonas*, composta em 1958[203]. Em primeiro lugar, é importante reconhecer que o olhar para a paisagem, numa parte significativa dos projetos de Costa, foi direcionado a ambientes urbanos significativamente consolidados, enquanto Villa-Lobos referenciou outras regionalidades do Brasil em que a natureza mantinha o seu caráter virgem e selvagem, o que se torna evidente, por exemplo, nos movimentos *A Floresta* e *Dança da Natureza* da peça em questão.

Em segundo lugar, tona-se relevante identificar que o compositor não se limitou a retratar apenas a flora e a fauna da Amazônia, mas também fez questão de referenciar a cultura dos povos indígenas que habitam naquele ambiente em perfeita comunhão com a natureza, como pode ser constatado nos movimentos *Dança dos Índios* e *Os Índios em Busca da Moca*. Esta visão sugere que a devida compreensão do caráter deste espaço necessariamente pressupunha a compreensão do modo como este é habitado, o que se assemelha à postura de Costa ao reiterar a importância da *permanência* do cotidiano em seu projeto para *Monlevade* (Img. 21). Assim, percebe-se que, no pensamento moderno brasileiro, os olhares para a *paisagem* e para as *permanências* eram interdependentes. Além disso, a peça de Villa-Lobos em questão permite a reflexão de que, apesar das inevitáveis transformações socioculturais daquele tempo

[202] A título de curiosidade, pode-se mencionar que o Rio de Janeiro foi a primeira cidade da América do Sul a organizar um serviço de transportes coletivos sobre trilhos de ferro. Em WEID, Elisabeth von der. "O bonde como elemento de expansão urbana no Rio de Janeiro". In: **Siglo XIX**, Cidade do México, v. 16, pp. 78–103, 1994, p. 78.
[203] GRIECO, Donatello. 2009, p. 130.

provenientes do advento da máquina, era indispensável que a natureza virgem e selvagem, intocada, permanecesse como tal, não só pelo seu simbolismo na cultura brasileira, como também pelo facto de que, por vários séculos e até a presente data, define o espaço do cotidiano de diversas tribos indígenas.

Por outro lado, é necessário apontar para o caráter por vezes unilateral da visão de ambos os autores sobre a modernidade brasileira. No caso da peça *Floresta do Amazonas*, é evidente que a intenção do compositor era a de retratar o caráter selvagem da floresta em combinação com o caráter bárbaro dos povos indígenas, tanto que diversas impressões foram registadas sobre a obra nesse sentido[204], dentre as quais se destaca o comentário do diplomata Donatello Grieco (1914-2010) em seus estudos sobre a produção de Villa-Lobos:

> *Nesse poema há o desencadear de forças múltiplas e tentaculares, sugeridas pela audácia surpreendente de uma música bárbara, mas que pouco tem de descritiva, pois vale exatamente pela imprevista sugestão. Empregando certas maneiras ameríndias, utilizando a orquestra com os mais ousados recursos, em que tudo obtém dos timbres e da polirritmia, a música, em alguns episódios do poema, como a 'Marcha dos Monstros', se torna agressiva, como todo o espetáculo amazônico, exorbitante e monstruoso.*[205]

Heloísa Valente[206] interpreta que, neste caso, a representação do indígena como bárbaro e da Floresta Amazônica como selvagem em contraste com a cultura do "homem branco civilizado" teria ocorrido com o propósito de que a *não-cultura* dos povos nativos se tornasse conhecida e, assim, fosse promovido um processo em que esta seria "apropriada e absorvida" como *cultura*[207]. Tal perceção aponta para a postura contraditória dos modernistas brasileiros de exaltar a *cultura do outro* sob uma ótica de colonizador, sem considerar a subjetividade deste *outro*. Nesse sentido, torna-se relevante a crítica de Suely Rolnik[208] ao pensamento do Movimento Antropofágico e aos seus ecos ao longo do século XX:

---

[204] "[...] é música onde se reflete a instabilidade cósmica dos primeiros dias da criação" (Eurico Nogueira França); "[...] forte espírito de selvageria [...]" (Mário de Andrade); "Jogo vertiginoso com as forças nativas. [...] desmedida e avassaladora força cósmica." (Renato Almeida); e "[...] limítrofe com o desmedido cosmo caótico do Rio-Mar [...]" (Andrade Muricy). Em GRIECO, Donatello. 2009, p. 41.

[205] GRIECO, Donatello. 2009, p. 41.

[206] Heloísa Valente tem doutoramento em Comunicação e Semiótica, pela PUC-SP, e pós-doutoramento pela ECA-USP. Estuda as relações entre música, cultura e mídia atual nos estudos interdisciplinares envolvendo as áreas das ciências sociais aplicadas (sobretudo comunicação), semiótica da cultura e música.

[207] VALENTE, Heloísa A. D. "Tópicos tropicais: imaginário e exotismo na obra de Villa-Lobos". UNIP/Musimid-USP. In: **Revista Música**, v. 19, n. 2, pp. 145–159, dez. 2019, p. 156.

[208] Suely Rolnik é doutora em Psicologia Social pela PUC-SP, onde é professora atualmente.

> *Mas uma diferença deve ser notada: enquanto as vanguardas europeias fantasiavam com o seu outro projetando-o em culturas não europeias, a vanguarda brasileira atribuía a si mesma, com orgulho, o lugar do outro idealizado. É verdade que algumas características da nova política de subjetivação que começou a tomar forma com estes movimentos correspondem, com efeito, a uma tradição local: um processo contínuo de hibridização que faz da subjetividade e da cultura o campo de um devir impulsionado pela inevitável existência do outro. Mas, ao identificar-se com o objeto das projeções da vanguarda europeia, a sua contraparte brasileira sujeitou-se sem qualquer crítica à imagem do colonizado tal como construída pelo colonizador; isto implica, além disso, reivindicar uma identidade nacional, o que contradiz a sua tese principal. Volta-se a um tipo de subjetividade construída como unidade em si mesma, insensível aos efeitos da presença viva do outro, cuja participação no processo de autoprodução é assim negada. Com esta ambiguidade, o Movimento Antropofágico contribuiu para fetichizar a imagem fantasiada e, assim, bloquear o potencial crítico da relação com o outro; desse modo, o deslocamento que este potencial pode efetivamente introduzir no modo atual de subjetivação foi interrompido.*[209]

Desse modo, o foco de Villa-Lobos em retratar os indígenas sobretudo como bárbaros sugere uma ausência da sensibilidade aos efeitos da presença viva desses povos na sociedade brasileira e um pensamento classista que circundava a construção da identidade nacional. No caso de Lucio Costa, também é possível identificar uma certa postura unilateral, como, por exemplo, nas suas considerações sobre os problemas do Rio de Janeiro associados ao rodoviarismo, sistema que favorece o autocarro e o carro individual. O arquiteto valeu-se do argumento da paisagem para abrandar as dificuldades inerentes à realidade das classes desprivilegiadas da cidade:

[209] Tradução do autor. Na língua original da edição: "Pero hay que señalar una diferencia: mientras que las vanguardias europeas fantaseaban con su otro proyectándolo en las culturas no europeas, la vanguardia brasileña se atribuyó a sí misma, con orgullo, el lugar del otro idealizado. Es cierto que algunos rasgos de la nueva política de subjetivación que comenzó a formarse con estos movimientos corresponde, en efecto, a una tradición local: un proceso continuo de hibridación que hace de la subjetividad y la cultura el campo de un devenir impulsado por la inevitable existencia del otro. Pero al identificarse a sí misma con el objeto de las proyecciones de las vanguardias europeas, su contraparte brasileña se sujetó acríticamente a la imagen del colonizado tal como fue construida por el colonizador; esto implica, además, reivindicar una identidad nacional, con lo que se contradice su tesis principal. Se retrocede a un tipo de subjetividad construida como una unidad en sí misma, insensible a los efectos de la presencia viva del otro, cuya participación en la marcha del proceso de producción de sí mismo es de este modo negada. Con esta ambigüedad, el Movimiento Antropofágico contribuyó a fetichizar la imagen fantaseada y, así, a bloquear el potencial crítico de la relación con el otro; de ese modo se detuvo el desplazamiento que este potencial puede efectivamente introducir en el modo de subjetivación vigente." Em ROLNIK, Suely. **Antropofagia zombie**. 2021, p. 6. Disponível em: *http://www.medicinayarte.com/img/antropofagia_zombie_rolnik.pdf* (Acesso em: 02/03/2023).

> *Queiram ou não, a cidade* [do Rio de Janeiro] *agora é isto, e com ela temos de conviver. Só que, justificável embora o seu cotidiano desagrado, o carioca é também, no fundo, um mal-agradecido.*
>
> [...]
>
> *Bem sei que o transporte suburbano é difícil, e que morar na favela perto é muitas vezes preferível a morar longe, melhor; que as praias estão poluídas, e as mazelas são muitas. Mas, quando pego o ônibus*[210] *aqui no Leblon*[211] *num dia claro como este de céu azul de ponta a ponta, e vou pela praia, pela lagoa, pelo aterro, esqueço tudo - é uma beleza!*[212]

Desse modo, através da compreensão da espetacularização das expressões indígenas por parte de Villa-Lobos e da idealização da paisagem tropical como cenário burguês por parte de Lucio Costa, já é possível perceber uma faceta do pensamento moderno brasileiro que, por vezes, considerou pouco o potencial de contribuição que o conflito entre as diferentes *subjetividades* na sociedade poderia oferecer para a construção da identidade nacional.

Segundo a filósofa Marilena Chaui[213], "a democracia é a única sociedade e o único regime político que considera o conflito legitimo, sendo este não um obstáculo, mas a constituição mesma do processo democrático", um regime que "não só trabalha politicamente os conflitos de necessidades, carências e interesses, mas procura instituí-los como direitos e, como tais, exige que sejam reconhecidos e respeitados"[214]. Portanto, é possível pensar que, em certa medida, a construção da Brasilidade Moderna não foi um processo inteiramente democrático. Por vezes, não só parece ter pouco se debruçado sobre a *subjetividade do outro* como também pouco considerado o conflito entre as várias *subjetividades* que supostamente seriam representadas pela mesma identidade, algo que se mostrou particularmente mais nítido durante a ditadura do Estado Novo brasileiro (1937-1945).

---

[210] "Ônibus" (português brasileiro) equivale a "autocarro" (português europeu).

[211] Pode-se mencionar, aqui, que Lucio Costa morou em um apartamento na Avenida Delfim Moreira, 1212, no Leblon, bairro nobre do Rio de Janeiro.

[212] COSTA, Lucio. "Rio de Janeiro". 1989. In: COSTA, Lucio. 2018 [1995], p. 373.

[213] Marilena Chaui é professora titular de História da Filosofia Moderna pela USP. Realizou o doutoramento em Filosofia pela USP e o pós-doutoramento pela Bibliotèque Nationale de Paris (BNP).

[214] Transcrição adaptada. Em CHAUI, Marilena. "Democracia e sociedade autoritária". PPGCOM-UFG. In: **Comunicação & Informação**, v. 15, n. 2, pp. 149–161, jul.-dez. 2012, p. 152.

Considerações sobre o período do Estado Novo

O tema da autenticidade da cultura brasileira iniciado nos anos 1920 pela vanguarda paulista disseminou-se gradativamente para outras esferas do conhecimento, como, por exemplo, para a esfera política, que passou a trabalhar a ideia de um "Brasil real, onde o formalismo da república oligárquica pudesse ser substituído pela construção de um Estado nacional forte e voltado para o progresso e para o futuro. Essa aproximação entre a busca da autenticidade e o autoritarismo político era dominante naqueles anos, em que as democracias pareciam condenadas ao fracasso, e os autoritarismos de esquerda e de direita se confundiam em nome dos valores, supostamente mais altos, da cultura e da nacionalidade"[215]. Lucio Costa e Heitor Villa-Lobos participaram do processo de produção dos símbolos culturais da ditadura do Estado Novo (1937-1945) e, portanto, torna-se necessário compreender de que modo as suas respetivas experiências no governo em questão afetaram a ideia de *brasilidade* na arquitetura e na música.

A participação de Lucio Costa no regime do Estado Novo ocorreu principalmente na configuração da nova política para o patrimônio cultural brasileiro. Em 1937, em vínculo com o Ministério da Educação e Saúde (MES) e sob a direção do advogado Rodrigo Melo Franco de Andrade[216], foi criado oficialmente o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)[217], posteriormente intitulado Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Lucio Costa foi diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos entre 1937 e 1972[218].

Primeiramente, deve-se compreender o modo como ocorreu a relação de Costa com o pensamento do governo em questão, já que, à primeira vista, pode-se estranhar que o arquiteto tenha se envolvido com o autoritarismo. Mário Pedrosa apresenta uma justificativa para a problemática no sentido de que teria sido estabelecida uma dinâmica de mutualismo entre o governo e os arquitetos brasileiros:

---

[215] Transcrição adaptada. SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. **Tempos de Capanema**. São Paulo: Paz e Terra e Editora FGV, 2000, p. 23.

[216] IPHAN. **Rodrigo Melo de Andrade**. Portal IPHAN. Disponível em: *http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/173* (Acesso em: 05/03/2023).

[217] REZENDE, Maria Beatriz. (et. al.). **Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) 1970-1979 e 1994-**. Portal IPHAN. Disponível em: *http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/55/instituto-do-patrimonio-historico-e-artistico-nacional-iphan-1970-1979-e-1994* (Acesso em: 05/03/2023).

[218] NASCIMENTO, Flávia Brito do. **Arquitetos Modernistas**. Portal IPHAN. Disponível em: *http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/21/arquitetos-modernistas* (Acesso em: 05/03/2023).

> *A* [ditadura do Estado Novo] *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 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 superada entre os ideais democráticos e sociais implícitos na nova arquitetura...*[219]

Nesse sentido, apesar dos conflitos ideológicos entre as duas partes, a possibilidade de atuação de Lucio Costa no SPHAN constituía para si uma oportunidade ímpar de aprofundar os seus estudos sobre a arquitetura brasileira. De facto, o arquiteto parece ter demonstrado grande amadurecimento teórico durante este período. Um exemplo marcante desta evolução ocorreu nos seus estudos sobre a obra de Aleijadinho (Antônio Francisco Lisboa; 1738-1814), em Ouro Preto (Minas Gerais), como pode ser constatado na seguinte comparação entre reflexões suas de três momentos diferentes:

> 1929:
>
> *É assim que a gente compreende que êle* [Aleijadinho] *tinha espírito de decorador, não de arquitecto. O arquiteto vê o conjunto, subordina o detalhe ao todo, e êle só via o detalhe, perdia-se no detalhe, que às vêzes o obrigava a soluções imprevistas, forçadas, desagradáveis.* [...]. *Ele pouco se preocupava com o fundo, o volume das tôrres, a massa dos frontões. Ia fazendo.*
>
> *Tem-se a impressão de que esculpia em delírio, desabafando tôda a sua dor imensa e os seus ódios mesquinhos no seu trabalho* [...]. [...] *E isso porque o Aleijadinho nunca estêve de acôrdo com o verdadeiro espírito geral da nossa arquitetura. A nossa arquitetura é robusta, forte, maciça e tudo que êle fêz foi magro, delicado, fino, quase medalha.* [...].[220]
>
> 1948:
>
> *Não adianta, portanto, perderem tempo à procura de pioneiros – arquitetura não é 'Far-West'; há precursores, há influências, há artistas maiores ou menores: e Oscar Niemeyer é dos maiores* [...]. *No mais, foi nosso próprio gênio nacional que se expressou através da personalidade eleita desse artista, da mesma forma como já se expressava no século XVIII, em circunstâncias, aliás, muito semelhantes, através da personalidade de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.* [...] *Ambos encontraram o novo vocabulário plástico fundamental já pronto, mas de tal maneira se houveram casando, de modo tão desenvolto e com tamanho engenho a graça e a força, o refinamento e a rudeza, a medida e a paixão que, na sua respectiva obra, os conhecidos elementos e as formas*

[219] Excerto da conferência proferida em Paris e publicada na Revista L'Architecture d'Aujourd'hui, n. 50-51, dezembro de 1953. Em PEDROSA, Mário. **Arquitetura: Ensaios Críticos**. 1. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2015 [1953], pp. 64-65.

[220] COSTA, Lucio. **O Aleijadinho e a Arquitetura Tradicional**. 1929.
Disponível em: *https://www.platformspace.net/home/o-aleijadinho-e-a-arquitetura-tradicional-the-little-cripple-and-everyday-architecture* (Acesso em: 28/06/2023).

> *consagradas se transfiguraram, adquirindo um estilo pessoal inconfundível, a ponto de poder se afirmar que, neste sentido, há muito mais afinidades entre as obras de Oscar, tal como se apresenta no admirável conjunto da Pampulha e a obra de Aleijadinho, tal como se manifesta na sua obra prima que é a igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto* [...].[221]

1986:

> [Entrevistador Ronaldo Brito] *Eu estava lendo dois artigos em 'Sobre arquitetura', um sobre Aleijadinho e outro onde o senhor compara o Aleijadinho e o Niemeyer. No primeiro artigo o senhor diz que o Aleijadinho seria marginal a essa tradição do partido singelo.*
>
> [Lucio Costa] *Exatamente. É um perigo essa coisa de fazer crítica, o sujeito tem que estar informado porque senão só diz besteira, é um risco. Isso foi em 1929.* [...] *Já sendo formado em arquitetura, não me lembro de ter visto nessa época aquela beleza que é o retábulo de São Francisco, um hino de glória.* [...][222]

Um exemplo dado por Costa de autenticidade e de graça na obra de Aleijadinho é o desenho da fachada da *Igreja São Francisco de Assis*, em Ouro Preto. Com o objetivo de trazer dinamismo à composição estática inicial, Aleijadinho "trouxe o corpo principal à frente, criando então, em planta, dois chanfros, com as colunas marcando bem os pés direitos e avançou o frontispício propriamente dito"[223], o que resultou no entablamento partido que enfatiza a massa forte da entrada (Img. 36).

Imagem 36: Igreja São Francisco de Assis. Ouro Preto. Fotografia de 2022.

[221] COSTA, Lucio. "Depoimento". 1948. In: COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência - Lucio Costa**. 1. ed. São Paulo: Editora 34 e Edições Sesc São Paulo, 2018 [1995], p. 199.
[222] CZAJKOWSKI, Jorge; BRITO, Ronaldo; ZILIO, Carlos. "Lucio Costa sobre Aleijadinho". Entrevista com Lucio Costa. Revista Gávea. n. 3, 1986. In: NOBRE, Ana Luiza. **Encontros: Lucio Costa**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, pp. 102-103.
[223] Transcrição adaptada. CZAJKOWSKI, Jorge; BRITO, Ronaldo; ZILIO, Carlos. "Lucio Costa sobre Aleijadinho".1986. In: NOBRE, Ana Luiza, 2010, p. 99.

No caso de Villa-Lobos, a sua participação no regime do Estado Novo parece ter sido mais desinibida do que a de Costa no que se refere à propagação dos ideais nacionalistas vigentes. Isto porque o músico, que trabalhou para o regime de 1932 a 1941, foi responsável pela reformulação do projeto de educação musical do país. O ensino do canto orfeônico passou a ser obrigatório em todas as escolas e Villa-Lobos expandiu a sua pesquisa para poder elaborar textos, métodos e aulas para o novo programa[224].

O uso da música como ferramenta política pelo Estado Novo foi amplo e complexo. "O rádio, o jornal e o disco passaram a ter grande importância para os ideólogos do Estado Novo. A música seria um recurso capaz de politizar de forma mais eficaz as massas populares. [...] O canto coletivo simbolizava o progresso e um pólo legitimador de nacionalidade, pois 'somente os grandes povos sabem cantar (...;) é um fato altamente impressionante, pela sua grandeza, ouvir a enorme multidão cantar, numa praça pública, hinos patrióticos.'"[225] (Img. 37). Assim, Villa-Lobos teve a oportunidade de efetivar o seu ideal de aproximação entre música erudita e música popular ao trabalhar diretamente com a formulação dos hinos patriotas e folclóricos, que simbolizavam o triunfo da coletividade em contraposição ao individualismo da República Velha (1889-1930). Um exemplo de que os hinos de Villa-Lobos eram claramente uma ferramenta do autoritarismo é o eventual enaltecimento de Vargas como "Tupã Deus do Brasil":

Oh, Tupã Deus do Brasil
Que o céu enche de sol
De estrelas de luar e de esperança[226]

Imagem 37: Villa-Lobos regendo concentração orfeônica no Estádio Vasco da Gama. Rio de Janeiro. 194-.

[224] FERREIRA BORGES, Mirelle. **Heitor Villa-Lobos, o músico educador**. Dissertação de Mestrado. Niterói: ICHF-UFF, 2008, p 7.
[225] FERREIRA BORGES, Mirelle. 2008, p. 9.
[226] Hino regido frequentemente nas concentrações orfeônicas. Em FERREIRA BORGES, Mirelle. 2008, p 99.

Torna-se nítido que o Estado Novo se valeu amplamente das artes referidas para efetivar o seu projeto nacionalista. No campo da arquitetura, incentivou os estudos sobre o património histórico, que possibilitavam a conservação de símbolos essencialmente brasileiros, ao passo que tentava se modernizar através da execução de projetos como o do Ministério da Educação e Saúde (1936). No campo da música, incentivou um programa de educação musical que enaltecia a pátria ao passo que censurava obras que trouxessem qualquer tom mais crítico sobre a realidade, como é o caso do samba *O Bonde de São Januário*, composto por Wilson Batista em 1940 e censurado posteriormente pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP):

Trecho da versão original:	Trecho da versão alterada:
O Bonde de São Januário	*O Bonde de São Januário*
Leva mais um sócio otário	*Leva mais um operário*
Só eu não vou trabalhar	*Sou eu que vou trabalhar*[227]

Dessa forma, o período do Estado Novo representa uma fase em que os avanços do pensamento sobre a *brasilidade* na arquitetura e na música claramente assumiram o papel de ferramenta para um projeto político autoritário. Anteriormente à Era Vargas, percebe-se que a busca pela autenticidade na arte brasileira ocorria consoante às inquietações teóricas dos intelectuais artistas ou até de modo espontâneo, como é o caso da popularização do samba no Rio de Janeiro mencionada anteriormente. Já no governo em questão, por mais que tenha sido positivo que artistas como Lucio Costa e Heitor Villa-Lobos tenham recebido incentivos para a expansão de suas respetivas pesquisas, é inegável que houve uma distorção incisiva da *brasilidade*, pois esta passou a referir elementos da cultura que fossem convenientes para simbolizar a monumentalidade de uma nação unidade e forte, ao passo que eram censuradas outras expressões possivelmente conflitantes com o projeto político, mesmo que elas fossem genuinamente brasileiras.

[227] **- Bonde de São Januário - Wilson Batista (1940)**. Secretaria da Educação.
Disponível em: *http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/modules/debaser/singlefile.php?id=23459* (Acesso em: 28/06/2023).

O sonho brasileiro:
Lirismo e sublimação

Imagem 38: Salto inaugural. Brasília. 1960.

O cenário do fim do Estado Novo em 1945 foi caracterizado por uma identidade nacional já consolidada no imaginário do povo, entretanto ainda reprodutora dos ecos de um pensamento autoritário. Desse modo, o processo de redemocratização do país naturalmente ocasionou também a atualização da ideia de *brasilidade*, a qual, aos poucos, gerava novas expressões nas artes num contexto em que a questão das raízes brasileiras já parecia mais esclarecida.

A República Populista (1946-1964) compreendeu um período da História do Brasil significativamente caraterizado pelo otimismo e pelo pensamento progressista. Como exemplo, pode-se mencionar as medidas de incentivo ao desenvolvimento económico com ênfase na industrialização no início da década de 1950[228] e o cenário de estabilidade política durante o mandato do presidente Juscelino Kubitschek (1902-1976) entre 1956 e 1961[229]. Concomitantemente, o Brasil ganhava cada vez mais projeção internacional e assumia a imagem de um país modernizado, de um "país do futuro"[230], processo amplamente retratado e divulgado através das artes brasileiras e que culminou na inauguração de Brasília em 1960. Foi nesse contexto que a arquitetura de Oscar Niemeyer (1907-2012) se tornou amplamente

[228] FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 12. ed. São Paulo: Editora da USP, 2006, p. 409.
[229] FAUSTO, Boris. 2006, p. 422.
[230] Referência ao texto do escritor austríaco Stefan Zweig (1881-1942) de título "Brasil, País do Futuro", publicado em 1941.

conhecida e representativa da Brasilidade Moderna, ao passo que, na esfera da música brasileira, vinha sendo pavimentado o caminho para a criação de um gênero musical totalmente novo no fim da década de 50: a Bossa Nova, combinação de samba com *jazz,* que também se tornou símbolo da identidade nacional.

Quem inventou o Brasil foram João Gilberto e Oscar Niemeyer.
- Guilherme Wisnik[231]

Oscar Niemeyer já participava da cena arquitetónica brasileira desde a década de 30, como visto no projeto para o Ministério da Educação e Saúde, porém foi nos anos posteriores que, de facto, ocorreu a sua revelação. A sua rápida ascensão deveu-se em grande medida ao apoio que recebeu de Lucio Costa, o qual reconheceu desde cedo o talento de Niemeyer no que se referia à sua orientação livre "de todo empecilho estritamente funcionalista"[232]. Como primeiro exemplo desse apoio, pode-se mencionar que Costa, apesar de ter vencido em primeiro lugar o concurso para o *Pavilhão do Brasil* na Exposição Internacional de Nova Iorque (1939), decidiu recusar o resultado e realizar um novo projeto em parceria com Niemeyer, o qual havia obtido o segundo lugar[233].

Como segundo exemplo, pode-se mencionar o caso do *Grande Hotel de Ouro Preto* realizado por Niemeyer em 1940. Pode-se pensar que, à primeira vista, Lucio Costa teria sido o arquiteto mais adequado para realizar a tarefa de projetar um hotel numa cidade colonial preservada no tempo. Contudo, mais uma vez, Costa teria assumido "uma atitude de discrição, de modo a possibilitar a Niemeyer afirmar seu talento"[234]. De facto, Niemeyer parece ter feito jus à confiança nele depositada, pois o seu projeto foi considerado um "êxito indiscutível enquanto resposta ao problema da integração da arquitetura moderna a um contexto urbanístico antigo"[235], o que lhe conferiu grande visibilidade na altura. Dentre os diversos fatores que colaboram para essa integração, pode-se mencionar a referência aos métodos construtivos tradicionais, como a escolha de um telhado inclinado construído em telha colonial para a cobertura e o uso de treliças de madeira pintadas de azul nas varandas da fachada principal (Imgs. 39 e 40). Desse modo, mesmo que Niemeyer demonstrasse claramente uma predileção pela liberdade plástica e formal, torna-se evidente que, desde cedo, o arquiteto não era alheio à importância da tradição para o desenvolvimento de

[231] Transcrição adaptada. Comentário de Guilherme Wisnik na Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), 2019, em alusão a letra da marcha de Carnaval *História do Brasil*, de Lamartine Babo. Em CALCANHOTTO, Adriana; WISNIK, Guilherme; GRANDE, Nuno. **Uauá**. Conferência. Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP). 11 jul. 2019, min. 32:50. Disponível em: *https://www.youtube.com/watch?v=jhOiA4Wqx2Q* (Acesso em: 06/07/2023).
[232] BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. 5ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 2018 [1981], p. 105.
[233] BRUAND, Yves. 2018 [1981], p. 105.
[234] BRUAND, Yves. 2018 [1981], p. 107.
[235] BRUAND, Yves. 2018 [1981], p. 109.

uma linguagem moderna na arquitetura, o que pode ser interpretado como um fator significativo para que o mesmo tenha se inserido com tanta proeminência na vontade artística em questão.

Imagem 39 (esquerda): Grande Hotel de Ouro Preto. Oscar Niemeyer. 1940. Fotografia de 2022.

Imagem 40 (direita): Inserção do Hotel no contexto. Fotografia de 2022.

O contexto cultural das décadas de 40 e 50 que levou ao surgimento da Bossa Nova foi caracterizado pela forte presença do *samba-canção*, o qual já apresentava arranjos que mesclavam a música latina com padrões norte-americanos[236]. Contudo, as suas letras eram fortemente sentimentalistas, sobre temáticas de arrebatamento, de traição e de dor, o que parece ter sido um dos maiores motivos para que a juventude da época não se identificasse tanto com o gênero[237]. A necessidade de modernização da música brasileira despertou, então, o interesse dos jovens músicos pela sofisticação, pela suavidade vocal e pela complexidade do *jazz*[238]. Artistas como Tom Jobim (1927-1994)[239], João Gilberto (1931-2019) e Vinicius de Moraes (1913-1980) começaram uma busca por um gênero brasileiro que se aproximasse dessa elegância e que fosse desprovido dos exageros do samba-canção. Além disso, a necessidade de renovação da música estava associada a uma geração "que não se enquadrava num mundo traumatizado por guerras e que tinha a esperança de um Brasil melhor"[240].

[236] BARBOSA, Camila Cornutti. **A Bossa Nova, seus documentos e articulações: um movimento para além da música**. Dissertação de Mestrado. São Leopoldo: UNISINOS, 2008, p. 30.
[237] BARBOSA, Camila Cornutti. 2008, p. 31.
[238] BARBOSA, Camila Cornutti. 2008, p. 33.
[239] A título de curiosidade, pode-se mencionar que Tom Jobim chegou a estudar Arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes e trabalhou, ainda como calouro, no escritório de Jorge Machado Moreira. Em CABRAL, Sérgio. **Antonio Carlos Jobim: uma biografia**. 2. ed. Scribd e-book. São Paulo: Lazuli Editora, 2016 [2015], p. 63.
[240] ARSKY, Bruno Simões; GARCIA, Claudia da Conceição. **Tom e Oscar: Diálogo entre duas linguagens brasileiríssimas**. VI ENANPARQ - Limiaridade: processos e práticas em Arquitetura e Urbanismo. **Anais**... Brasília: 2020, p. 8.

Os prenúncios da Bossa Nova apontam para meados da década de 40, com a gravação de *Copacabana* (1946), por Dick Farney[241]. Contudo, a data oficial de nascimento do movimento é comumente referida como 1958, ano da gravação de *Chega de Saudade*, composição de Vinicius de Moraes e Tom Jobim cantada e tocada no violão por João Gilberto. A canção teria lançado uma "nova estética musical"[242], caracterizada pelo "acompanhamento camerístico, econômico, sutil e transparente, com equilíbrio e clareza entre as vozes e integração discreta entre instrumentos e canto"[243]. Um dos maiores saltos na elaboração de *Chega de Saudade* foi o poder de síntese que João Gilberto conseguiu exercer sobre a composição[244], já que foi sua a sugestão de que apenas um dos ritmos do samba servisse de base para a canção, ao passo que os seus colegas tentavam incorporar múltiplos ritmos[245].

No que diz respeito ao desenvolvimento da *brasilidade* na música, a chegada da Bossa Nova representou um avanço nunca antes testemunhado. Como já mencionado, desde a sua popularização no Rio de Janeiro no início do século XX, o samba passou por um processo de modernização e de diversificação que resultou em gêneros como o samba-enredo, o choro-sambado e o samba-canção. Contudo, é possível interpretar que esta evolução ocorreu sobretudo dentro da própria esfera do samba e não se cruzou rigorosamente com o pensamento moderno na música resultante da Semana de 22: o olhar de Villa-Lobos para as expressões brasileiras dirigiu-se principalmente à cultura indígena, ao folclore, e, em menor incidência, às expressões originárias de países africanos e ao choro, sendo raras as referências do compositor diretamente ao samba[246]. Nesse sentido, a Bossa Nova constituiu um marco revolucionário na cultura, pois foi a invenção de um gênero musical tão sofisticado quanto o *jazz* que conseguiu ser genuinamente brasileiro através de uma reinterpretação inovadora do samba. Contudo, deve-se salientar que isto não significa que o surgimento do gênero tenha sido um evento isolado em si mesmo: ele estava inserido no panorama geral dos processos de modernização da música brasileira e harmonizava com os avanços anteriormente conquistados. Pode-se mencionar o facto de que as composições de Villa-Lobos

[241] *Copacabana* "chamou a atenção dos críticos para a modernidade do seu arranjo, que encantou os novos e desagradou os conservadores". Transcrição adaptada. Em MELLO, Zuza Homem de; SEVERIANO, Jairo. **A canção no tempo. 85 anos de músicas brasileiras**. Vol. 1 [1901-1957]. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 246. apud BARBOSA, Camila Cornutti. 2008, p. 32.
[242] CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à música popular brasileira**. São Paulo: Ática, 2000. apud BARBOSA, Camila Cornutti. 2008, p. 35.
[243] GAVA, José Estevam. **A linguagem harmônica da bossa nova**. São Paulo: Unesp, 2002, pp. 52-53. apud BARBOSA, Camila Cornutti. 2008, p. 35.
[244] MELLO, Zuza Homem de. **Amoroso: Uma biografia de João Gilberto**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021, p. 65.
[245] Menescal relata que o ritmo escolhido por João Gilberto para *Chega de Saudade* teria sido aquele associado ao tamborim. Em: TERRA, Renato. **O canto livre de Nara Leão**. Série documental. Rio de Janeiro: Globoplay, 2022, ep. 1, min. 23:30.
[246] Como exemplo, podem-se mencionar *Samba-le-le* (1932) e *Samba Clássico* (*Ode*; 1958), de Villa-Lobos.

serviram de grande inspiração para obras de Tom Jobim, como por exemplo a sua canção *Chovendo na Roseira* (1971), cujo início apresenta "simetrias intervalares e acordes simétricos típicos de obras sinfônicas de compositores da vanguarda do início do século XX, dentre eles Villa-Lobos"[247].

A associação entre a arquitetura moderna brasileira e a Bossa Nova no imaginário coletivo poderia ser justificada pelo simples facto de que, a partir do fim da década de 50, os dois movimentos aconteciam concomitantemente e representavam símbolos do ápice da modernidade brasileira. Contudo, sob a ótica da vontade artística, é interessante perceber que a força criativa daquele tempo resultou numa relação praticamente simbiótica entre as duas artes, em que uma remetia para a outra instantaneamente, como ilustrado no depoimento de Chico Buarque na abertura da presente dissertação: "Música do Tom, na minha cabeça, é casa do Oscar"[248]. Dentre os diversos casos em que as duas esferas foram retratadas em conjunto, pode-se mencionar, por exemplo, que a trilha sonora do documentário sobre Oscar Niemeyer intitulado *A Vida é um Sopro* (2006) foi composta no gênero da Bossa Nova por artistas como João Donato (1934-)[249], conhecido por promover fusões musicais entre música latina e *jazz*.

É certo que já havia uma semelhança estética entre a arquitetura de Lucio Costa e a música de Heitor Villa-Lobos, principalmente no que tange a valorização da paisagem. Entretanto, as permanências que ambos referiram, apesar de representativas da *brasilidade*, foram bastante diversas, abrangendo temáticas como a tradição construtiva, os modos de habitar e as expressões indígenas e negras. A revelação de Oscar Niemeyer e o desenvolvimento da Bossa Nova trouxeram um novo enfoque para a *brasilidade*, nítido e sintético, o que proporcionou uma experiência imersiva ainda mais intuitiva quando combinadas as duas artes referidas. Desse modo, o presente capítulo pretende apresentar interpretações que clarifiquem o modo como a Brasilidade Moderna se desenvolveu no imaginário coletivo a ponto de a arquitetura moderna brasileira – especialmente a de Oscar Niemeyer – ter figurado como o cenário da Bossa Nova e, esta, por sua vez, ter figurado como a trilha sonora da arquitetura moderna brasileira.

---

[247] ALBUQUERQUE, Joel. **Simetria intervalar em Tom Jobim: Chovendo na Roseira, um legado de Villa-Lobos?** In: EITAM4. **Anais...** São Paulo: ECA/USP, 2017. apud RIPKE, Juliana. "Villa-Lobos e Tom Jobim: Uma análise de influências". USP. In: **Revista Tulha**, Ribeirão Preto, v. 4, n. 1, pp. 35-68, jan.-jun. 2018, p. 1.

[248] BUARQUE, Chico. **A Casa do Oscar. Poemas, testemunhos, cartas.** 2000. Disponível em: *http://www.chicobuarque.com.br/textos?Tipo=2&Busca=casa+do+oscar* (Acesso em: 01/11/2022).

[249] MACIEL, Fabiano. **A Vida é um Sopro**. Documentário. Santa Clara Comunicação. 2006, min. 1:25:47.

A premissa da poesia

Sonho o poema de arquitetura ideal
Cuja própria nata de cimento
Encaixa palavra por palavra
Tornei-me perito em extrair
Faíscas das britas e leite das pedras[250]

Enquanto a vontade artística durante o período de consolidação da Brasilidade Moderna teve como foco desvelar as raízes brasileiras e desenvolver uma linguagem autêntica, a nova fase em questão parece ter sido caracterizada por um pensamento mais livre e descomedido. Tratava-se da intenção de perpetuar as conquistas realizadas durante a construção da *brasilidade*, porém, agora, somada ao desejo de produzir novas expressões que provocassem principalmente reações de fascínio e de deslumbramento. Foi nesse contexto que emergiu uma forte obsessão pela *beleza* tanto na arquitetura quanto na música, que passaram a desenvolver um diálogo em que a *poesia* parece ter operado como vínculo fundamental.

> *Sou a favor de uma liberdade plástica quase ilimitada, liberdade que não se subordine servilmente às razões da técnica ou do funcionalismo, mas que constitua, em primeiro lugar, um convite à imaginação, às formas novas e belas, capazes de surpreender e emocionar pelo que representem de novo e criador; liberdade que possibilite - quando desejável - uma atmosfera de êxtase, de sonho e poesia.*
>
> - Oscar Niemeyer[251]

Para se compreender o papel da poesia como ponte entre as duas artes durante o Movimento Moderno no Brasil, foi selecionado como caso de estudo as relações entre o pensamento do arquiteto Oscar Niemeyer[252] e do músico diplomata Vinicius de Moraes. Em primeiro lugar, deve-se reconhecer que as relações que Niemeyer e Moraes mantiveram com a literatura foram bastante diversas: enquanto a maior parte dos textos de Niemeyer gravitava em torno da sua arquitetura, com apenas algumas publicações de poemas e de crônicas[253], Moraes publicou diversos livros de prosa e de poesia. Contudo, o que se torna

[250] Trecho do poema *Fábrica do Poema*, de Waly Salomão, cantado por Adraiana Calcanhotto na abertura da exposição Infinito Vão, em 2018. Ver **Anexo A**.
[251] NIEMEYER, Oscar. **Minha experiência em Brasília**. 4. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2006 [1961], p. 25.
[252] A título de curiosidade, pode-se referir que Niemeyer não era tão apreciador da Bossa Nova e se interessava mais pelo samba-canção: "Ele [Oscar Niemeyer] era da geração da Carmen Miranda, do Noel Rosa, e ele preferia muito mais um samba-canção, das antigas. Ele não estava ligado no movimento que estava em ebulição, não era da mesma geração dos jovens que criaram a Bossa Nova". Em SERAPIÃO, Fernando. **Apresentação da Cenografia de Oscar Niemeyer para Orfeu da Conceição por Fernando Serapião**. Aula aberta. Porto: Casa da Arquitectura, 16 nov. 2018, min. 15:17. Disponível em: *https://www.youtube.com/watch?v=gnnYzbP5aWw* (Acesso em: 19/07/2023).
[253] Como exemplo, pode-se mencionar o seu livro *Crônicas*, de 2008.

especificamente relevante para o estudo da Brasilidade Moderna é o modo como ambos os autores efetivaram a *intenção de fazer poesia* dentro das esferas da arquitetura e da música.

Em segundo lugar, é importante mencionar que os dois autores, cariocas, eram amigos (Img. 41) e frequentavam alguns espaços em comum na cidade do Rio de Janeiro, o que naturalmente sugere a semelhança de pensamento entre eles. Dentre estes espaços, pode-se mencionar o *Café Amarelinho*, no bairro do Centro, no qual participavam de rodas literárias que contavam também com a presença de outros artistas relevantes da época, como Lucio Costa, Candido Portinari, e Carlos Leão[254].

> [...] *quando vejo aquilo em que creio refletido num depoimento como o de Oscar Niemeyer, velho e querido amigo, como não me emocionar? É bom ver-se entre os amigos, um cujos pontos de vista coincidem com os nossos; um a quem os anos, em vez de esclerosar ou enclausurar politicamente, pelo contrário remoçam, renovam, revigoram; um cuja visão prática do mundo e dos homens não despreza nunca a dimensão da poesia.*
>
> - Vinicius de Moraes[255]

Imagem 41: Oscar Niemeyer (esquerda) e Vinicius de Moraes (direita).

A procura pela beleza presente no pensamento de Niemeyer e de Moares estava intrinsecamente relacionada ao desejo de transmitir as sensações de *graça* e de *leveza* em suas obras. Para tal, ambos os autores utilizaram amplamente como inspiração a paisagem brasileira – tema já trabalhado nas décadas anteriores – e a imagem feminina (Img. 42). Um exemplo dessa visão comum a ambos pode ser identificado na comparação entre o poema de abertura do livro *As curvas do tempo - Memórias* (1998), de Niemeyer, e a letra da canção *Garota de Ipanema* (1962), de Moraes:

---

[254] BARREIRA, Gabriel; THUM, Tássia. **De uísque a poesias, veja o roteiro boêmio de Vinicius de Moraes no Rio**. Portal G1 Rio. 18 out. 2013. Disponível em: *https://g1.globo.com/musica/noticia/2013/10/de-uisque-poesias-veja-o-roteiro-boemio-de-vinicius-de-moraes-no-rio.html* (Acesso em: 29/06/2023).

[255] MORAES, Vinicius de. **Para viver um grande amor (crônicas e poemas)**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras. 1962, p. 101.

Poema de abertura de *As curvas do tempo*:

Não é o ângulo reto que me atrai
nem a linha reta, dura, inflexível,
criada pelo homem.

O que me atrai é a curva livre e sensual.
a curva que encontro nas montanhas
do meu país,
no curso sinuoso dos seus rios,
nas ondas do mar,
no corpo da mulher preferida.

De curvas é feito todo o universo,
o universo curvo de Einstein.

- Oscar Niemeyer[256]

Letra de *Garota de Ipanema*:

Olha que coisa mais linda
Mais cheia de graça
É ela, menina
Que vem e que passa
Num doce balanço
A caminho do mar

Moça do corpo dourado
Do Sol de Ipanema
O seu balançado
É mais que um poema
É a coisa mais linda
Que eu já vi passar

- Vinicius de Moraes

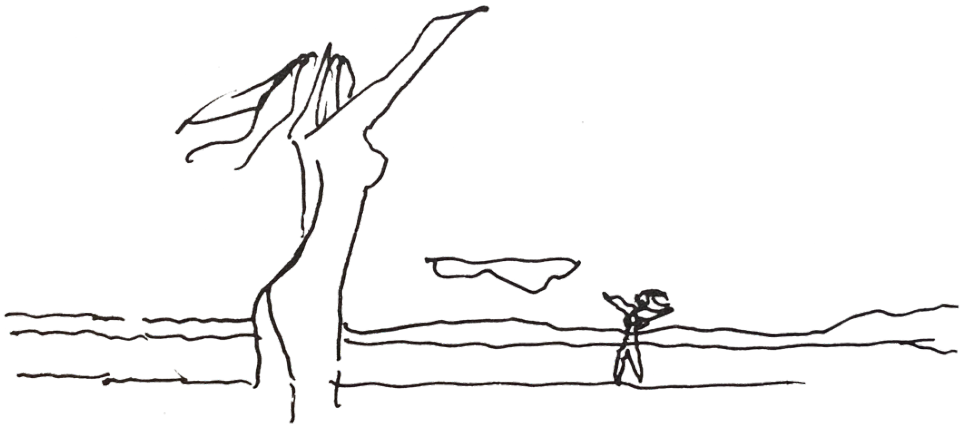


Imagem 42: Desenho de Oscar Niemeyer. Sem nome. 1998.

Como explicado pelo próprio, Niemeyer executava a sua intenção de poesia através da "curva livre e sensual". É interessante perceber que, ao passo que esse discurso sugeria um caráter de plena liberdade formal em suas obras, o arquiteto recorria a diversas estratégias projectuais para conseguir exprimir as sensações de graça e de leveza pretendidas, evidenciando que, na verdade, por mais que ele almejasse a forma espontânea como resultado, esta não era proveniente de uma conceção arbitrária. Dois exemplos disso são os seus projetos para a *Casa de Bailes* e para a *Igreja de São Francisco de Assis*, construídas entre 1942 e 1944 e pertencentes ao *Conjunto Arquitetônico da Pampulha* (Belo Horizonte, Minas Gerais).

[256] NIEMEYER, Oscar. **As curvas do tempo – Memórias**. 7. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2000 [1998], p. 10.

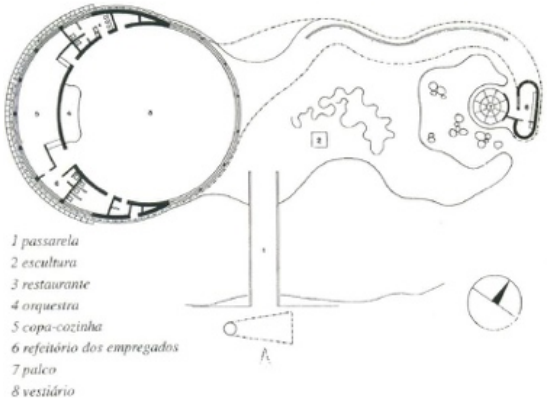


Imagem 43 (cima): Pala da Casa de Bailes. Oscar Niemeyer. Fotografia de 2022. **Imagem 44** (baixo): Planta da Casa de Bailes.

Na primeira obra, é evidente a *intenção de poesia* na escolha de inserir o edifício numa pequena ilha, delicadamente destacada da margem da Lagoa da Pampulha, e na escolha de criar um percurso coberto por uma pala sinuosa que acompanha o jardim e a água (Img. 43). Entretanto, Niemeyer "conseguiu manter o senso de medida e evitar excessos que poderiam resultar dessa realização aparentemente despreocupada, ao equilibrar, pela pureza geométrica, as massas colocadas nas extremidades; não foi por acaso nem por razões estritamente funcionais que o corpo principal foi inscrito dentro de círculos secantes dispostos de tal modo que a perfeição da forma circular permanecesse inteira tanto interior, quanto exteriormente, enquanto a parte externa retomava o mesmo tema na outra ponta da marquise [(Img. 44)]. Nisso pode-se encontrar a habilidade do arquiteto e seu notável senso estético que o leva a dar plena liberdade à sua imaginação plástica, mantendo-a, no entanto, dentro de limites cuidadosamente calculados"[257].

[257] BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. 5ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 2018 [1981], p. 112.

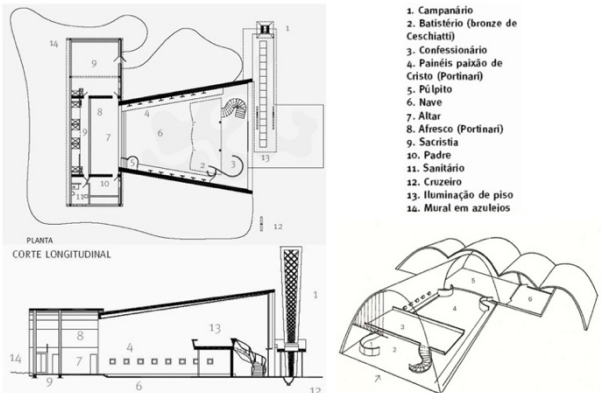


Imagem 45 (cima): Alçado da cabeceira da Igreja de São Francisco de Assis. Oscar Niemeyer. Fotografia de 2022.
Imagem 46 (baixo): Planta e corte longitudinal da Igreja de São Francisco de Assis.

Na segunda obra, pode-se identificar claramente que o arquiteto subjugou toda a composição em prol do desenho curvo do alçado principal e do alçado posterior, que revelam o movimento das coberturas parabólicas num gesto fino, despojado e lúdico, numa quase transposição do perfil da paisagem brasileira (Img. 45). Para que fosse possível conjugar essa intenção plástica com as necessidades funcionais do edifício, Niemeyer adotou diversas estratégias de conceção projectual, como por exemplo: os volumes gerados por cada abóbada autoportante definem os espaços da nave, da sacristia e do coro, convencionais do programa em questão; as abóbadas estruturais conseguem ser formalmente evidenciadas nos alçados devido ao contraste com os *brise-soleils* verticais na fachada principal, que protegem o púlpito, e com a parede revestida pelos azulejos de Portinari na fachada da cabeceira; e o altar recebe a devida importância na composição através do afunilamento do desenho em planta e em corte da nave[258] (Img. 46).

[258] BRUAND, Yves. 2018 [1981], p. 113.

Os projetos de Niemeyer para a Pampulha podem ser apontados como um momento de viragem premeditado da *brasilidade* em direção à valorização do individualismo na arquitetura brasileira. Primeiramente, deve-se atentar ao facto de que a iniciativa foi um projeto político de Juscelino Kubitschek, então prefeito de Belo Horizonte (Minas Gerais), com a "preocupação de caráter eleitoral"[259]. Em segundo lugar, é importante salientar que o projeto foi realizado estritamente por Niemeyer – em contraste com o MES, que fora projetado por uma equipe – e se tratava de uma área de lazer burguesa, que deveria corresponder à "manifestação típica do estado e das aspirações da sociedade brasileira" e à "correta apreciação das condições económicas e sociais do país"[260].

É interessante perceber que, apesar do evidente contraste formal entre a "imaginação plástica"[261] de Niemeyer e o tom rigoroso e racional da arquitetura de Lucio Costa estudada anteriormente, o próprio Costa já parecia validar, em 1934, alguma dose de individualismo na arquitetura, pois afirma que "de todas as artes é, todavia, a arquitetura – em razão do sentimento eminentemente utilitário e social que tem – a única que, mesmo naqueles períodos de afrouxamento, não se pode permitir, senão de forma muito particular, impulsos *individualísticos*"[262]. Nesse sentido, pode-se interpretar que a liberdade formal de Niemeyer se configura justamente como um "impulso individualístico" admissível por Costa na arquitetura, como se verifica em seu depoimento de 1948: "Oscar Niemeyer é dos maiores [...], foi nosso próprio gênio nacional que se expressou através da personalidade eleita desse artista"[263].

Desse modo, foi num contexto de valorização do individualismo na arquitetura que uma relação de complementaridade se estabeleceu entre os espaços de Niemeyer e as letras e as canções de Moraes. Um caso representativo disso foi o momento em que os dois autores fizeram uma colaboração para a produção do teatro musical *Orfeu da Conceição* (estreada em 1956), cujas canções se enquadravam ainda no gênero samba-canção[264]. A obra, escrita por Moraes e musicada por Tom Jobim, consiste numa transposição do mito grego de *Orfeu e Eurídice* para a realidade das favelas do Rio de Janeiro e teve o seu cenário projetado por Oscar Niemeyer[265].

---

[259] BRUAND, Yves. 2018 [1981], 109.
[260] BRUAND, Yves. 2018 [1981], 109.
[261] BRUAND, Yves. 2018 [1981], 115.
[262] COSTA, Lucio. "Razões da nova arquitetura". 1934. In: COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência - Lucio Costa**. 1. ed. São Paulo: Editora 34 e Edições Sesc São Paulo, 2018 [1995], p. 111.
[263] COSTA, Lucio. "Depoimento". 1948. In: COSTA, Lucio. 2018 [1995], p. 199.
[264] MELLO, Zuza Homem de. **Amoroso: Uma biografia de João Gilberto**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021, p. 60.
[265] Segundo o crítico de arquitetura Fernando Serapião, que está atualmente a escrever a biografia de Oscar Niemeyer, não existem registos palpáveis do cenário de Niemeyer, apenas algumas imagens, pois o cenário se perdeu no transporte de volta ao Rio de Janeiro após uma apresentação da peça em São Paulo. Em SERAPIÃO, Fernando. 16 nov. 2018, min. 52:28.

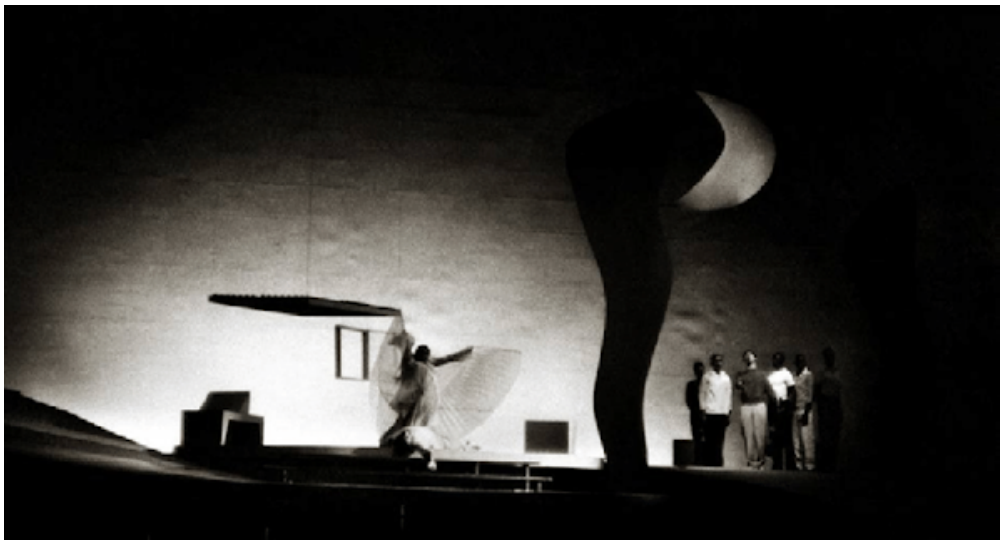


Imagem 47: Encenação de Orfeu da Conceição. 1956.

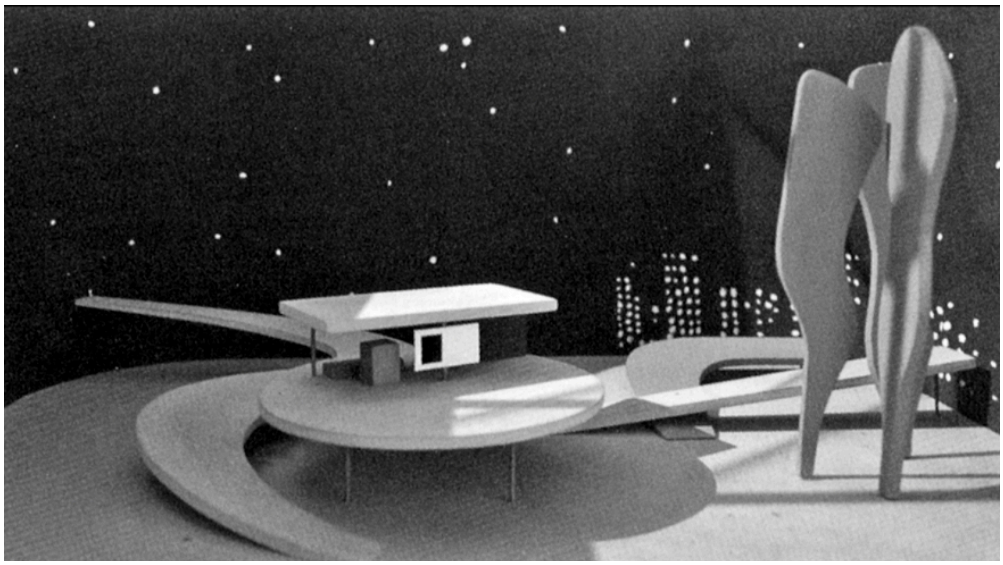


Imagem 48: Maquete do cenário de Orfeu da Conceição. Oscar Niemeyer.

Imagem 49: Desenho de Oscar Niemeyer para o cenário.

Vai tua vida
Teu caminho é de paz e amor
A tua vida
É uma linda canção de amor
Abre teus braços e canta a última esperança
A esperança divina de amar em paz

Se todos fossem iguais a você
Que maravilha viver
Uma canção pelo ar
Uma mulher a cantar
Uma cidade a cantar
A sorrir, a cantar, a pedir
A beleza de amar

Existiria a verdade
Verdade que ninguém vê
Se todos fossem no mundo iguais a você[266]

Segundo Fernando Serapião, Niemeyer teria se inspirado na seguinte passagem específica da peça para o primeiro desenho do cenário[267]:

> *O morro, a cavaleiro da cidade, cujas luzes brilham ao longe. Platô de terra com casario ao fundo, junto ao barranco, defendido, à esquerda, por pequena amurada de pedra, em semicírculo, da qual desce um lance de degraus. Noite de lua, estática, perfeita. No barranco de Orfeu, ao centro, bruxuleiam lamparinas. Ao levantar o pano, a cena é deserta.*[268]

É possível observar que o projeto de Niemeyer para o cenário não foi uma tentativa de reprodução exata da descrição de Moraes e, sim, uma "estilização da favela carioca"[269], pois o desenho do arquiteto é uma reinterpretação do espaço com enfoque na transmissão das sensações de graça e de leveza, presentes na rampa curva, nas árvores abstratas e na fragmentação da casa (cobertura e janela atirantadas) (Imgs. 47, 48 e 49). Nesse sentido, pode-se interpretar que Niemeyer se valeu de uma oportunidade em que não era necessário se preocupar com as exigências funcionais da arquitetura para explorar ao máximo uma estética visual representativa da poética da peça, de "uma canção pelo ar", o que se revela como um exemplo quase literal de como a *intenção de poesia* permeou a vontade artística daquele tempo.

[266] Trecho da canção *Se Todos Fossem Iguais a Você*, musicada por Tom Jobim para a peça *Orfeu da Conceição*.
[267] Em SERAPIÃO, Fernando. 2018, min. 22:09.
[268] MORAES, Vinicius de. **Orfeu da Conceição (Tragédia Carioca)**. 1. ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1956, p. 17.
[269] Termo utilizado por Serapião em Em SERAPIÃO, Fernando. 2018, min. 22:32.

A melancolia da paisagem

Como já visto anteriormente, um tema presente nessa nova etapa da *brasilidade* foi o fascínio pela beleza. É interessante perceber, entretanto, que este vinha frequentemente acompanhado de um tom de melancolia: as duas ideias eram apresentadas numa relação aparentemente paradoxal, em que se contrastavam e se complementavam simultaneamente, o que transpareceu tanto na arquitetura quanto na música e revelou uma nova dimensão da *brasilidade*, mais sensível ao plano da subjetividade.

No caso da Bossa Nova, a sua própria estética musical já contribuía para a construção do tom melancólico em questão. O gênero musical, que nasceu como uma "música de apartamento"[270], lançou um novo modo de "cantar falando"[271], em que há uma "impostação vocal natural e relaxada"[272], preocupada em não sobrepujar a instrumentação. Desse modo, cria-se uma atmosfera de discrição e de intimismo que já sugere a melancolia pretendida. Além disso, numa análise das letras da Bossa Nova, é possível identificar que a melancolia se revela em múltiplas narrativas, por vezes confluentes, como por exemplo:

- A narrativa da desilusão amorosa:

  Insensatez (1961)[273]: *Vai, meu coração pede perdão / Perdão apaixonado / Vai porque quem não / Pede perdão / Não é nunca perdoado*

- A narrativa da saudade da mulher amada:

  Chega de Saudade (1958): *Mas se ela voltar, se ela voltar /*
  Que coisa linda, que coisa louca

- A narrativa da saudade do Rio de Janeiro:

  Samba do Avião (1962)[274]*:* *Minha alma canta / Vejo o Rio de Janeiro / Estou morrendo de saudade / Rio teu mar, praias sem fim / Rio você foi feito pra mim*

---

[270] BARBOSA, Camila Cornutti. **A Bossa Nova, seus documentos e articulações: um movimento para além da música**. Dissertação de Mestrado. São Leopoldo: UNISINOS, 2008, p. 38.
[271] CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à música popular brasileira**. São Paulo: Ática, 2000. apud BARBOSA, Camila Cornutti. 2008, p. 35.
[272] GAVA, José Estevam. **A linguagem harmônica da bossa nova**. São Paulo: Unesp, 2002, pp. 52-53. apud BARBOSA, Camila Cornutti. 2008, p. 35.
[273] Composição de Tom Jobim e letra de Vinicius de Moraes.
[274] Composição de Tom Jobim.

Contudo, dentre as narrativas da Bossa Nova, aquela que parece mais significativa para a compreensão do modo como o gênero musical se associou à arquitetura moderna é a *narrativa da solidão perante a paisagem brasileira*, com maior ênfase na paisagem carioca, o que pode ser identificado nas seguintes canções:

Corcovado (1960)[275]: *Um cantinho e um violão / Este amor, uma canção /*
Pra fazer feliz a quem se ama / Muita calma pra pensar /
E ter tempo pra sonhar / Da janela vê-se o Corcovado /
O Redentor, que lindo

Inútil Paisagem (1964)[276]: *Mas pra quê? / Pra quê tanto céu? / Pra quê tanto mar? /*
Pra quê? / De que serve essa onda que quebra / No vento da tarde / De que serve a tarde? / Inútil paisagem / Pode ser /
Que não venhas mais / Que não venhas nunca mais /
De que servem as flores que nascem / Pelo caminho /
Se o meu caminho / Sozinho é nada

Pode-se interpretar que a combinação entre *Corcovado* e *Inútil Paisagem* sugere a imagem de um eu lírico que, ao olhar *pela janela*, projeta a sua tristeza no espaço exterior, pois, em certa medida, perde o senso do próprio significado perante a imensidão da paisagem. Nesse sentido, é interessante identificar a semelhança entre essa atmosfera construída pela Bossa Nova e a espacialidade de algumas obras representativas da arquitetura moderna brasileira. Para tal, foram selecionados dois projetos de Niemeyer como casos de estudo: a *Casa das Canoas* (1953) e a *Residência Edmundo Cavanelas* (1954).

Imagem 50: Casa das Canoas. Oscar Niemeyer. 1953.

[275] Composição de Tom Jobim
[276] Composição de Tom Jobim e letra de Aloysio de Oliveira.

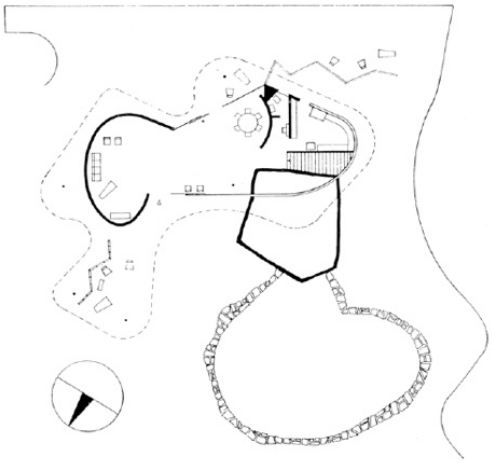


Imagem 51 (esquerda): Piso social. Casa das Canoas. Oscar Niemeyer. **Imagem 52** (direita): Planta do piso social.

A *Casa das Canoas* foi construída para a própria família Niemeyer e foi concebida "como um oásis perdido em plena natureza tropical"[277], inserido nas proximidades da densa Floresta da Tijuca, no Rio de Janeiro. Neste projeto, pode-se interpretar que a narrativa melancólica de um eu lírico que se perde perante a imensidão da paisagem ocorre no modo como o arquiteto diluiu as fronteiras entre interior e exterior e conseguiu simular uma arquitetura que se dissolve na natureza. Isto verifica-se em elementos como: a laje horizontal fina que "abriga um espaço indefinido que continua, sem solução de continuidade, dos dois lados" (Img. 52); os panos de vidro que garantem a transparência absoluta das paredes; os finos perfis metálicos em que se apoia a cobertura aparentemente flutuante[278] e o rochedo existente que invade o interior da casa (Img. 51). Desse modo, "o elemento principal da decoração da sala de estar é a natureza externa"[279] e a sensação de imersão na paisagem é evocada.

Contudo, é interessante observar que a estratégia de diluição da arquitetura na natureza não pressupôs uma camuflagem total do edifício, o que se torna claro na escolha de destacar a cobertura em pintura branca (Img. 50). Percebe-se, portanto, uma dualidade no projeto que pode ser comparada à antítese entre melancolia e beleza na Bossa Nova: ao mesmo tempo em que há a intenção de imersão da casa na natureza, há também a intenção de afirmação da elegância da própria arquitetura na paisagem.

[277] BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. 5ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 2018 [1981], p. 162.
[278] BRUAND, Yves. 2018 [1981], p. 164.
[279] BRUAND, Yves. 2018 [1981], p. 164.

Imagem 53: Imersão na paisagem. Residência Edmundo Cavanelas. Oscar Niemeyer. 1954. Fotografia de 2022.

Imagem 54: Transversalidade do jardim. Fotografia de 2022.

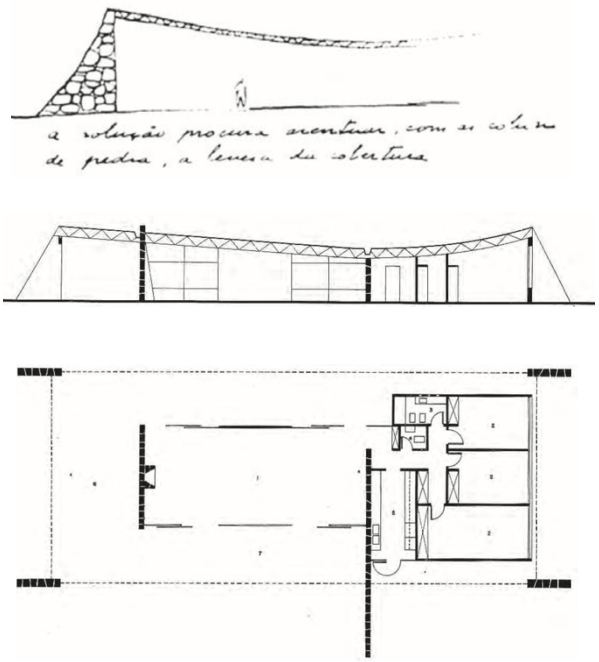


Imagem 55: Planta, corte e esquema.

Imagem 56: Alçado Leste. Fotografia de 2022.

A *Residência Edmundo Cavanelas* localiza-se no distrito de Pedro do Rio, em Petrópolis, Rio de Janeiro, e foi projetada numa altura em que uma mudança de rumo ocorria no trabalho profissional de Oscar Niemeyer. O arquiteto afirmou em 1958, já no contexto da construção de Brasília, que estava mais interessado em "soluções compactas, simples e geométricas" e em "conveniências de unidade e harmonia entre os edifícios que não mais se exprimissem por seus elementos secundários, mas pela própria estrutura, devidamente integrada na concepção plástica original"[280]. Nessa linha, o projeto da *Cavanelas* destaca-se pela sua simplicidade e pela expressão do poder de síntese do arquiteto.

No que se refere à construção da antítese entre melancolia e beleza, à semelhança do caso anterior, pode-se constatar a preocupação de imersão da arquitetura na paisagem no uso dos panos de vidro (Img. 54), e também na presença da parede que atravessa o espaço interior e o exterior (Img. 55). Além disso, a cobertura fina e curva configura novamente o elemento que garante a dualidade entre essa imersão e a afirmação da elegância da arquitetura no contexto. É interessante perceber que, neste caso, a cobertura é construída com treliças metálicas e os pilares e paredes transversais nos quais ela se apoia possuem a pedra moledo, o que garante o devido destaque do primeiro elemento na composição e pode ser interpretado como uma alusão a uma arquitetura que nasce da terra – *telúrica*, como em Lucio Costa – para sustentar um gesto singular de beleza na paisagem.

Entretanto, é possível compreender que, enquanto na *Casa das Canoas* a experiência do interior da residência é marcada pelo confronto direto da arquitetura com o natural, no caso da *Cavanelas*, ela é marcada pela imersão numa *paisagem desenhada*, pois a sua área social vive do paisagismo de Burle Marx. Nesse sentido, o modo como o projeto parece evocar efetivamente a sensação de imensidão da paisagem é através da subjugação da forma da arquitetura ao gesto monumental da *paisagem natural*, pois a cobertura é uma catenária distendida que continua o perfil das montanhas do vale[281].

'Oscar, você tem as montanhas do Rio dentro dos olhos', foi o que um dia ouvi de Le Corbusier.
- Oscar Niemeyer[282]

[280] Transcrição adaptada. Em NIEMEYER, Oscar. "Depoimento". In: CARDOZO, Joaquim Revista. et al. (dir.). **Módulo – Revista de Arquitetura e Artes Plásticas.** Rio de Janeiro. n. 9, fev. 1958, pp. 3-6. Disponível em: *http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=006173&pagfis=1047* (Acesso em: 18/07/2023). apud ALMEIDA, Marcos Leite. **As Casas de Oscar Niemeyer – 1935-1955**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PROPAR – UFRGS, 2005, p. 248.
[281] "[...] a tenda de Cavanelas parece ter saído de uma curva imaginária proporcionada pelas montanhas e pelo fundo do vale onde está colocada". Em ALMEIDA, Marcos Leite. 2005, p. 248.
[282] NIEMEYER, Oscar. **A forma na arquitetura**. 4. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2005 [1980], p. 22.

Por fim, pode-se depreender que só é possível traçar esse paralelo entre os dois projetos referidos e as temáticas da Bossa Nova porque, em ambos os lados, não só a paisagem é alvo de um olhar deliberadamente lírico como também é tida como elemento condicionante para a existência humana. Segundo José Lins do Rego[283], seria justamente esta postura da arquitetura moderna brasileira que justificaria o modo como ela instigava a sensação de intimidade entre natureza e homem:

> *No Brasil, o instinto poético conduziria nossos artistas a uma intimidade mais lírica com a natureza. Os novos arquitetos foram buscar o que havia de vivo nas casas antigas, o que havia de funcional em algumas das soluções dos mestres portugueses, e conseguiram corrigir desvios monstruosos, para integrar a pedra, a cal, o cimento, o ferro, a madeira, todos os materiais de construção, na intimidade da paisagem.*
>
> *Ocorre então uma coisa extraordinária: a caatinga sertaneja, a floresta amazônica, as montanhas de Minas Gerais, os pampas gaúchos, penetram no coração da cidade, sobem até os arranha-céus, e vão ajudar o homem moderno a ser mais humano, a pertencer mais à sua terra, a ser algo mais que uma simples máquina, e viver. As casas, os palácios, as igrejas, tornam-se uma extensa aléia da floresta, fruto das raízes que brotam do solo. E, ao invés de agredirem a natureza ao seu redor, compõem com ela uma sinfonia. Homem e casa, homem e floresta, homem e bicho não se enfrentam como inimigos, a se defenderem uns aos outros. As praias e os coqueiros, as montanhas de ipês e quaresmas, as margens dos rios, os morros, todas essas paisagens fornecem aos arquitetos elementos que lhes permitem servir ao homem com mais beleza, mais eficácia e até mesmo com mais humanidade.*
>
> *Um brasileiro pode, hoje, dormir no décimo andar de um arranha-céu de portas abertas, o quarto cercado de plantas do sertão. O perfume do campo invade a casa, e ele se sente profundamente ligado ao mundo, mais criatura da terra, mesmo àquela altura. A casa se transforma num poderoso elemento vital. Ela não é mais uma fortaleza contra o meio, mas uma redução poética da natureza. A casa abre as janelas, protege-se da luz, serve-se dos rios, sobe e desce montanhas. E é a casa brasileira que vai buscar na paisagem todos os elementos essenciais para ser original, agradável e bela.*[284]

[283] José Lins do Rego (1901-1957) foi um importante romancista da literatura brasileira.

[284] REGO, José Lins do. "O homem e a paisagem". In: Revista L'Architecture d'aujourd'hui, n. 42-43, ago. 1952, pp. 8-14. apud NEVES, António Luís Pereira da Silva. **Arménio Losa e Cassiano Barbosa, Arquitectura no Segundo Pós-Guerra – Arquitectura Moderna, Nacionalismo e Nacionalização**. Tese de Doutoramento. Porto: FAUP, 2016, vol. I, p. 290.

Brasília, praia sem mar

Tua beleza é um avião
Demais pr'um pobre coração
Que para pra te ver passar
Só pra me maltratar
Triste é viver na solidão[285]

Imagem 57: Lago Paranoá e Palácio da Alvorada ao fundo. Brasília em tempos de construção.

A construção de Brasília entre 1957 e 1960, durante a presidência de Juscelino Kubitschek, significou a realização de um sonho antigo da nação: os primórdios da ideia de uma capital no interior do país remetem para 1789, quando os Inconfidentes Mineiros[286] propuseram a sua fixação em São João del Rei (Minas Gerais), alegando vantagem estratégica (segurança) e demográfica (povoamento do interior)[287]. Em 1891, foi aprovada uma emenda na Constituição da República que afirmava a demarcação de uma vasta área no planalto central para a construção da futura capital[288]. Contudo, apenas em 1955 medidas foram efetivamente tomadas nesse sentido: Kubitschek, que se tornou conhecido como "presidente Bossa

[285] "Triste", composição de Tom Jobim de 1967.
[286] A Inconfidência Mineira (1789) foi uma revolta separatista que ocorreu em Minas Gerais contra a Coroa Portuguesa.
[287] VIEIRA LIMA FILHO, Afrísio. (et al.) (dirs.). **Brasília: capital e mudança**. 2. tir. Série Cadernos do Museu, n. 3. Brasília: Câmara dos Deputados, Coordenação de Publicações, 2005 [2003], p. 1.
[288] VIEIRA LIMA FILHO, Afrísio. (et al.) (dirs.). 2005 [2003], p. 4.

Nova" pelo seu espírito jovem e empreendedor[289], prometeu um governo de 50 anos em 5, a modernização da nação e, finalmente, Brasília. "O núcleo populacional, criado naquela longínqua região, espraiar-se-ia como uma mancha de óleo, fazendo com que todo o interior abrisse os olhos para o futuro grandioso do País. Assim, o brasileiro poderia tomar posse do seu imenso território. E a mudança da Capital seria o veículo. O instrumento. O fator que iria desencadear novo ciclo bandeirante"[290]. De modo a afirmar "a capacidade de empreendimento da nação e a sua confiança no futuro"[291], a linguagem moderna foi eleita para a conceção da cidade e resultou na combinação entre o plano urbano de Lucio Costa e a arquitetura de Niemeyer. Pode-se perceber facilmente, portanto, mais um momento da História do país em que a Brasilidade Moderna foi projetada com intenções de autopromoção política – nesse caso, sob a ótica de um regime democrático. Interessa compreender, entretanto, os possíveis diálogos entre a construção da cidade e a Bossa Nova.

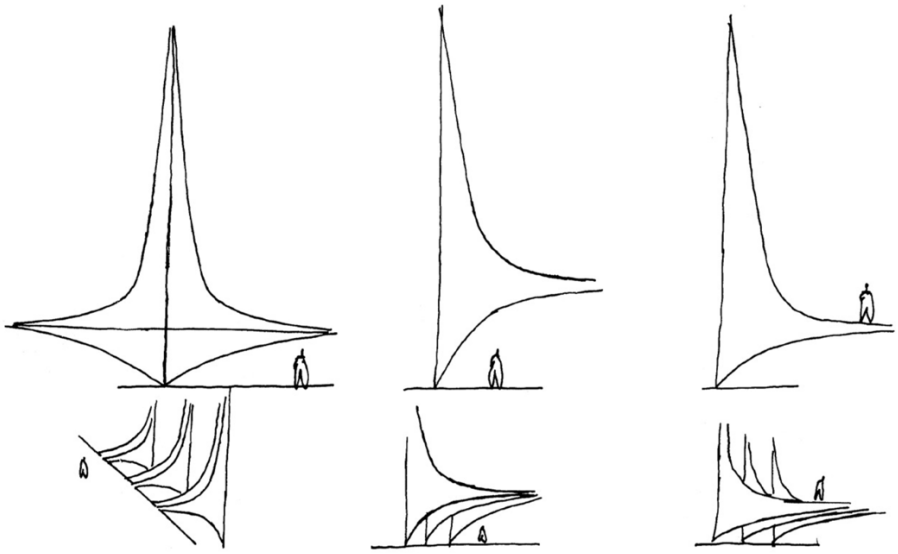


Imagem 58: Croquis dos pilares do Palácio da Alvorada, do Planalto e do Supremo Tribunal Federal. Oscar Niemeyer.

Como primeira aproximação nessa linha, pode-se apontar, mais uma vez, a melancolia evocada por uma arquitetura que assume a imensidão da paisagem, ou, nesse caso, a imensidão do vazio. Diferentemente do contexto das casas de Niemeyer estudadas anteriormente, torna-se relevante reconhecer que, no caso de Brasília, "a terra era virgem e carecia de acidentes naturais expressivos: não havia curvas da natureza para dialogar, nem a cidade existente para confrontar, restando ao arquiteto

[289] PONTUAL, Helena Daltro. **JK é, ainda hoje, um dos políticos mais admirados pela população**. Senado Federal. Disponível em: *https://www.senado.gov.br/noticias/especiais/brasilia50anos/not04.asp* (Acesso em: 10/08/2023).
[290] KUBITSCHEK, Juscelino. **Por que construí Brasília**. Coleção Brasil 500 anos. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000 [1975], p. 7.
[291] BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. 5ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 2018 [1981], p. 183.

apenas a linha do horizonte, assumida pelo projeto urbanístico de Lucio Costa, que determinara a ocupação da cidade com edifícios soltos entre si, sem definir recintos urbanos"[292]. O modo como Niemeyer parece ter efetivamente enaltecido a vastidão do planalto na sua arquitetura foi através da escolha de minimizar o contacto dos edifícios com o chão, o que se percebe, por exemplo, na presença do piso térreo elevado e no encontro delicado dos pilares com o solo nos palácios da Alvorada, do Planalto e do Supremo Tribunal Federal (Img. 58), o que constrói a imagem de "uma cidade traçada no ar"[293]. Além disso, naturalmente, à semelhança da *Casa das Canoas* e da *Cavanelas*, o contraste entre a paisagem do cerrado e o revestimento em mármore branco na estrutura dos palácios de Brasília completa a combinação entre melancolia e beleza encontrada na Bossa Nova.

É interessante perceber a força com que essa combinação era associada à Brasília especificamente: tendo em vista a inauguração da cidade, Tom Jobim e Vinícius de Moraes compuseram em 1959 o poema sinfónico *Brasília: Sinfonia da Alvorada* (ver Anx. D), cujo texto menciona diversas vezes os temas da melancolia e da beleza para retratar o sentimento da nação perante a realização de um sonho tão antigo. Como exemplo, podem-se referir as seguintes passagens:

O céu azul, a terra vermelho-pungente
E o verde triste do cerrado.
Eram antigas solidões banhadas
De mansos rios inocentes
Por entre as matas recortadas.
Não havia ninguém. A solidão
[...]
Onde, nos campos gerais do fim do dia
Se ouvia o grito da perdiz
A que respondia nos estirões de mata
à beira dos rios. O pio melancólico do jaó.
[...]
Seu peito [do Homem] *encheu-se*
do ar puro do cerrado. Sim, ele plantaria
No deserto uma cidade
muita branca e muito pura...
[...]
[Intercala com citações de Oscar Niemeyer:]
- '... como uma flor naquela terra
agreste e solitária…'
- Uma cidade erguida
em plena solidão do descampado.
- '...como uma mensagem permanente
de graça e poesia...'
- Uma cidade que ao sol vestisse
um vestido de noivado
[...]
- Ah, as grandes estruturas!
- Tão leves, tão puras...
Como se tivessem sido depositadas
de manso por mãos de anjo
na terra vermelho-pungente do planalto[294]

[292] Transcrição adaptada. PONTES, Ana Paula Gonçalves. **DIÁLOGOS SILENCIOSOS: arquitetura moderna brasileira e tradição clássica**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PPGHSC-PUC-Rio, 2004, p. 65.
[293] Expressão em referência a: LISPECTOR, Clarice. **Nos Começos de Brasília**. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 20 de junho, 1970. Retirado de: *http://cronologiadourbanismo.ufba.br/mais_info.php?idVerbete=1257&idMaisInfo=140* (Acesso em: 10/08/2023).
[294] **Sinfonia da Alvorada**. Artigo. Museu Virtual Brasília. Disponível em: *http://www.museuvirtualbrasil.com.br/museu_brasilia/modules/news3/article.php?storyid=24* (Acesso em: 10/08/2023).

Pode-se interpretar que outra aproximação entre Brasília e a Bossa Nova foi o apelo pela *sofisticação*. Em analogia ao caráter sintético e elegante do género musical, Brasília apresentou uma arquitetura pura, desprovida de gestos supostamente gratuitos e preocupada com a unidade do conjunto, o que se enquadra como resultado da fase de revisão pela qual Niemeyer passou a partir de meados da década de 50[295]. Nessa linha, é importante perceber que a sua nova postura não pressupôs um abandono do seu fascínio pela *beleza*, mas, sim, a sua atualização. Como já apontado por Ana Paula Pontes[296], a "tendência excessiva para a originalidade"[297] no início da carreira do arquiteto fomentou um debate infindável sobre a relevância do seu formalismo para o Movimento Moderno: de um lado, recebeu intensos elogios da crítica internacional na década de 40 – em grande medida devido à publicação do catálogo da exposição *Brazil Builds*[298], em 1943 –, e, de outro, violentos ataques, como os do arquiteto suíço Max Bill (1908-1994) depois da sua visita ao Brasil em 1953, que denunciavam uma negligência da arquitetura de Niemeyer para com as questões mais prementes da sociedade moderna[299]. Realmente, a resposta de Niemeyer às inquietações teóricas referidas envolveu uma redução dos excessos formais na sua obra, porém "o arquiteto continuou a reafirmar a beleza formal como uma das principais funções da arquitetura, negando limitar a atividade criativa ao mero equacionamento de problemas utilitários"[300]. Desse modo, apesar de toda a polémica envolvida, é possível compreender que, no caso de Brasília, a "beleza formal" se revela, de facto, como uma função principal da arquitetura da cidade, pois constrói a *imagem* de um país sofisticado correspondente ao espírito do tempo.

Além disso, é interessante reconhecer que, por mais que o olhar moderno transversal à construção de Brasília e à Bossa Nova fosse mais direcionado para o futuro da nação do que para o seu passado, este último não foi totalmente negligenciado pela vontade artística em questão. No que se refere à Bossa Nova, é possível pensar que a referência à tradição estava no modo inovador como os ritmos do samba foram

[295] Além disso, o caráter sintético presente tanto nas obras de Niemeyer em Brasília como na Bossa Nova permite refletir que, afinal, a estética das obras do arquiteto na década de 40, carregada de excessos formais como visto na Pampulha, ilustrava muito mais o sentimentalismo e o romantismo do samba-canção do que a Bossa Nova que estaria por vir.

[296] Arquiteta pela FAU-USP (1994), mestre pela PUC-Rio (2004) e doutora pela FAU-USP (2021).

[297] Tendência admitida pelo próprio Niemeyer: "Essa atitude de descrença que as contradições sociais ensejam com relação aos objetivos da profissão, levou-me por vezes a descuidar de certos problemas e a adotar uma tendência excessiva para a originalidade, no que era incentivado pelos próprios interessados, desejosos de dar a seus prédios maior repercussão e realce." Em NIEMEYER, Oscar. "Depoimento". Rio de Janeiro: Revista Módulo, n. 9, fev. 1958, pp. 3-6. In: XAVIER, Alberto. (org.) **Arquitetura Moderna Brasileira: Depoimento de uma geração.** 1. Ed. São Paulo: Pini, Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura e Fundação Vilanova Artigas, 1987, pp. 221-222.

[298] GOODWIN, Philip. L. **Brazil Builds: architecture new and old, 1652–1942**. Catálogo da exposição. New York: The Museum of Modern Art, 1943.

[299] PONTES, Ana Paula Gonçalves. 2004, p. 56.

[300] PONTES, Ana Paula Gonçalves. 2004, p. 57.

utilizados apenas na medida estritamente necessária para que o novo gênero fosse identificado como genuinamente brasileiro. Uma postura semelhante pode ser identificada na conceção arquitetônica de Brasília: ao contrário de projetos anteriores representativos da *brasilidade* como o Ministério da Educação e Saúde, em que a referência à tradição construtiva era repetida e notória – no uso dos azulejos de Portinari e dos granitos extraídos das redondezas do Rio de Janeiro –, os projetos dos palácios da nova capital parecem remeter para o passado de maneira mais pontual e implícita. Um exemplo disso é a relação entre o Palácio da Alvorada e a tipologia da fazenda colonial, o que claramente descende dos estudos previamente realizados por Lucio Costa em torno da arquitetura tradicional brasileira: pode-se perceber o espaço exterior que demarca a entrada do palácio como uma referência ao alpendre[301] e a disposição entre o volume principal e a capela como uma releitura da configuração do rancho de feitoria, já estudada por outros autores em comparação com o Sítio Santo Antônio (séc. XVII), localizado em São Roque (São Paulo), que recebeu um trabalho de intervenção e restauro de Costa e de Luís Saia (1911-1975)[302] a partir de 1940 (Imgs. 59 e 60)[303].

Imagem 59 (acima): Palácio da Alvorada. **Imagem 60** (abaixo): Sítio Santo Antônio.
Percebe-se a semelhança da métrica dos alçados e da disposição entre o volume principal e a capela.

[301] ARSKY, Bruno Simões; GARCIA, Claudia da Conceição. **Tom e Oscar: Diálogo entre duas linguagens brasileiríssimas**. VI ENANPARQ - Limiaridade: processos e práticas em Arquitetura e Urbanismo. **Anais**... Brasília: 2020, p. 10.
[302] Luís Saia foi um arquiteto professor da Universidade Federal de Minas Gerais. Trabalhou no IPHAN de São Paulo e, em 1938, chefiou a Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura.
[303] SOMBRA, Fausto. **Luís Saia e Lúcio Costa – A parceria no Sítio Santo Antônio**. Arquitextos, São Paulo, ano 14, n. 161.03, Vitruvius, out. 2013. Disponível em: *https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitextos/14.161/4915* (Acesso em: 10/08/2023). apud ARSKY, Bruno Simões; GARCIA, Claudia da Conceição. 2020, p. 10.

A última aproximação entre Brasília e a Bossa Nova a ser estudada centra-se no sentimento de *nostalgia*. Como já visto anteriormente, as narrativas identificadas nas letras do gênero musical são marcadas fortemente pelo tema da *saudade*[304]. No caso de Brasília, parece ser bastante intuitivo que tal sentimento fosse inevitável para os seus primeiros moradores, já que saíram de suas respetivas terras natais para recomeçar uma vida numa localização isolada, em plena solidão do cerrado. Contudo, antes mesmo da inauguração da cidade, o pensamento a ela circundante já parecia se relacionar com a *saudade*: é importante lembrar que milhares de trabalhadores[305], denominados *candangos*, migraram de diversas partes do Brasil para participarem da sua construção. Pode-se compreender que todo o esforço em prol da materialização de Brasília já estava envolto em nostalgia, como reforçado pela letra de *Sinfonia da Alvorada*:

> *- Uma cidade que de dia trabalhasse alegremente*
> [Intercala com citação de Niemeyer:]
> *- '…numa atmosfera de digna monumentalidade...'*
> *- E à noite, nas horas do langor e da saudade*
> [Niemeyer]
> *- '... numa luminação feérica e dramática...'*
> *- Dormisse num Palácio de Alvorada!*
> [...]
> *Tratava-se agora de construir: e construir um ritmo novo.*
> *Para tanto, era necessário convocar todas as forças vivas da Nação, todos os homens que, com vontade de trabalhar e confiança no futuro, pudessem erguer, num tempo novo, um novo Tempo.*
> *E, à grande convocação que conclamava o povo para a gigantesca tarefa começaram a chegar de todos os cantos da imensa pátria os trabalhadores: os homens simples e quietos, com pés de raiz, rostos de couro e mãos de pedra, e que, no calcanho, em carro de boi, em lombo de burro, em paus-de-arara, por todas as formas possíveis e imagináveis, começaram a chegar de todos os lados da imensa pátria, sobretudo do Norte; foram chegando do Grande Norte, do Meio Norte e do Nordeste, em sua simples e áspera doçura; foram chegando em grandes levas do Grande Leste, da Zona da Mata, do Centro-Oeste e do Grande Sul; foram chegando em sua mudez cheia de esperança, muitas vezes deixando para trás mulheres e filhos a aguardar suas promessas de melhores dias; foram chegando de tantos povoados, tantas cidades cujos nomes pareciam cantar saudades aos seus ouvidos, dentro dos antigos ritmos da imensa pátria...*[306]

---

[304] Aqui, é importante reiterar que o tema da *saudade* não foi exclusivo da Bossa Nova. É possível identificá-lo em diversos gêneros musicais brasileiros ao longo da História. Independentemente disso, a presença do tema da *saudade* na Bossa reforça ainda mais a relação do gênero com Brasília no imaginário coletivo. Como exemplo de peças de outros géneros musicais que trabalharam o tema, pode-se mencionar: *Saudades das Selvas Brasileiras* (1927), de Villa-Lobos; e *Na Baixa do Sapateiro* (1938), de Ary Barroso e gravado por Carmen Miranda, dentre inúmeras outras.

[305] Estima-se que, em 1958, já havia em torno de 28.000 candangos em Brasília. Em COSTA, Gilberto. **Censo populacional de 1959 revela quem eram os candangos que construíram Brasília.** Agência Brasil. 21 abr. 2010. Disponível em: *http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2010-04-21/censo-populacional-de-1959-revela-quem-eram-os-candangos-que-construiram-brasilia* (Acesso em: 22/08/2023).

[306] Transcrição completa das letras do álbum no **Anexo E**.
Sinfonia da Alvorada. Artigo. Museu Virtual Brasília. Disponível em: *http://www.museuvirtualbrasil.com.br/museu_brasilia/modules/news3/article.php?storyid=24* (Acesso em: 10/08/2023).

O segundo ponto em que o tema da *saudade* esteve presente no pensamento sobre Brasília, à semelhança da música já referida *Samba do Avião* (1962), é o sentimento de despedida da antiga capital, o Rio de Janeiro. De modo a auxiliar na compreensão deste tópico, pode-se tomar como base algumas passagens do texto *Nos primeiros começos de Brasília* (1970; ver Anx. E)[307], de Clarice Lispector (1920-1977)[308]. A primeira passagem é uma afirmação de que Brasília seria "de um passado esplendoroso que já não existe mais"[309], o que sugere uma certa dualidade no imaginário coletivo sobre a cidade: ao mesmo tempo em que a nova capital apontava firmemente para o futuro da nação, ela também exprimia a nostalgia de um tempo em que o Rio de Janeiro era um dos maiores símbolos da *brasilidade*.

A segunda passagem é a afirmação de que Brasília seria "uma praia sem mar"[310], o que pode ser compreendido como uma alusão à paisagem carioca ou, mesmo, à falta dela. É interessante perceber que, analogamente ao enaltecimento das praias cariocas pela Bossa Nova, a arquitetura moderna brasileira inspirou-se repetidamente na paisagem do Rio de Janeiro – e Brasília não parece ter sido propriamente uma exceção. Pode-se refletir que, por mais que a arquitetura da nova capital tenha sido o resultado de um processo de revisão crítica de Niemeyer, ela ainda foi, em certa medida, a transposição de uma linguagem moderna essencialmente carioca para o pleno "deserto" brasileiro. As suas curvas etéreas e sedutoras não estavam acompanhadas de montanhas ou praias com as quais pudessem dialogar[311] e assumiram como o seu papel principal a expressão de uma monumentalidade instantaneamente reconhecível como brasileira. Isto também parece ter sido aludido por Lispector quando afirma que "nunca viu nada igual no mundo, mas reconheceu a cidade no mais fundo do seu sonho"[312]. A própria plástica dos edifícios de Brasília sugere alguma dose de referência nostálgica à antiga capital. Assim, ao identificar que o tema da *nostalgia* foi transversal tanto à construção da nova capital quanto à conceção da plástica dos seus edifícios, é possível interpretar, finalmente, que Brasília nasceu da *saudade* e se tornou a materialização mesma deste sentimento.

---

[307] Texto também referido por Adriana Calcanhotto na sua performance na Casa da Arquitectura em 2018. Conferir **Anexo A**.
[308] Clarice Lispector, escritora e jornalista, foi uma das figuras mais importantes do Modernismo na literatura brasileira.
[309] LISPECTOR, Clarice. **Nos primeiros começos de Brasília**. Jornal do Brasil, Caderno B, Rio de Janeiro, 20 jun. 1970, p. 2. Disponível em: *https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19700620&printsec=frontpage&hl=pt-BR* (Acesso em: 22/08/2023).
[310] LISPECTOR, Clarice. 1970, p. 2.
[311] Pode-se acusar que o diálogo poético entre a arquitetura de Niemeyer e a *água*, de certo modo, ainda aconteceria em Brasília devido ao facto de que houve a construção do Lago Paranoá para garantir a devida umidade do ar na nova cidade. Contudo, ao contrário do caso da Pampulha, o projeto de Niemeyer para os edifícios de Brasília não indica uma arquitetura que se dispõe às margens do lago, o que enfraquece uma possível narrativa entre os dois elementos.
[312] Transcrição adaptada pelo autor. LISPECTOR, Clarice. 1970, p. 2.

Breve comentário sobre o declínio da Brasilidade Moderna

Com o início da Ditadura Militar em 1964, a cena artística e cultural brasileira passou a sofrer mudanças abruptas que desestruturaram completamente o projeto de construção da Brasilidade Moderna, num contexto de luto pelo então esvanecido "sonho brasileiro". Por exemplo, foi num panorama de perseguição dos intelectuais considerados ameaças para o novo governo que Oscar Niemeyer se exilou em Paris em 1967 e Vinicius de Moraes foi afastado do seu cargo diplomático em 1969. No campo da música, a Bossa Nova perdia a sua força em solo nacional e dava lugar a um novo gênero, a *Música Popular Brasileira (MPB)*[313], cuja temática de resistência e de crítica social parecia mais adequada ao tempo em questão. Assim, não parece ser possível estudar a ideia de *brasilidade* no período pós-64 – ou, talvez, a ideia de "Brasilidade Pós-Moderna" – sob a mesma ótica do presente trabalho, já que, em primeiro lugar, não se manteve mais como uma prioridade propriamente das artes a construção de um discurso apaixonado sobre a realidade brasileira.

Contudo, com o intuito de instigar o pensamento sobre uma possível continuação deste estudo, pode-se levantar alguns questionamentos. O primeiro deles é a necessidade de se avaliar se, de facto, seria possível continuar a se ter como base para o estudo da *brasilidade* a própria comparação entre a arquitetura e a música. Também pode-se refletir sobre o modo como a problemática das raízes brasileiras foi revisada no pós-64 e como abriu portas para um pensamento social em arquitetura mais assertivo, com especial atenção aos estudos da arquiteta Lina Bo Bardi (1914-1992) em torno da cultura indígena e popular[314]. Pode-se analisar a aparente mudança de holofote do lirismo de Niemeyer para a estética arquitetônica mais sóbria do Brutalismo Paulista[315], talvez em comparação com a mudança de discurso que também ocorreu na transição entre a Bossa Nova e a MPB. Por fim, parece ser relevante, nesta nova ótica, perceber como teria sido criticado o pensamento circundante à arquitetura e ao urbanismo de Brasília ou à própria decisão de se construir uma nova capital[316].

---

313 BARBOSA, Camila Cornutti. **A Bossa Nova, seus documentos e articulações: um movimento para além da música**. Dissertação de Mestrado. São Leopoldo: UNISINOS, 2008, p. 42.

314 Recomenda-se: CAMPELLO, Maria de Fátima de Mello Barreto. **Lina Bo Bardi: as moradas da alma**. Dissertação de Mestrado. São Carlos: PPGA-USP, 1997.

315 Recomendam-se: CAMARGO, Mônica Junqueira de. **Escola Paulista, Escola Carioca. Algumas Considerações**. XIII Seminário Docomomo Brasil. **Anais...** Salvador: 2019; e ZEIN, Ruth Verde. **A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista – 1953-1973**. Tese de Doutoramento. São Paulo e Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2005.

316 Recomenda-se: BELLINCANTA, Rafael; AZZOLINI, Fernanda. **"Brasília foi um tropeço histórico", diz Paulo Mendes da Rocha**. Entrevista. Deutsche Welle. 02 jun. 2016. Disponível em: *https://www.dw.com/pt-br/brasília-foi-um-tropeço-histórico-diz-paulo-mendes-da-rocha/a-19298830?utm_medium=website&utm_source=archdaily.com.br* (Acesso em: 25/08/2023).

Reflexões finais

A presente investigação teve como objetivo estudar a identidade nacional brasileira através de aproximações entre a arquitetura moderna e a música entre 1922 e 1964 no Brasil. A primeira reflexão que se pode extrair do presente trabalho é que, mesmo sendo a arquitetura e a música artes significativamente distintas, existem inúmeros modos de relacionar os dois campos, principalmente se estudados sob a ótica da vontade artística, refletora da cultura de um determinado tempo. No caso brasileiro, este estudo revela que ambas as artes não trabalharam isoladamente na primeira metade do século XX: elas eram partes fundamentais de um projeto cultural maior em busca de uma identidade nacional. A segunda reflexão é que, necessariamente, o estudo da ideia de *brasilidade* nas duas esferas pressupõe o estudo do pensamento moderno: os avanços em prol de uma arte genuinamente brasileira só alavancaram a partir do momento em que os intelectuais do país se predispuseram a pensar dentro dos novos padrões de modernidade, os quais, para o Brasil, significaram uma oportunidade ímpar de *reinvenção cultural*.

Na comparação entre Lucio Costa e Heitor Villa-Lobos, percebe-se que ambos os autores, dentro das suas respetivas esferas artísticas, tiveram essencialmente o mesmo objetivo: desenvolver uma linguagem ao mesmo tempo *moderna* e *genuinamente brasileira*. Assim como Costa conseguiu, nas suas palavras, "domesticar" o inevitável pensamento moderno para adaptá-lo à realidade brasileira, Villa-Lobos também o fez com as novas razões da música erudita daquele tempo, apreendidas muitas vezes pela influência de compositores modernos europeus. Para tal, em oposição respetivamente à Semana de Arte Moderna de 1922 e ao movimento neocolonial, foi fundamental que a nova linguagem fosse capaz de transcender os moldes primitivistas, sem pressupor uma total ruptura com a arte europeia, e que fosse capaz de referir criteriosamente as raízes brasileiras, evitando a reprodução de formalismos. Tal discernimento permitiu que os autores consolidassem uma postura moderna que viria a nortear o *zeitgeist* das gerações posteriores de artistas, como se verifica no modo como Costa pavimentou o caminho para o êxito de Niemeyer e no modo como Villa-Lobos foi fonte de inspiração para Tom Jobim.

O estudo do *olhar moderno* de Lucio Costa e de Heitor Villa-Lobos permite extrair que um dos métodos utilizados por ambos para que as suas obras atingissem uma condição de genuinamente brasileiras foi a alusão à combinação *paisagem* e *permanência*, ideias essencialmente interdependentes. Sob esta ótica, torna-se claro que a Brasilidade Moderna foi altamente heterogênea, pois, se por um lado

Costa trouxe à tona temas como a arquitetura *telúrica* e a continuidade de tipologias do habitar tradicionalmente brasileiras, por outro lado Villa-Lobos exaltou a fauna típica do país e as expressões musicais populares.

É importante salientar que o projeto da Brasilidade Moderna não foi, entretanto, inteiramente democrático. Por mais que os respetivos pensamentos de Costa e de Villa-Lobos significassem avanços valiosos na consolidação de uma identidade nacional, não estavam destituídos de uma certa tendência à unilateralidade, o que se verifica na perspetiva burguesa de Costa sobre o território e na abordagem do indígena como bárbaro por parte de Villa-Lobos. Além disso, o facto de que ambos os autores trabalharam para o regime do Estado Novo permite questionar se essa tão almejada identidade nacional, afinal, pretendeu em algum momento representar verdadeiramente todas as realidades brasileiras ou apenas aquelas mais convenientes para a construção da imagem positiva de um país autêntico e moderno.

Num contexto em que a problemática das raízes brasileiras já parecia mais esclarecida, a simbiose entre as obras de Oscar Niemeyer e a Bossa Nova aponta para uma faceta da Brasilidade Moderna mais sensível ao plano subjetivo, que causava reações de impacto por meio de narrativas poéticas sobre a realidade brasileira, sobretudo sobre a paisagem. Pode-se extrair que essa conjuntura significou finalmente, por mais onírica que fosse, a sublimação da desejada *reinvenção do Brasil* no imaginário coletivo, já que evocou efetivamente a imagem de um país deslumbrante e sofisticado, que mirava para o futuro numa postura de desinibição inovadora. Percebe-se, portanto, que se tratava de uma identidade nacional apurada, capaz de representar o Brasil pelo modo como instigava, inclusive, sentimentos considerados típicos da cultura brasileira, como a melancolia e a saudade.

Desse modo, a Brasilidade Moderna revela-se como um tema profundamente complexo, heterogêneo e sensível. O seu estudo sob a ótica da comparação entre as artes oferece um panorama mais amplo sobre as inquietações teóricas de uma nação ávida por independência cultural, uma nação *condenada ao moderno*. Espera-se que a presente dissertação, portanto, contribua para que um dia possa ser desvendado por inteiro esse "mistério delicioso"[317] que é o diálogo entre a arquitetura moderna e a música no Brasil.

[317] Expressão de Adriana Calcanhotto utilizada em sua performance na Casa da Arquitectura em 2018. Ver **Anexo A**.

Lista de imagens

Imagem de capa: Oscar Niemeyer e Tom Jobim em Brasília. 1960.
Disponível em: *http://casaforte.blogspot.com/2015/11/oscar-niemeyer-e-tom-jobim-em-brasilia.html* (Acesso em: 21/03/2022).

Corpo do texto

Imagem 1: Escola Normal do Rio de Janeiro (1930). Angelo Bruhn e José Cortez.
Disponível em: *http://institutodeeducacao.blogspot.com/2006/08/hino-do-instituto-de-educao-em-midi.html* (Acesso em: 25/05/2022).

Imagem 2: Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres dos Montes Guararapes (séc. XVII). Jabotão dos Guararapes, PE.
Disponível em: *http://www.ipatrimonio.org/jaboatao-dos-guararapes-igreja-de-nossa-senhora-dos-prazeres/jaboatao-dos-guararapes-igreja-de-nossa-senhora-dos-prazeres-imagem-sergio-f-santos/* (Acesso em: 25/05/2022).

Imagem 3: Músicos de samba-choro no estúdio da Rádio Mayrink Veiga. 1932.
Disponível em: *https://www.al.sp.gov.br/noticia/?id=332904* (Acesso em: 25/05/2022).

Imagem 4: Desenho de Antonio Garcia Moya exposto na Semana de Arte Moderna de 1922.
Disponível em: *https://coisasdaarquitetura.wordpress.com/2011/01/28/a-arquitetura-na-semana-de-arte-moderna-de-1922/* (Acesso em: 25/05/2022).

Imagem 5: Casa Modernista da Rua Santa Cruz. São Paulo. Gregori Warchavchik. 1927-1928.
Disponível em: *https://www.archdaily.com.br/br/01-17010/classicos-da-arquitetura-casa-modernista-da-rua-santa-cruz-gregori-warchavchik* (Acesso em: 09/06/2022).

Imagem 6: Antropofagia. 126 x 142 cm. Tarsila do Amaral. 1929.
Disponível em: https://www.bykamy.com.br/blog/tarsila-do-amaral-tapecaria-antropofagia.html (Acesso em: 13/11/2022).

Imagem 7: Lucio Costa.
Disponível em: *https://pt.wikipedia.org/wiki/Lúcio_Costa* (Acesso em: 15/09/2022).

Imagem 8: Heitor Villa-Lobos.
Disponível em: *https://musica.ufrj.br/comunicacao/escola-de-musica-na-imprensa/internet/original-inedito-de-villa-lobos-encontrado-na-biblioteca-da-unirio* (Acesso em: 15/09/2022).

Imagem 9: Projeto em "estilo tradicional brasileiro". Lucio Costa. Segundo lugar no concurso *Um Solar Brasileiro*. 1923.
Obtida em: Revista O Lápis. set. 1931, p. 31. apud OLIVEIRA, Ana Slade. "As experiências eclético-acadêmicas de Lucio Costa - uma lacuna na história da arquitetura no Brasil". PROARQ-UFRJ. In: **Cadernos PROARQ 21**, pp. 70–92, dez. 2013, p. 76.

Imagem 10: Casa E. G. Fontes. "Última manifestação de sentido eclético-acadêmico". Lucio Costa. 1930. Projeto escolhido pelo cliente e construído.
Obtida em: COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência - Lucio Costa**. 1. ed. São Paulo: Editora 34 e Edições Sesc São Paulo, 2018 [1995], p. 57.

Imagem 11: Casa E. G. Fontes. "Primeira proposição de sentido contemporâneo". Lucio Costa. 1930.
Obtida em: COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência - Lucio Costa**. 1. ed. São Paulo: Editora 34 e Edições Sesc São Paulo, 2018 [1995], pp. 60-61.

Imagem 12: Casas sem dono. Lucio Costa. 1932-1936.
Obtida em: COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência - Lucio Costa**. 1. ed. São Paulo: Editora 34 e Edições Sesc São Paulo, 2018 [1995], pp. 84-89.

Imagem 13: Anúncio da participação de Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna. 1922.
Disponível em: *https://museuvillalobos.museus.gov.br/index.php/ultimas-noticias/140-cem-anos-da-semana-de-arte-moderna* (Acesso em: 18/10/2022).

Imagem 14: Primeiro sistema da peça "O canto do Cisne Negro". Villa-Lobos. 1916/1917.
Marcações em vermelho: edição do autor.
Disponível em: *https://musescore.com/user/5184071/scores/3750786* (Acesso em: 27/10/2022).

Imagem 15: Primeiro sistema da peça "Le Cygne". Camille Saint-Saëns. 1886.
Marcações em vermelho: edição do autor.
Disponível em: *https://musescore.com/user/30892962/scores/5596771* (Acesso em: 27/10/2022).

Imagem 16: Interior da Igreja do Carmo. Diamantina. Lucio Costa. 1924.
Obtida em: COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência - Lucio Costa**. 1. ed. São Paulo: Editora 34 e Edições Sesc São Paulo, 2018 [1995], p. 26.

Imagem 17: Seção da suíte n. 1. "Introdução". Descobrimento do Brasil. Heitor Villa-Lobos. 1937-1939.
Edição: Max Eschig.
Obtida em: TARASTI, E. **Heitor Villa-Lobos: vida e obra (1887-1959).** Scribd e-book. 1. ed. São Paulo: IREE e Contracorrente, 2021, p. 667.

Imagem 18: Seção da suíte n. 3. "Ualalocê". Descobrimento do Brasil. Heitor Villa-Lobos. 1937-1943.
Edição: Max Eschig.
Obtida em: TARASTI, E. **Heitor Villa-Lobos: vida e obra (1887-1959).** Scribd e-book. 1. ed. São Paulo: IREE e Contracorrente, 2021, p. 672.

Imagem 19: Esquema comparativo entre a oca indígena, o rancho de feitoria no Brasil e a arquitetura do "monte alentejano". Lucio Costa.
Obtida em: COSTA, Lucio. "Tradição Local". In: COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência - Lucio Costa**. 1. ed. São Paulo: Editora 34 e Edições Sesc São Paulo, 2018 [1995], p. 453.

Imagem 20: Monlevade. Proposta de modelo residencial. Lucio Costa. 1934.
Obtida em: COSTA, Lucio. "Monlevade". 1934. In: COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência - Lucio Costa**. 1. ed. São Paulo: Editora 34 e Edições Sesc São Paulo, 2018 [1995], p. 93.

Imagem 21: Monlevade. Zona abaixo dos pilotis da casa. Lucio Costa. 1934.
Obtida em: COSTA, Lucio. "Monlevade". 1934. In: COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência - Lucio Costa**. 1. ed. São Paulo: Editora 34 e Edições Sesc São Paulo, 2018 [1995], p. 90.

Imagem 22: Monlevade. Sistema construtivo, com pilotis e *barro-armado*. Lucio Costa. 1934.
Obtida em: COSTA, Lucio. "Monlevade". 1934. In: COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência - Lucio Costa**. 1. ed. São Paulo: Editora 34 e Edições Sesc São Paulo, 2018 [1995], p. 93.

Imagem 23: Estudo de implantação para o MES. Segunda proposta. Terreno original. Le Corbusier.
Obtida em: COSTA, Lucio. **Sobre Arquitetura**. Porto alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 1962, p. 57. apud BORGES, Carolina da Rocha Lima. **A artisticidade no Ministério da Educação e Saúde: do apolíneo ao dionisíaco**. Dissertação de Mestrado. Brasília: PPG-FAU/UnB, 2008, p. 17.

Imagem 24: Estudo de implantação para o MES. Projeto definitivo. Terreno original. Equipe brasileira.
Obtida em: COSTA, Lucio. **Sobre Arquitetura**. Porto alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 1962, p. 58. apud BORGES, Carolina da Rocha Lima. **A artisticidade no Ministério da Educação e Saúde: do apolíneo ao dionisíaco**. Dissertação de Mestrado. Brasília: PPG-FAU/UnB, 2008, p. 18.

Imagem 25: Arranha-céu. Quartier de la Marine, cité des affaires, Alger. Estudo realizado em 1938-1939 sobre a proposta de Le Corbusier.
Fotografia: Albin Salaün.
Disponível em:
http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5762&sysLanguage=fr-fr&itemPos=52&itemSort=fr-fr_sort_string1%20&itemCount=215&sysParentName=&sysParentId=65 (Acesso em: 11/11/2022).

Imagem 26: Edifício do Ministério da Educação e Saúde. Equipe brasileira.
Obtida em: COSTA, Lucio. "Ministério da Educação e da Saúde". 1936. In: COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência - Lucio Costa**. 1. ed. São Paulo: Editora 34 e Edições Sesc São Paulo, 2018 [1995], p. 127.

Imagem 27: Projeto para o jardim do MÊS. 1938. Guache sobre papel. 52 x 105,5 cm. Roberto Burle Marx.
Acervo Burle Marx & Cia. Ltda. RJ.
Obtida em: CASARIN, R. F. **Roberto Burle Marx: relações entre arte e paisagismo.** Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2018, p. 42.

Imagem 28: Pilotis do MES. Revestimento de granito e azulejos de Portinari.
Obtida em: SERAPIÃO, F. **Escola Carioca**. 1. ed. São Paulo: Monolito, n. 31, mar. 2016, pp. 44-45.

Imagem 29: Edifício Bristol. Parque Guinle. Lucio Costa. 1950.
Fotografia do autor. 10 ago. 2021.

Imagem 30: Edifício Nova Cintra. Parque Guinle. Lucio Costa. 1948.
Fotografia do autor. 10 ago. 2021.

Imagem 31: Prelúdio das Bachianas Brasileiras Nº 4. Compassos 1-4. Heitor Villa-Lobos. 1930 (piano) e 1942 (orquestra).
Obtida em: TARASTI, E. **Heitor Villa-Lobos: vida e obra (1887-1959).** Scribd e-book. 1. ed. São Paulo: IREE e Contracorrente, 2021, pp. 368-369.

Imagem 32: Toccata da Partita em Mi menor, BWV 830. Compassos 1-2, para piano. Johann Sebastian Bach. 1730.
Obtida em: TARASTI, E. **Heitor Villa-Lobos: vida e obra (1887-1959).** Scribd e-book. 1. ed. São Paulo: IREE e Contracorrente, 2021, pp. 368-369.

Imagem 33: Construção da Esplanada dos Ministérios. Brasília.
Arquivo Público do Distrito Federal (DF), Brasil.
Disponível em: *http://memorialdademocracia.com.br/card/construcao-de-brasilia*
(Acesso em: 22/02/2023).

Imagem 34: Heitor Villa-Lobos a tocar reco-reco. Nova York. 5/3/1957.
Museu Villa-Lobos.
Disponível em: *http://conteudo.ebc.com.br/portal/projetos/2014/villalobos/* (Acesso em: 22/02/2023).

Imagem 35: Estudo para a cidade do Rio de Janeiro. Le Corbusier. 1929.
Croqui publicado originalmente em: LE CORBUSIER. **Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme**, 1930.
Imagem obtida em: ZULIAN, Tiago. **Le Corbusier e a cidade moderna: por uma arquitetura sobre as águas**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2015, p. 50.

Imagem 36: Igreja São Francisco de Assis. Ouro Preto. Fotografia de 2022.
Fotografia do autor. 29 jun. 2022.

Imagem 37: Villa-Lobos regendo concentração orfeônica no Estádio Vasco da Gama. Rio de Janeiro. 194-.
Museu Villa-Lobos.
Disponível em: *https://museuvillalobos.acervos.museus.gov.br/fotografias/villa-lobos-regendo-concentracao-orfeonica-no-estadio-do-vasco-da-gama-3/?perpage=96&order=ASC&orderby=date&metaquery%5B0%5D%5Bkey%5D=1647&metaquery%5B0%5D%5Bvalue%5D%5B0%5D=%5B194-%5D&metaquery%5B0%5D%5Bcompare%5D=IN&pos=71&source_list=collection&ref=%2Ffotografias%2F* (Acesso em: 22/02/2023).

Imagem 38: Salto inaugural. Brasília. 1960.
Fotografia: Alberto Ferreira.
Disponível em: *https://galerialume.com/artista/alberto-ferreira/* (Acesso em: 28/06/2023).

Imagem 39: Grande Hotel de Ouro Preto. Oscar Niemeyer. 1940. Fotografia de 2022.
Fotografia do autor. 28 jul. 2022.

Imagem 40: Inserção do hotel no contexto. Fotografia de 2022.
Fotografia do autor. 29 jul. 2022.

Imagem 41: Oscar Niemeyer e Vinicius de Moraes.
Imagem retirada do documentário: MORAES, Suzana de. **Vinicius de Moraes, Um Rapaz de Família**. Documentário. Rio de Janeiro: Vina Filmes. 1983.

Imagem 42: Desenho de Oscar Niemeyer. Sem nome. 1998.
Obtida em: NIEMEYER, Oscar. **As curvas do tempo – Memórias**. 7. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2000 [1998], p. 60.

Imagem 43: Pala da Casa de Bailes. Oscar Niemeyer. 1943. Fotografia de 2022.
Fotografia do autor. 30 jul. 2022.

Imagem 44: Planta da Casa de Bailes.
Disponível em: *https://histarq.wordpress.com/2012/11/19/aula-5-o-movimento-moderno-no-brasil/* (Acesso em: 04/07/2023).

Imagem 45: Alçado da cabeceira da Igreja de São Francisco de Assis. Oscar Niemeyer. Fotografia de 2022.
Fotografia do autor. 30 jul. 2022.

Imagem 46: Planta e corte longitudinal da Igreja de São Francisco de Assis.
Disponível em: *https://docplayer.com.br/1178786-Complexo-da-pampulha-belo-horizonte-mg.html* (Acesso em: 04/07/2023).

Imagem 47: Encenação de Orfeu da Conceição. 1956.
Disponível em: *https://rioquemoranomar.blogspot.com/2021/09/orfeu-da-conceicao-1956.html* (Acesso em: 06/07/2023).

Imagem 48: Maquete do cenário de Orfeu da Conceição. Oscar Niemeyer.
Disponível em: *https://english.wustl.edu/translating-vinicíus-de-moraes's-orfeu-da-conceição-page-and-stage* (Acesso em: 06/07/2023).

Imagem 49: Desenho de Oscar Niemeyer para o cenário.
Acervo da Fundação Oscar Niemeyer.
Disponível em: *https://www.oscarniemeyer.org.br/outros/cenário-para-peça-orfeu-da-conceição-de-vinícius-de-moraes-estreada-em-1956* (Acesso em: 06/07/2023).

Imagem 50: Casa das Canoas. Oscar Niemeyer. 1953.
Disponível em: *https://live.apto.vc/casa-das-canoas-que-predio-e-esse/* (Acesso em: 16/07/2023).

Imagem 51: Piso social. Casa das Canoas. Oscar Niemeyer.
Disponível em: *https://arquiscopio.com/archivo/2012/05/13/casa-das-canoas/?lang=pt* (Acesso em: 16/07/2023).

Imagem 52: Planta do piso social.
Disponível em: *https://www.archdaily.com.br/br/01-14512/classicos-da-arquitetura-casa-das-canoas-oscar-niemeyer?ad_medium=gallery* (Acesso em: 16/07/2023).

Imagem 53: Imersão na paisagem. Residência Edmundo Cavanelas. Oscar Niemeyer. 1954. Fotografia de 2022.
Fotografia do autor. 25 jul. 2022.

Imagem 54: Transversalidade do jardim. Fotografia de 2022.
Fotografia do autor. 25 jul. 2022.

Imagem 55: Planta, corte e esquema.
Obtida em: CARDOZO, Joaquim. et al. (dir.). **Módulo – Revista de Arquitetura e Artes Plásticas**. Rio de Janeiro. n. 3, fev. 1955. Rio de Janeiro, pp. 44-46. Disponível em: *http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=006173&pagfis=305* (Acesso em: 18/07/2023). apud ALMEIDA, Marcos Leite. **As Casas de Oscar Niemeyer – 1935-1955**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PROPAR – UFRGS, 2005, pp. 250-253.

Imagem 56: Alçado Leste. Fotografia de 2022.
Fotografia do autor. 25 jul. 2022.

Imagem 57: Lago Paranoá e Palácio da Alvorada ao fundo. Brasília em tempos de construção.
Disponível em: *https://noticias.r7.com/brasilia/fotos/lago-paranoa-foi-construido-em-1959-04022022#/foto/2* (Acesso em: 23/07/2023).

Imagem 58: Croquis dos pilares do Palácio da Alvorada, do Planalto e do Supremo Tribunal Federal. Oscar Niemeyer.
Obtida em: PONTES, Ana Paula Gonçalves. **DIÁLOGOS SILENCIOSOS: arquitetura moderna brasileira e tradição clássica**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PPGHSC-PUC-Rio, 2004, p. 69.

Imagem 59: Palácio da Alvorada.
Disponível em: *https://climaonline.com.br/brasilia-df/foto/palacio-da-alvorada-brasilia-df-77-3933* (Acesso em: 23/07/2023).

Imagem 60 : Sítio Santo Antônio.
Obtida em: SOMBRA, Fausto. **Luís Saia e Lúcio Costa – A parceria no Sítio Santo Antônio**. Arquitextos, São Paulo, ano 14, n. 161.03, Vitruvius, out. 2013. Disponível em: *https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitextos/14.161/4915* (Acesso em: 23/07/2023).

Apêndices e anexos

Imagem AP1: Heitor Villa-Lobos.
Disponível em: *https://musica.ufrj.br/comunicacao/escola-de-musica-na-imprensa/internet/original-inedito-de-villa-lobos-encontrado-na-biblioteca-da-unirio* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP2: Lucio Costa.
Disponível em: *https://pt.wikipedia.org/wiki/Lúcio_Costa* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP3: Oscar Niemeyer.
Disponível em:
https://pt.wikipedia.org/wiki/Oscar_Niemeyer#/media/Ficheiro:Oscar_Niemeyer_1968b.jpg
(Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP4: Vinicius de Moraes.
Disponível em: *https://memoria.ebc.com.br/cultura/2013/10/poeta-popular-vinicius-de-moraes-foi-um-intelectual-de-multiplas-facetas* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP5: *Palacete Numa de Oliveira*, Ricardo Severo, São Paulo, em *estilo* neocolonial.
Disponível em: *https://mdc.arq.br/2012/03/20/antonio-garcia-moya-um-arquiteto-da-semana-de-22/02-01-severo-res-numa-de-oliveira-1916_lemos/* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP6: Semana de Arte Moderna (São Paulo, SP). Desenho de Antonio Garcia Moya.
Disponível em: *https://coisasdaarquitetura.wordpress.com/2011/01/28/a-arquitetura-na-semana-de-arte-moderna-de-1922/* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP7: Semana de Arte Moderna (São Paulo, SP). Anúncio da participação de Villa-Lobos.
Disponível em: *https://museuvillalobos.museus.gov.br/index.php/ultimas-noticias/140-cem-anos-da-semana-de-arte-moderna* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP8: Semana de Arte Moderna (São Paulo, SP). Comissão organizadora.
Disponível em: *https://g1.globo.com/jornal-hoje/noticia/2022/02/16/semana-de-1922-villa-lobos-uniu-o-samba-com-a-musica-classica.ghtml* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP9: Lucio Costa ganha o segundo lugar no concurso *Solar Brasileiro*, em estilo Neocolonial.
Obtida em: Revista O Lápis. set. 1931, p. 31. apud OLIVEIRA, Ana Slade. "As experiências eclético-acadêmicas de Lucio Costa - uma lacuna na história da arquitetura no Brasil". PROARQ-UFRJ. In: **Cadernos PROARQ 21**, pp. 70–92, dez. 2013, p. 76.

Imagem AP10: Viagem de Lucio Costa para Sabará, Diamantina e Ouro Preto (MG).
Obtida em: COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência - Lucio Costa**. 1. ed. São Paulo: Editora 34 e Edições Sesc São Paulo, 2018 [1995], p. 26.

Imagem AP11: Tom Jobim.
Disponível em: *https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2022/01/25/interna_cultura,1339846/bossa-nossa-faz-festa-de-aniversario-para-tom-jobim-nesta-terca-25-1.shtml* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP12: *Casa Modernista da Rua de Santa Cruz*, Warchavchik.
Disponível em: *https://www.archdaily.com.br/br/01-17010/classicos-da-arquitetura-casa-modernista-da-rua-santa-cruz-gregori-warchavchik* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP13: Projeto Urbano de Le Corbusier para o Rio de Janeiro.
Disponível em: Croqui publicado originalmente em: LE CORBUSIER. **Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme**, 1930.
Imagem obtida em: ZULIAN, Tiago. **Le Corbusier e a cidade moderna: por uma arquitetura sobre as águas**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2015, p. 50.

Imagem AP14: *Escola Normal do Rio de Janeiro*, Angelo Bruhns e José Cortez, em *estilo* neocolonial.
Disponível em:
https://pt.wikipedia.org/wiki/Instituto_Superior_de_Educação_do_Rio_de_Janeiro#/media/Ficheiro:Instituto_Superior_de_Educação_do_Rio_de_Janeiro_(ISERJ).tif (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP15: Lucio Costa rompe com o movimento neocolonial. Casa E. G. Fontes.
Obtida em: COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência - Lucio Costa**. 1. ed. São Paulo: Editora 34 e Edições Sesc São Paulo, 2018 [1995], p. 57-61.

Imagem AP16: *P'ra você gostar de mim*, Joubert de Carvalho e Carmen Miranda.
Disponível em: *https://www.marcelobonavides.com/2010/02/pra-voce-gostar-de-mim-tai-1930.html* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP17: João Gilberto.
Disponível em: *https://outraspalavras.net/outrasmidias/um-joao-gilberto-genial-e-pouco-conhecido/* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP18: *Vila Operária de Monlevade*, Lucio Costa.
Obtida em: COSTA, Lucio. "Monlevade". 1934. In: COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência - Lucio Costa**. 1. ed. São Paulo: Editora 34 e Edições Sesc São Paulo, 2018 [1995], p. 90.

Imagem AP19: Lançamento do filme *Alô, Alô, Brasil!*, com a participação de Carmen Miranda.
Disponível em: *https://pt.wikipedia.org/wiki/Alô,_Alô,_Brasil*! (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP20: *Ministério da Educação e Saúde*, Lucio Costa e equipe, com assistência de Le Corbusier.
Disponível em: *https://revestindoacasa.com.br/2022/12/historia-de-oscar-niemeyer/* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP21: *Como vaes você?*, Pixinguinha, Luperce, Carmen Miranda.
Disponível em: *https://pt.wikipedia.org/wiki/Alô,_Alô,_Brasil*! (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP22: *Pavilhão do Brasil na Exposição de Nova Iorque*, Lucio Costa e Oscar Niemeyer.
Disponível em: *https://www.archdaily.com.br/br/615845/classicos-da-arquitetura-pavilhao-de-nova-york-1939-lucio-costa-e-oscar-niemeyer* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP23: *O Que é Que a Baiana Tem?*, Dorival Caymmi e Carmen Miranda. Filme *Banana da Terra*.
Disponível em: *https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Que_É_que_a_Baiana_Tem%3F#/media/Ficheiro:Carmen_Miranda,_Banana_da_Terra_1939.jpg* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP24: *Grande Hotel de Ouro Preto*, Oscar Niemeyer.
Disponível em: *https://www.oscarniemeyer.org.br/obra/pro009* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP25: Inauguração do *Conjunto Arquitetônico da Pampulha*, Oscar Niemeyer.
Disponível em: *https://www.archdaily.com.br/br/799922/como-a-pampulha-se-tornou-patrimonio-cultural-da-humanidade* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP26: Publicação do catálogo da exposição *Brazil Builds*.
Disponível em: *https://www.archdaily.com.br/br/887193/moma-disponibiliza-para-download-brazil-builds-o-livro-que-apresentou-a-arquitetura-brasileira-para-o-mundo* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP27: *Copacabana*, Dick Farney.
Disponível em: *https://www.discogs.com/release/12530075-Dick-Farney-Copacabana-Barqueiro-Do-São-Francisco* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP28: Fim da *Reabilitação do Sítio Santo Antônio*, Lucio Costa e Luís Saia.
Disponível em: *https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.161/4915* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP29: *Parque Guinle*, Lucio Costa.
Disponível em: *https://www.nelsonkon.com.br/parque-guinle/* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP30: *Ninguém me ama*, Nora Ney, Fernando Lôbo e Antônio Maria.
Disponível em: *https://www.discogs.com/master/995449-Nora-Ney-Amor-Meu-Grande-Amor-Ninguêm-Me-Ama-* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP31: *Alguém com tu*, Dick Farney.
Disponível em: *https://www.discogs.com/release/12579380-Dick-Farney-Sem-Êsse-Céu-Alguém-Como-Tu* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP32: *Casa das Canoas*, Oscar Niemeyer.
Disponível em: *https://www.oscarniemeyer.org.br/fundacao/locais/casa-das-canoas* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP33: *Residência Edmundo Cavanelas*, Oscar Niemeyer.
Disponível em: *https://www.oscarniemeyer.org.br/obra/pro058* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP34: *Tereza da praia*, Lúcio Alves e Dick Farney.
Disponível em: *https://secondhandsongs.com/release/254984* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP35: *Sinfonia do Rio de Janeiro*, Tom Jobim e Billy Blanco.
Disponível em: *https://www.discogs.com/release/9207711-Antonio-Carlos-Jobim-E-Billy-Blanco-Sinfonia-Do-Rio-De-Janeiro* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP36: Estreia da peça *Orfeu da Conceição*, Vinicius de Moraes. Cenário de Niemeyer.
Disponível em: *https://english.wustl.edu/translating-vinicíus-de-moraes's-orfeu-da-conceição-page-and-stage* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP37: *Orfeu da Conceição*, Vinicius de Moraes e Tom Jobim.
Disponível em: *https://www.discogs.com/master/843124-Antonio-Carlos-Jobim-Vinicius-De-Moraes-Orfeu-Da-Conceição* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP38: Início da construção de Brasília. Esplanada dos Ministérios.
Arquivo Público do Distrito Federal (DF), Brasil.
Disponível em: *http://memorialdademocracia.com.br/card/construcao-de-brasilia* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP39: Início da construção de Brasília. Catedral Metropolitana de Brasília.
Disponível em: *https://pt.wikipedia.org/wiki/Catedral_Metropolitana_de_Brasília* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP40: Gravação de *Chega de Saudade*, Vinicius de Moraes, Tom Jobim e João Gilberto (Disco de 1959).
Disponível em: *https://pt.wikipedia.org/wiki/Chega_de_Saudade_%28álbum%29* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP41: *Brasília: Sinfonia da Alvorada*, Vinicius de Moraes e Tom Jobim.
Disponível em: *https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/brasilia-sinfonia-da-alvorada* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP42: Fim da construção de Brasília e Inauguração.
Disponível em: *https://galerialume.com/artista/alberto-ferreira/* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP43: Tom Jobim e Vinicius de Moraes em Brasília, na fonte que teria servido de inspiração para a canção *Água de Beber*.
Acervo do Instituto Antonio Carlos Jobim.
Disponível em: *https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/14778?show=full* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP44: *O amor, o sorriso e a flor*, João Gilberto.
Disponível em: *https://www.discogs.com/master/309325-João-Gilberto-O-Amor-O-Sorriso-E-A-Flor* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP45: Projeto do *Parque do Flamengo* (RJ), Affonso Reidy, Burle Marx e Lota Soares.
Disponível em: *https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.135/4014* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP46: Projeto da *FAU-USP*, Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi.
Disponível em: *https://www.archdaily.com.br/br/01-12942/classicos-da-arquitetura-faculdade-de-arquitetura-e-urbanismo-da-universidade-de-sao-paulo-fau-usp-joao-vilanova-artigas-e-carlos-cascaldi* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP47: *João Gilberto*, João Gilberto.
Disponível em: *https://www.discogs.com/release/2862144-João-Gilberto-João-Gilberto* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP48: *Bossa Nova at Carnegie Hall*, Nova Iorque.
Disponível em: *https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2023/05/16/bossa-nova-e-celebrada-no-carnegie-hall.ghtml* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP49: *The Boss of the Bossa Nova*, João Gilberto.
Disponível em: *https://www.discogs.com/release/26987961-João-Gilberto-The-Boss-Of-The-Bossa-Nova* (Acesso em: 15/09/2023)

Imagem AP50: *Escola Técnica de Comércio* (SP), Décio Tozzi e Luiz Carlos Ramos.
Disponível em: *https://www.archdaily.com.br/br/01-45069/classicos-da-arquitetura-escola-tecnica-de-comercio-decio-tozzi* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP51: *Getz/Gilberto*, Stan Getz e João Gilberto.
Disponível em: *https://www.discogs.com/pt_BR/release/170884-Stan-Getz-Joao-Gilberto-Getz-Gilberto/image/SW1hZ2U6NjExMjU0Mg==* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP52: *Inútil Paisagem*, Tom Jobim e Eumir Deodato.
Disponível em: *https://www.discogs.com/release/22001794-Eumir-Deodato-Inútil-Paisagem-As-Maiores-Composições-De-Antonio-Carlos-Jobim* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP53: *Escola Jardim Ipê* (SP), Décio Tozzi.
Disponível em: *https://www.archdaily.com.br/br/01-38605/classicos-da-arquitetura-escola-jardim-ipe-decio-tozzi* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP54: *Arrastão e Alelúia*, Elis Regina.
Disponível em: *https://www.discogs.com/pt_BR/release/5805239-Elis-Regina-Arrastão-Aleluia* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP55: *Museu de Arte de São Paulo (MASP),* Lina Bo Bardi.
Disponível em: *https://www.archdaily.com.br/br/01-59480/classicos-da-arquitetura-masp-lina-bo-bardi* (Acesso em: 15/09/2023).

Imagem AP56: Rua do Catete, com Museu da República e casario destacados.
Edição do autor. Fotografia original obtida em: Google Earth.

Imagem AP57: Museu da República. Rua do Catete.
Disponível em: *https://pt.wikipedia.org/wiki/Palácio_do_Catete#/media/Ficheiro:Palácio_do_Catete_-_Museu_da_República.jpg*
(Acesso em: 13/11/2021).

Imagem AP58: Casario em frente ao museu. Rua do Catete.
Disponível em: *https://www.albumdeviagens.com/2021/07/catete-bairro-antigo-rio.html*
(Acesso em: 13/11/2021).

Imagem AN1: Pavimentos térreo, segundo e mezanino.
Obtida em: SERAPIÃO, Fernando. **Escola Carioca**. 1. ed. São Paulo: Monolito, n. 31, fev.-mar. 2016, pp. 49.

Imagem AN2: Pavimentos tipo, de cobertura e terceiro.
Obtida em: SERAPIÃO, Fernando. **Escola Carioca**. 1. ed. São Paulo: Monolito, n. 31, fev.-mar. 2016, pp. 48.

Imagem AN3: Corte transversal.
Obtida em: SERAPIÃO, Fernando. **Escola Carioca**. 1. ed. São Paulo: Monolito, n. 31, fev.-mar. 2016, pp. 51.

Referências bibliográficas

Conferências

ALESSI, Edilene Silveira; PERRONE, Rafael Antonio Cunha. **Viagens de Lúcio Costa – Desenho como ferramenta de investigação das raízes da Arquitetura Brasileira.** III Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (III ENANPARQ) - arquitetura, cidade e projeto: uma construção coletiva. **Anais...**São Paulo: 2014.

ARSKY, Bruno Simões; GARCIA, Claudia da Conceição. **Tom e Oscar: Diálogo entre duas linguagens brasileiríssimas**. VI Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (VI ENANPARQ) – Limiaridade: processos e práticas em Arquitetura e Urbanismo. **Anais**... Brasília: 2020.

CAMARGO, Mônica Junqueira de. **Escola Paulista, Escola Carioca. Algumas Considerações**. XIII Seminário Docomomo Brasil. **Anais...**Salvador: 2019.

KOLODZIEISKI, Allan**. Intertextualidade no Sexteto Místico de Heitor Villa-Lobos**. Universidade Federal do Paraná (UFPR). XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (AMPPOM). **Anais...**Natal: 2013.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. **O elemento indígena na obra de Heitor Villa-Lobos: uma pesquisa em finalização**. I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (SIMPOM). XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGM/UNIRIO). pp. 903-912. **Anais...**Rio de Janeiro: 2010.

VIDOTTO, Taiana Car; MONTEIRO, Ana Maria Reis de Góes. **O ensino de Arquitetura no Brasil: Da Missão Francesa à criação da Faculdade Nacional de Arquitetura.** XVII Congresso Nacional da Associação Brasileira de Ensino de Aarquitetura e Urbanismo (XVII CONABEA) e XXXII Encontro Nacional sobre Ensino de Arquitetura e Urbanismo (XXXII ENSEA). **Anais...**Goiânia: 2013.

Dissertações e Teses

ABDALA, Bianca Ardanuy. **Brasília e Mário Pedrosa: reflexões sobre a crítica da cidade.** Dissertação de Mestrado. Orientação: Eduardo Pierrotti Rossetti. Brasília: Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (PPG-FAU-UnB), 2019.

ALMEIDA, Marcos Leite. **As Casas de Oscar Niemeyer – 1935-1955**. Dissertação de Mestrado. Orientação: Carlos Eduardo Dias Comas. Porto Alegre: Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PROPAR – UFRGS), 2005.

ARAUJO, Claudia Afonso de Oliveira. **Arquitetura exposta – Infinito Vão como estudo de caso**. Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia. Orientação: Jorge dos Reis. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL).

ARCANJO, Loque. **Os sons de uma nação imaginada: as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos.** Tese de Doutoramento. Orientação: Adriana Romeiro. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em História na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGH-FAFICH-UFMG), 2013.

BARBOSA, Camila Cornutti. **A Bossa Nova, seus documentos e articulações: um movimento para além da música**. Dissertação de Mestrado. Orientação: Beatriz Marocco. São Leopoldo: Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), 2008.

BORGES, Carolina da Rocha Lima. **A artisticidade no Ministério da Educação e Saúde: do apolíneo ao dionisíaco**. Dissertação de Mestrado. Orientação: Matheus Gorovitz. Brasília: Programa de Pesquisa e Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (PPG-FAU/UnB), 2008.

CAMPELLO, Maria de Fátima de Mello Barreto. **Lina Bo Bardi: as moradas da alma**. Dissertação de Mestrado. Orientação: Carlos Alberto Ferreira Martins. São Carlos: Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade de São Paulo (PPGA-USP-São Carlos), 1997.

CASARIN, Rafael Farina. **Roberto Burle Marx: relações entre arte e paisagismo.** Dissertação de Mestrado. Orientação: Luís Henrique Haas Luccas. Porto Alegre: Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PROPAR-UFRGS), 2018.

COSTARD, Larissa. **A "Utopia Estético-Política" da arte: A arte como parte da estratégia revolucionária na obra de Mario Pedrosa.** Dissertação de Mestrado. Orientação: Adriana Facina Gurgel do Amaral. Niterói: Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (PPGH-UFF), 2010.

FERREIRA BORGES, Mirelle. **Heitor Villa-Lobos, o músico educador**. Dissertação de Mestrado. Orientação: Jorge Ferreira. Niterói: Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense (ICHF-UFF), 2008.

INVAMOTO, Denise. **FUTURO PRETÉRITO: historiografia e preservação na obra de Gregori Warchavchik.** Dissertação de Mestrado. Orientação: Mônica Junqueira de Camargo. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), 2012.

NEVES, António Luís Pereira da Silva. **Arménio Losa e Cassiano Barbosa, Arquitectura no Segundo Pós-Guerra – Arquitectura Moderna, Nacionalismo e Nacionalização**. Tese de Doutoramento. Orientação: Carlos Manuel de Castro Cabral Machado. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP), 2016, vol. I.

OSÓRIO, Matheus. **Lucio Costa - O projeto moderno**. Dissertação de Mestrado. Orientação: Graça Correia. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP), 2012.

PONTES, Ana Paula Gonçalves. **DIÁLOGOS SILENCIOSOS: arquitetura moderna brasileira e tradição clássica**. Dissertação de Mestrado. Orientação: João Masao Kamita. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio, 2004.

RABELO, Frederico André. **Arquitetura e Música: Interseções Polifônicas**. Dissertação de Mestrado. Orientação: Fernando Freitas Fuão. Goiânia: Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura – Mestrado Interinstitucional em Arquitetura (PROPAR-MINTER-UFRGS/UCG), 2007.

REIS, Sara Silva. **Fernando Távora e Lucio Costa, pontos comuns**. Dissertação de Mestrado. Orientação: José Miguel Rodrigues. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP), 2017.

SOUTEIRO, Filipa Maria Sumares. **A Casa Rural Paulista dos Séculos XVII e XVIII e a Cultura Arquitectónica Europeia.** Dissertação de Mestrado. Orientação: João Rosa Vieira Caldas e Maria Lúcia Bressan Pinheiro. Lisboa: Instituto Superior Técnico da Universidade de Lisboa (IST-ULisboa), 2016.

ZEIN, Ruth Verde. **A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista – 1953-1973**. Tese de Doutoramento. Orientação: Carlos Eduardo Dias Comas. São Paulo e Porto Alegre: Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PROPAR-UFRGS), 2005.

ZULIAN, Tiago. **Le Corbusier e a cidade moderna: por uma arquitetura sobre as águas**. Dissertação de Mestrado. Orientação: Andréa Soler Machado. Porto Alegre: Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PROPAR-UFRGS), 2015.

Documentos em vídeo

BENOIT, Alexandre. (et al.) (palestrantes) **Lucio Costa – Inventar com Raiz**. Conferência. São Paulo: Escola da Cidade e Casa da Arquitectura. mar. 2022.
Disponível em: *https://casadaarquitectura.pt/pt/programacao/eventos/120-anos-do-nascimento-de-lucio-costa-2022-03-15/* (Acesso em: 13/11/2022).

CALCANHOTTO, Adriana; WISNIK, Guilherme; GRANDE, Nuno. **Uauá**. Conferência. Paraty: Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP). 11 jul. 2019.
Disponível em: *https://www.youtube.com/watch?v=jhOiA4Wqx2Q* (Acesso em: 06/07/2023).

FEITH, Roberto. **Índio de Casaca - Heitor Villa-Lobos**. Documentário. Rio de Janeiro: Rede Manchete, 1987.
Disponível em: *https://www.youtube.com/watch?v=3WNDf03560c* (Acesso em: 12/11/2022).

MACIEL, Fabiano. **A Vida é um Sopro**. Documentário. Santa Clara Comunicação. 2006.

MORAES, Suzana de. **Vinicius de Moraes, Um Rapaz de Família**. Documentário. Rio de Janeiro: Vina Filmes. 1983.

MOTTA, Geraldo. **O Risco: Lucio Costa e a Utopia Moderna**. Documentário. Rio de Janeiro: Bang Filmes & Produções, 2003.

SERAPIÃO, Fernando. **Apresentação da Cenografia de Oscar Niemeyer para Orfeu da Conceição por Fernando Serapião**. Aula aberta. Porto: Casa da Arquitectura, 16 nov. 2018.

TERRA, Renato. **O canto livre de Nara Leão**. Série documental. Rio de Janeiro: Globoplay, 2022.

ZOBARAN, Sergio. **Entrevista com Burle Marx, paisagista, arquiteto e pintor.** Transmissão de televisão. Rio de Janeiro: TV Corcovado. Programa Arte é Investimento, 1987.
Disponível em: *https://www.youtube.com/watch?v=19xCTSiihs0* (Acesso em: 12/11/2022).

Livros

APEL, Willi. **Harvard Dictionary of Music.** 8. ed. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1974 [1944].

BARASCH, Moshe. **Theories of Art 3: From Impressionism to Kandisky**. New York e Londres: Routledge, 2000. v. 3.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. 5ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 2018 [1981].

CABRAL, Sérgio. **Antonio Carlos Jobim: uma biografia**. Scribd e-book. 2. ed. São Paulo: Lazuli Editora, 2016 [2015].

COSTA, Lucio. **Arquitetura Brasileira**. 1. ed. Rio de Janeiro: Os Cadernos de Cultura e Ministério da Educação e Cultura, 1952.

_____. **Registro de uma vivência - Lucio Costa**. 1. ed. São Paulo: Editora 34 e Edições Sesc São Paulo, 2018 [1995].

FAUSTO, Boris**. História do Brasil**. 12. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. 5. ed. São Paulo: Globo e Biblioteca Azul, 2008. v. 1: Ensaio de interpretação sociológica.

GOODWIN, Philip. L. **Brazil Builds: architecture new and old, 1652–1942**. Catálogo da exposição. New York: The Museum of Modern Art, 1943.

GUIMARAENS, Cêça de. **Lucio Costa: Um certo arquiteto em incerto e secular roteiro.** Coleção Perfis do Rio. Rio de Janeiro: Relume Dumará e Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1996. v. 4.

GRIECO, Donatello. **Roteiro de Villa-Lobos**. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009.

KUBITSCHEK, Juscelino. **Por que construí Brasília**. Coleção Brasil 500 anos. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000 [1975].

MARUN, Nahim. **Revisão crítica das canções para voz e piano de Heitor Villa-Lobos publicadas pela Editora Max Eschig.** São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

MELLO, Joana. **Ricardo Severo: da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira**. Dissertação de Mestrado. Orientação: José Lira. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo (PPGAU-EESC-USP). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra; Annablume, 2012.

MELLO, Zuza Homem de. **Amoroso: Uma biografia de João Gilberto**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

MILHEIRO, Ana Vaz. **A construção do Brasil - Relações com a cultura arquitectónica portuguesa**. Tese de Doutoramento. Orientação: João Walter Toscano. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP). 1. ed. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP), 2005 [2004].

MORAES, Vinicius de. **Orfeu da Conceição (Tragédia Carioca)**. 1. ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1956.

_____. **Para viver um grande amor (crônicas e poemas)**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras. 1962.

NETO, Lira. **Uma História do Samba**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. v. 1: As origens.

NIEMEYER, Oscar. **As curvas do tempo – Memórias**. 7. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2000 [1998].

_____. **A forma na arquitetura**. 4. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2005 [1980].

_____. **Minha experiência em Brasília**. 4. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2006 [1961].

NOBRE, Ana Luiza. **Encontros: Lucio Costa**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

_____. (et al.) (eds.). **Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

PEDROSA, Mário. **Arquitetura: Ensaios Críticos**. 1. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

REZENDE, Neide. **A Semana de Arte Moderna.** Série Princípios, n. 226. 1. ed. São Paulo: Ática, 2011.

RIEGL, Alois. **Late Roman Art Industry**. Roma: Giorgio Bretschneider Editore, 1985 [1901].

_____. **O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem**. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 2014 [1903].

RODRIGUES, José Miguel. **O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura – Tradição Clássica e Movimento Moderno na Arquitectura Portuguesa: dois exemplos.** Tese de Doutoramento. Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP). 1. ed. Porto: Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva e Edições Afrontamento, 2013 [2007].

SERAPIÃO, Fernando; WISNIK, Guilherme. (eds.). **Infinito Vão - 90 anos de arquitetura brasileira**. Catálogo da Exposição. Porto: Casa da Arquitectura e Monolito, 2019.

SÈVE, Mário. **Fraseado do choro: Uma análise de estilo por padrões de recorrência**. Scribd e-book. 1. ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 2021.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. **Tempos de Capanema**. São Paulo: Paz e Terra e Editora FGV, 2000.

TARASTI, Eero. **Heitor Villa-Lobos: vida e obra (1887-1959).** Scribd e-book. 1. ed. São Paulo: IREE e Contracorrente, 2021 [1987].

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972**. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

VIEIRA LIMA FILHO, Afrísio. (et al.) (dirs.). **Brasília: capital e mudança**. 2. tir. Série Cadernos do Museu, n. 3. Brasília: Câmara dos Deputados, Coordenação de Publicações, 2005 [2003].

XAVIER, Alberto. (org.) **Arquitetura Moderna Brasileira: Depoimento de uma geração**. São Paulo: Pini, Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura e Fundação Vilanova Artigas, 1987.

Publicações em periódicos, jornais e revistas

ALMEIDA, Thadeu de Moraes. "Notas introdutórias a *Ondulações* para violoncelo (ou violino) e piano de Homero de Sá Barreto". Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGM-UFRJ). In: **Revista Brasileira de Música**, v. 32, n. 2, pp. 393–400, jul.–dez. 2019.

CHAUI, Marilena. "Democracia e sociedade autoritária". Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás (PPGCOM-UFG). In: **Comunicação & Informação**, v. 15, n. 2, pp. 149–161, jul.-dez. 2012.

CORREIA, Jorge. "'...determino mandar um destes italianos [...] para melhor poderdes efectuar essa fortificação'". Imprensa da Universidade de Coimbra (IUC) e Instituto Italiano de Cultura de Lisboa. In: **Estudos Italianos em Portugal**, nova série, v. 12, pp. 149–164, 2017.

LISPECTOR, Clarice. **Nos primeiros começos de Brasília**. Jornal do Brasil, Caderno B, Rio de Janeiro, 20 jun. 1970, p. 2.
Disponível em:
https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19700620&printsec=frontpage&hl=pt-BR (Acesso em: 22/08/2023).

LEAL, André. "O incêndio do MAM-RJ e as respostas de Mário Pedrosa às crises artísticas, museológicas e políticas da época". Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Paraná (PPGSOCIO-UFPR). In: **Sociologias Plurais**, v. 7, n. 1, pp. 162–189, jan. 2021 [2020].

MEIRELLES, Christine de Pinho; AMORA, Ana M. G. Albano. "Razões em três tempos: uma análise comparativa entre três versões do texto 'Razões para uma nova arquitetura' de Lucio Costa". Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas Tadeu (USJT). In: **Arq.Urb**, n. 28, pp. 26–45, mai.-ago. 2020.

MENEGUELLO NATAL, Caion. "As razões de Lucio Costa: uma leitura moderna do tempo." Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas). In: **Oculum Ensaios**, v. 11–12, pp. 30–43, jan.-dez. 2010.

OLIVEIRA, Ana Slade. "As experiências eclético-acadêmicas de Lucio Costa - uma lacuna na história da arquitetura no Brasil". Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROARQ-UFRJ). In: **Cadernos PROARQ 21**, pp. 70–92, dez. 2013.

OLIVEIRA MOURA JUNIOR, Agnaldo. (et al.). "Malha Ferroviária de 1890 a 2016: uma estrutura desfragmentada na história brasileira". Universidade Federal de Itajubá (UNIFEI). In: **Research, Society and Development**, v. 7, n. 9, 2018.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. "A história da Arquitetura Brasileira e a Preservação do Patrimônio Cultural". Centro de Preservação Cultural da Universidade de São Paulo (CPC-USP). In: **Revista CPC**, v. 1, n. 1, pp. 41–74, nov. 2005/abr. 2006.

PUPIA, Adailto Sergio. "Intertextualidade no *Lento (Assai)* da *Sinfonia n. 8* de Heitor Villa-Lobos." Centro de Artes (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). In: **Orfeu**, v. 2, n. 1, pp. 48–67, jul. 2017.

RODRIGUES, José Miguel. "Giorgio Grassi e a Arquitectura Portuguesa". Imprensa da Universidade de Coimbra (IUC) e Instituto Italiano de Cultura de Lisboa. In: **Estudos Italianos em Portugal**, nova série, v. 12, pp. 49–68, 2017.

RIPKE, Juliana. "Villa-Lobos e Tom Jobim: Uma análise de influências". Universidade de São Paulo. In: **Revista Tulha**, Ribeirão Preto, v. 4, n. 1, pp. 35-68, jan.-jun. 2018.

SERAPIÃO, Fernando. **Escola Carioca**. 1. ed. São Paulo: Monolito, n. 31, fev.-mar. 2016.

TACUCHIAN, Ricardo. "Villa-Lobos, uma Revisão". In: **Brasiliana: Revista Semestral da Academia Brasileira de Música**, n. 29, pp. 7-16, ago. 2009.

TAVARES, Domingos. "De Andrea Sansovino a Filippo Terzi: Hesitações da Casa Real Portuguesa". Imprensa da Universidade de Coimbra (IUC) e Instituto Italiano de Cultura de Lisboa. In: **Estudos Italianos em Portugal**, nova série, v. 12, pp. 165–176, 2017.

VALENTE, Heloísa A. D. "Tópicos tropicais: imaginário e exotismo na obra de Villa-Lobos". Universidade Paulista (UNIP) e Centro de Estudos em Música e Mídia da Universidade de São Paulo (Musimid-USP). In: **Revista Música**, v. 19, n. 2, pp. 145–159, dez. 2019.

WEID, Elisabeth von der. "O bonde como elemento de expansão urbana no Rio de Janeiro". In: **Siglo XIX**, Cidade do México, v. 16, pp. 78–103, 1994.
Também disponível em publicação da Fundação Casa de Rui Barbosa: *http://antigo.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/o-z/FCRB_ElisabethvonderWeid_Bonde_elemento_expansao_RiodeJaneiro.pdf* (Acesso em: 20/09/2023).

Websites

BARREIRA, Gabriel; THUM, Tássia. **De uísque a poesias, veja o roteiro boêmio de Vinicius de Moraes no Rio**. Portal G1 Rio. 18 out. 2013.
Disponível em: *https://g1.globo.com/musica/noticia/2013/10/de-uisque-poesias-veja-o-roteiro-boemio-de-vinicius-de-moraes-no-rio.html* (Acesso em: 29/06/2023).

BELLINCANTA, Rafael; AZZOLINI, Fernanda. **"Brasília foi um tropeço histórico", diz Paulo Mendes da Rocha**. Entrevista. Deutsche Welle. 02 jun. 2016.
Disponível em: *https://www.dw.com/pt-br/brasília-foi-um-tropeço-histórico-diz-paulo-mendes-da-rocha/a-19298830?utm_medium=website&utm_source=archdaily.com.br* (Acesso em: 25/08/2023).

BUARQUE, Chico. **A Casa do Oscar. Poemas, testemunhos, cartas.** 2000.
Disponível em: *http://www.chicobuarque.com.br/textos?Tipo=2&Busca=casa+do+oscar* (Acesso em: 16/03/2022).

COSTA, Gilberto. **Censo populacional de 1959 revela quem eram os candangos que construíram Brasília**. Agência Brasil. 21 abr. 2010.
Disponível em: *http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2010-04-21/censo-populacional-de-1959-revela-quem-eram-os-candangos-que-construiram-brasilia* (Acesso em: 22/08/2023).

COSTA, Lucio. **O Aleijadinho e a Arquitetura Tradicional**. 1929.
Disponível em: *https://www.platformspace.net/home/o-aleijadinho-e-a-arquitetura-tradicional-the-little-cripple-and-everyday-architecture* (Acesso em: 28/06/2023).

LISPECTOR, Clarice. **Nos Começos de Brasília**. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 20 de junho, 1970.
Também disponível em: *http://cronologiadourbanismo.ufba.br/mais_info.php?idVerbete=1257&idMaisInfo=140* (Acesso em: 10/08/2023).

NASCIMENTO, Flávia Brito do. **Arquitetos Modernistas**. Portal IPHAN.
Disponível em: *http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/21/arquitetos-modernistas* (Acesso em: 05/03/2023).

PONTUAL, Helena Daltro. **JK é, ainda hoje, um dos políticos mais admirados pela população**. Senado Federal.
Disponível em: *https://www.senado.gov.br/noticias/especiais/brasilia50anos/not04.asp* (Acesso em: 10/08/2023).

REZENDE, Maria Beatriz. (et. al.). **Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) 1970-1979 e 1994-**. Portal IPHAN.
Disponível em: *http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/55/instituto-do-patrimonio-historico-e-artistico-nacional-iphan-1970-1979-e-1994* (Acesso em: 05/03/2023).

ROCHA, Luiz Paulo Corrêa da. **Projeto de Lei nº 3535/2021**. Criação do Museu de Arquitetura Urbana do Catete. Código 20210303535. Protocolo 25659. Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro. 03 fev. 2021.
Disponível em: *http://www3.alerj.rj.gov.br/lotus_notes/default.asp?id=144&url=L3NjcHJvMTkyMy5uc2YvMThjMWRkNjhmOTZiZTNlNzgzMjU2NmVjMDAxOGQ4MzMvOTQzZjAzZmZmZTQ0NGQ2ZjAzMjU4NjcwMDA3YjRhYmY%2FT3BlbkRvY3VtZW50#* (Acesso em: 13/11/2022).

ROLNIK, Suely. **Antropofagia zombie**. 2021.
Disponível em: *http://www.medicinayarte.com/img/antropofagia_zombie_rolnik.pdf* (Acesso em: 02/03/2023).
Texto publicado no Brasil: ROLNIK, Suely. **Antropofagia zumbi**. São Paulo: HEDRA e n-1 edições, 1ª ed. 2021.

WISNIK, Guilherme. **Pra lá de Parabolicamará**. Folha de São Paulo. jul. 2006.
Disponível em: *https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3107200608.htm*. (Acesso em: 10/11/2022).

ZAKIA, Silvia Palazzi. "Primeira visita de Le Corbusier ao Brasil em 1929: Uma chegada acidentadíssima!" **Arquiteturismo**, n. 102.01, set. 2015.
Disponível em: *https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/09.102/5685* (Acesso em: 23/09/2022).

ZEITEL, Gustavo. **Entenda como Villa-Lobos, astro da Semana de 22, só virou moderno anos depois**. Folha de São Paulo. 21 fev. 2022.
Disponível em: *https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/02/entenda-como-a-semana-de-1922-foi-decisiva-para-villa-lobos-inovar-como-musico.shtml* (Acesso em: 25/10/2022).

Rodrigo Melo de Andrade. Portal IPHAN.
Disponível em: *http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/173* (Acesso em: 05/03/2023).

Sinfonia da Alvorada. Artigo. Museu Virtual Brasília.
Disponível em: *http://www.museuvirtualbrasil.com.br/museu_brasilia/modules/news3/article.php?storyid=24* (Acesso em: 10/08/2023).

- Bonde de São Januário - Wilson Batista (1940). Secretaria da Educação.
Disponível em: *http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/modules/debaser/singlefile.php?id=23459* (Acesso em: 28/06/2023).

Bibliografia referida por intermédio de outros autores

ALBUQUERQUE, Joel. **Simetria intervalar em Tom Jobim: Chovendo na Roseira, um legado de Villa-Lobos?** In: 4º Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical. **Anais...** São Paulo: ECA/USP, 2017.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. "Le mouvement moderniste et la musique". In: **Revue Littéraire Mensuelle**, 1979.

BARROS, Paula. **O romance de Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: A Noite, 1950.

BAZIN, Germain. **Histoire de l'histoire de l'art: De Vasari à nos jours**. Paris: Albin Michel, 1986.

CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à música popular brasileira**. São Paulo: Ática, 2000.

CARDOZO, Joaquim. et al. (dir.). **Módulo – Revista de Arquitetura e Artes Plásticas**. Rio de Janeiro. n. 3, fev. 1955. Rio de Janeiro.
Disponível em: *http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=006173&pagfis=305* (Acesso em: 18/07/2023).

COSTA, Alexandre Alves. **Introdução ao Estudo da História da Arquitetura Portuguesa: Outros textos sobre Arquitectura Portuguesa**. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP), 1995 [1994].

COSTA, Lucio. **Sôbre Arquitetura**. Porto Alegre, 1962.

FACINA, Adriana. **Artífices da Reconciliação: Intelectuais e Vida Pública no Pensamento de Mário de Andrade**. Dissertação de Mestrado. Orientação: Margarida de Souza Neves. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura (PUC/RJ/PPGH), 1997.

FERRAZ, Geraldo. **Warchavchik e a Introdução da Nova Arquitetura no Brasil: 1925 a 1940**. São Paulo: Museu de Arte, 1965.

GAVA, José Estevam. **A linguagem harmônica da bossa nova**. São Paulo: Unesp, 2002.

GUÉRIOS, Paulo Renato. "Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense, convertendo-se em um músico brasileiro". In: **Mana**, n. 9, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), abr. 2003.

_____. **Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

GUIMARÃES, Luiz. **Villa-Lobos visto da plateia e na intimidade (1912/1935)**. Rio de Janeiro: Moderna, 1972.

KIEFER, Bruno. **Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira**. 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1986.

LEVI-STRAUSS, Claude. "Raça e História". In: **Os Pensadores**, vol. L: São Paulo: Abril Cultural, 1978.

LUPER, Albert T. **The musical thought of Mário de Andrade**. WMR (Yearbook), 1965.

MARIANO FILHO, José. **Debates sobre estética e urbanismo**. Rio de Janeiro: Est. de Artes Graf. C. Mendes Junior, 1943.

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

NIEMEYER, Oscar. "Depoimento". In: CARDOZO, Joaquim Revista. et al. (dir.). **Módulo – Revista de Arquitetura e Artes Plásticas**. Rio de Janeiro. n. 9, fev. 1958.
Disponível em: *http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=006173&pagfis=1047*
(Acesso em: 18/07/2023).

OLIVEIRA, Ana Rosa de. **Roberto Burle Marx e o jardim moderno brasileiro**. Entrevista. São Paulo, ano 02, n. 006.01, Vitruvius, abr. 2001.
Disponível em: *http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/02.006/3346*
(Acesso em: 15/06/2016).

PEDROSA, Mário. **Brasília, a cidade nova**. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 19 set. 1959.

_____; AMARAL, Aracy A. (org.); **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PEPPERCORN, Lisa M. **Foreign Influences in Villa-Lobos's music**. Ibero-Amerikanisches Archiv. 1977.

_____. **Heitor Villa-Lobos - Ein Komponist aus Brasilien**. Freiburg: Atlantis, 1972.

RAGGHIANTI, Carlo L. **La critica della forma**. Firenze: Baglioni & Berner e Associati, 1986.

SALLES, Paulo de Tarso. **Villa-Lobos: processos composicionais**. São Paulo: Editora Unicamp, 2009.

SEVERIANO, Jairo. **A canção no tempo. 85 anos de músicas brasileiras**. Vol. 1 [1901-1957]. São Paulo: Editora 34, 1997.

TABORDA, Márcia. **Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro, 1830-1930**. Scribd e-book. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emannuel. "Style". In: **L'Architecture et le Style (Extraits du Dictionnaire de l'architecture frannçaise, reunis et présentés par Hubert Damisch)**. Paris: Hermann, 1978 [1964].

WISNIK, Guilherme. "Transpondo a escala". In: XAVIER, Alberto.; KATINSKY, Julio. (orgs). **Brasília: antologia critica**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

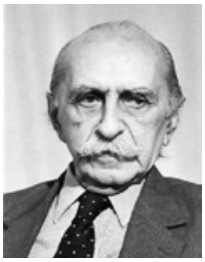
Le Corbusier – a conferência de hoje na Escola de Bellas Artes, sobre a "Revolução architetonica moderna". Jornal Correio da Manhã. Rio de Janeiro. 5 dez. 1929.

Villa-Lobos, sua obra. 2ª ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1972.

Apêndices

Apêndice I: Linha do tempo

Arquitetura | **Música**



Img. AP2
Nasce Lucio Costa
(Toulon, França)

1887

Nasce Heitor Villa-Lobos
(Rio de Janeiro, RJ)

Img. AP1

1889
Início da
República Velha

1901

Início do século XX:
Migração da população
negra de várias partes do
Brasil para o Rio de Janeiro

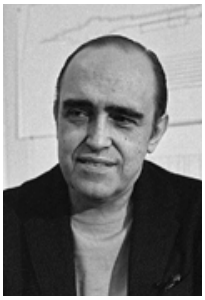
1902

1906

Viagem de estudo de
Villa-Lobos para o Sul do
Brasil, Minas Gerais, Mato
Grosso e Amazônia

1907

Nasce Oscar Niemeyer
(Rio de Janeiro, RJ)



Img. AP3

1910

1912

Década de 1910:
Surgimento do movimento
neocolonial em São Paulo

Década de 1910:
Influência de Debussy na
obra de Villa-Lobos

Viagem de estudo de
Villa-Lobos para Barbados e
para o Nordestedo Brasil

1913

Nasce Vinicius de Moraes
(Rio de Janeiro, RJ)

Img. AP4

1914
Início da Primeira
Guerra Mundial

Meados da década de 1910:
Excursões de Severo e Dubugras
pelo interior de São Paulo

1915

Palacete Numa de Oliveira,
Ricardo Severo, São Paulo, em
estilo neocolonial.

Img. AP5

Três Danças Africanas,
Villa-Lobos

1916

Camponesa Cantadeira,
Villa-Lobos

O Canto do Cisne Negro,
Villa-Lobos

Lucio Costa muda-se de vez
para o Rio de Janeiro.

1917

Amazonas e *Uirapuru*,
Villa-Lobos
(data indicada pelo próprio)

1918
Fim da Primeira
Guerra Mundial

Até 1919:
Villa-Lobos participa de grupos de choro

1919

1920

Década de 1920:
Movimento neocolonial ganha repercussão no Rio de Janeiro

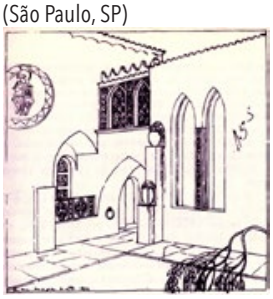
Villa-Lobos inicia a composição de *Choros* (1920-1929)

1921

Lucio Costa participa de projetos da Exposição Internacional do Centenário da Independência no escritório de Heitor de Mello

1922

Semana de Arte Moderna (São Paulo, SP)



Img. AP6

Exposição Internacional do Centenário da Independência, no Rio de Janeiro

Lucio Costa forma-se arquiteto na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA)

Viagem de estudo de Lucio Costa para Minas Gerais e para a região Norte do Brasil

Semana de Arte Moderna (São Paulo, SP)

Img. AP7

Img. AP8

Dança dos Mosquitos, Villa-Lobos

1923

Gregory Warchavchik imigra para o Brasil

Lucio Costa ganha o segundo lugar no concurso *Solar Brasileiro*, em *estilo* neocolonial

Img. AP9

Viagem de Villa-Lobos pela Europa

Não vim aprender, vim mostrar o que fiz - Villa-Lobos

1924
Lançamento do Movimento Pau-Brasil

Viagem de Lucio Costa para Sabará, Diamantina e Ouro Preto (MG)

Img. AP10

Pica-Pau (Choros nº 3), Villa-Lobos

1925

1926
Lançamento do Movimento Verde-Amarelo

Viagem de Lucio Costa pela Europa

Nasce Tom Jobim (Rio de Janeiro, RJ)

Img. AP11

1927

Viagem de Lucio Costa para Sabará, Mariana e Ouro Preto (MG)

Saudades das Selvas Brasileiras, Villa-Lobos

1928
Lançamento do Movimento Antropofágico

Casa Modernista da Rua de Santa Cruz, Warchavchik

Img. AP12

Gravação de *Carinhoso* (instrumental), Pixinguinha

Momoprecoce, Villa-Lobos

Villa-Lobos finaliza a composição de *Choros* (1920-1929)

1929

[...] *Aleijadinho nunca esteve de acordo com o verdadeiro espírito geral da nossa arquitetura.*
- Lucio Costa

1930
Fim da República Velha
Início da Era Vargas

Primeira viagem de Le Corbusier à América do Sul e conferências suas na ENBA

Projeto urbano de Le Corbusier para o Rio de Janeiro

Img. AP13

Escola Normal do Rio de Janeiro, Angelo Bruhns e José Cortez, em *estilo* neocolonial

Img. AP14

Lucio Costa rompe com o movimento neocolonial

Img. AP15

Lucio Costa torna-se diretor da ENBA

Fim da década de 20:
Iniciam-se os processos de confluência entre o samba e o choro no Rio de Janeiro

Villa-Lobos começa a compor as *Bachianas Brasileiras* (1930-1945)

Bachianas nº 2 (Trenzinho Caipira) e *Prelúdio das Bachianas nº 4*, Villa-Lobos

P'ra você gostar de mim, Joubert de Carvalho e Carmen Miranda

Img. AP16

1931

Lucio Costa organiza o *Salão de 31*, na ENBA

Lucio Costa perde o cargo de diretor da ENBA

1932

Período *Chômage*, Lucio Costa (1932-1936)

Samba-le-le, Villa-Lobos

Villa-Lobos começa a trabalhar no projeto de educação muscial do governo

Nasce João Gilberto (Juazeiro, BA)

Img. AP17

1933

Termina a parceria de Lucio Costa, Gregory Warchavchik e Carlos Leão

Img. AP19
Lançamento do filme *Alô, Alô, Brasil!*, com a participação de Carmen Miranda

1934

Publicação de *Razões da nova arquitetura*, Lucio Costa

1935

Vila Operária de Monlevade, Lucio Costa

Img. AP18

1936

Segunda viagem de Le Corbusier ao Brasil

Ministério da Educação e Saúde, Lucio Costa e equipe, com assistência de Le Corbusier

Img. AP20

Ciclo Brasileiro, Villa-Lobos

Como vaes você?, Pixinguinha, Luperce, Carmen Miranda

Img. AP21

Oscar Niemeyer forma-se arquiteto pela ENBA

1937
Início do Estado Novo

Descobrimento do Brasil, composição inicial, Villa-Lobos

Criação do SPHAN;
Lucio Costa passa a ser o diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos

1939
Início da Segunda Guerra Mundial

Pavilhão do Brasil na Exposição de Nova Iorque, Lucio Costa e Oscar Niemeyer

Img. AP22

Aquarela do Brasil, Ary Barroso e Francisco Alves

1940

Grande Hotel de Ouro Preto, Oscar Niemeyer

Img. AP24

Décadas de 40 e 50:
Apogeu do samba-canção

O Que é Que a Baiana Tem?, Dorival Caymmi e Carmen Miranda. Filme *Banana da Terra*

Img. AP23

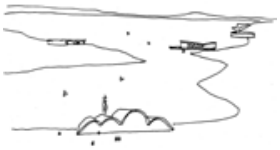
Villa-Lobos deixa de trabalhar para o Estado Novo

1941

Juscelino Kubitscheck passa a ser prefeito de Belo Horizonte (MG; 1940-1945)

1943

Inauguração do *Conjunto Arquitetônico da Pampulha*, Oscar Niemeyer



Img. AP25

1944

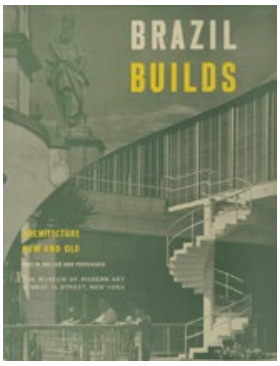
Sobre o linho das montanhas do Brasil (Sinfonia nº 6), Villa-Lobos

Juscelino Kubitscheck deixa de ser prefeito de Belo Horizonte (MG; 1940-1945)

Villa-Lobos finaliza as *Bachianas Brasileiras*, (1930-1945)

1945
Fim do Estado Novo
Fim da Segunda Guerra Mundial

Publicação do catálogo da exposição *Brazil Builds*



Img. AP26

1946
Início da República Populista

Copacabana, Dick Farney

Img. AP27

1947

Fim da reabilitação do *Sítio Santo Antônio*, Lucio Costa e Luís Saia

Img. AP28

1948

João Gilberto muda-se para o Rio de Janeiro

1950

Primeira viagem de estudo de Lucio Costa para Portugal

1952

Segunda viagem de estudo de Lucio Costa para Portugal

Ninguém me ama, Nora Ney, Fernando Lôbo e Antônio Maria

Img. AP30

No mais, foi nosso próprio gênio nacional que se expressou [...] *como já se expressava no século XVIII*, [...], *o Aleijadinho*
- Lucio Costa

Parque Guinle, Lucio Costa

Img. AP29

1953

Visita de Max Bill ao Brasil

Casa das Canoas, Oscar Niemeyer

Img. AP32

Alguém como tu, Dick Farney

Img. AP31

1954

Residência Edmundo Cavanelas, Oscar Niemeyer

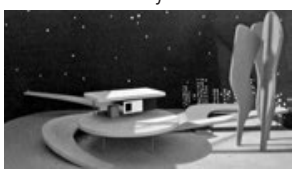
Img. AP33

1955

Meados da década de 50: Revisão crítica de Oscar Nimeyer

1956

Estreia da peça *Orfeu da Conceição*, Vinicius de Moraes. Cenário de Niemeyer



Img. AP36

Início do mandato do presidente Juscelino Kubitscheck

Orfeu da Conceição, Vinicius de Moraes e Tom Jobim

Img. AP37

Tereza da praia, Lúcio Alves e Dick Farney

Img. AP34

Sinfonia do Rio de Janeiro, Tom Jobim e Billy Blanco

Img. AP35

1957

Início da construção de Brasília

Img. AP38

Img. AP39

1958

1959

Somos, pela fatalidade mesma da nossa formação, condenados ao moderno - Mario Pedrosa

Heitor Villa-Lobos †

Brasília: Sinfonia da Alvorada, Vinicius de Moraes e Tom Jobim

Img. AP41

Floresta do Amazonas, Villa-Lobos

Samba-Clássico (Ode), Villa-Lobos

Gravação de *Chega de Saudade*, Vinicius de Moraes, Tom Jobim e João Gilberto (Disco de 1959)

Img. AP40

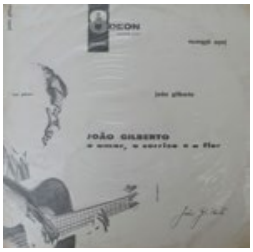
1960

Fim da construção de Brasília e Inauguração

Img. AP42

Tom Jobim e Vinicius de Moraes em Brasília, na fonte que teria servido de inspiração para a canção *Água de Beber*

Img. AP43

O amor, o sorriso e a flor, João Gilberto

Img. AP44

1961

Fim do mandato do presidente Juscelino Kubitscheck

1962

Projeto do *Parque do Flamengo* (RJ), Affonso Reidy, Burle Marx e Lota Soares

Img. AP45

Bossa Nova at Carnegie Hall, Nova Iorque

Img. AP48

João Gilberto, João Gilberto

Img. AP47

1963

Escola Técnica de Comércio (SP), Décio Tozzi e Luiz Carlos Ramos

Img. AP50

Projeto da *FAU-USP*, Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi

Img. AP46

The Boss of the Bossa Nova, João Gilberto

Img. AP49

1964
Fim da República Populista
Golpe Militar

Getz/Gilberto, Stan Getz e João Gilberto

Img. AP51

1965

Escola Jardim Ipê (SP), Décio Tozzi

Img. AP53

Arrastão e Alelúia, Elis Regina

Img. AP54

1967

Oscar Niemeyer exila-se em Paris

1968

Museu de Arte de São Paulo (MASP), Lina Bo Bardi

Img. AP55

Inútil Paisagem, Tom Jobim e Eumir Deodato

Img. AP52

1969

Vinicius de Moraes perde o cargo diplomático

Lucio Costa deixa de ser diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos do IPHAN

1972

Apêndice II: A problemática do *Kunstwollen* de Aloïs Riegl

Como mencionado anteriormente, o conceito de *Kunstwollen*, ou *querer da arte*, gerou diversas inquietações teóricas. Nesse sentido, cabe a leitura de alguns trechos da reflexão de Moshe Barasch (1920-2004), antigo professor de História da Arte na Universidade Hebraica de Jerusalém, sobre o assunto:

> *Poucos conceitos no estudo e na interpretação da arte foram discutidos tão frequente e fervorosamente no século XX quanto o 'Kunstwollen' de Riegl.* [...] *Ao longo das discussões do século XX, muitas ambiguidades, obscuridades e talvez até contradições absolutas do conceito foram descobertas; ao mesmo tempo, contudo, a importância crucial desta noção, especialmente para a nossa atual abordagem da arte, tornou-se evidente.*[318]
> [...]
> *A primeira pergunta que vem à mente, como já indicado, é se 'vontade artística' é suposto ser a intenção de um indivíduo, tal como 'vontade' no senso corrente, ou se deve ser compreendido como a orientação de uma cultura, ou de outra entidade coletiva. Claramente, uma intenção subjetiva individual e a orientação objetiva de uma sociedade num certo período são muito diferentes em natureza. O termo 'vontade' ('Wollen') é retirado do vocabulário da psicologia. Porém, como a psicologia era considerada algo como uma ciência universal na última metade do século XIX, a origem do termo não aponta conclusivamente para o significado. Uma leitura cuidadosa de Riegl nos convence, creio eu, que como regra ele sempre teve atitudes, orientações ou até impulsos supra-individuais quando falou de 'Kunstwollen'.*[319]
> *Contudo, independentemente do sujeito específico, 'Kunstwollen' sempre se refere a algo que está por trás da obra imediatamente visível ou tangível. Riegl fez a distinção entre 'Kunstwollen' e propósito da obra de arte, assim como entre propósito da obra de arte e o seu estilo.* [...] *Estilo é a configuração global da obra de arte, da arte de uma escola, ou de um período. Estilo não pode ser explicado por nenhum outro conceito e precisa ser experienciado diretamente. Porém, existe algo mais que faz com que um período ou uma cultura desenvolvam um estilo particular, e que faz com que o estilo mude de uma qualidade para outra. Isto que está por trás da obra de arte e do seu estilo é o 'Kunstwollen'.*[320]

---

[318] Tradução do autor. Na língua original da edição: "Few concepts in the study and interpretation of art have been discussed as often and as fervently in the twentieth century as Riegl's *Kunstwollen*. […] In the course of twentieth-century discussions many ambiguities, obscurities, and perhaps even outright contradictions, of the concept have been uncovered; at the same time, however, the crucial importance of this notion, especially for our century's approach to art, has also become evident.". Em BARASCH, Moshe. **Theories of Art 3: From Impressionism to Kandinsky**. New York e Londres: Routledge, 2000. v. 3. p. 164.

[319] Tradução do autor. Na língua original da edição: "The first question that comes to mind, as already indicated, is whether 'art volition' is meant to be an individual's intention, as 'will' in an everyday sense, or whether it should be understood as the orientation of a culture, or of another collective entity. Clearly, an individual's subjective intention and the objective orientation of a society at a given period are very different in nature. The term 'volition' (*Wollen*) is taken from the vocabulary of psychology. But since psychology was considered some kind of universal science in the latter half of the nineteenth century, the origin of the term does not point conclusively to its meaning. A careful reading of Riegl convinces us, I think, that as a rule he always had supraindividual attitudes, orientations, or even drives in mind when he spoke of *Kunstwollen*.". Em BARASCH, Moshe. 2000. p. 165.

[320] Tradução do autor. Na língua original da edição: "But whatever the specific subject, *Kunstwollen* always refers to something that is behind the immediately visible or tangible work. Riegl distinguished between *Kunstwollen* and the purpose of the work of art, just as he distinguished between the purpose of the work and its style. […] Style is the overall configuration of a work of art, of the art of a school, or a period. Style cannot be explained by any other concept, it must be experienced directly. But there is something

> [...]
> *A terceira questão na teoria de Riegl, muito debatida e criticada, foi o fato de ele ter considerado o 'Kunstwollen' a causa da criação da arte, e de ter acreditado que tinha impacto no estilo. O próprio Riegl sugeriu que 'vontade artística' seria a força que promove e que determina o estilo. O estilo reflete um 'Kunstwollen' subjacente.*[321]
> [...]
> *Nenhuma dessas ambiguidades, contudo, invalidaram, talvez nem mesmo restringiram, o impacto profundo e revolucionário do conceito de 'Kunstwollen', e da doutrina de Riegl em geral, na reflexão sobre a arte. Pode bem ser que o poder deste conceito consista no fato de as ambiguidades por ele reveladas refletirem os problemas inerentes e a natureza multifacetada do assunto de que trata, as artes visuais.*[322]

Por fim, também é interessante a hipótese levantada pelo historiador de arte francês Germain Bazin (1901-1990) de que o *Kunstwollen* pudesse remeter para atos do inconsciente humano, o que foi bem lembrado por Annateresa Fabris no prefácio que redigiu para a edição brasileira da obra de Riegl *O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem* (título original: *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung*):

> *Levando em conta uma observação de Pächt*[323]*, para quem o termo* [Kunstwollen] *significa 'o que determina a arte', Bazin* [...] *pergunta-se se a tradução mais exata não seria 'pulsão artística'*[324]*, pelo fato de não supor um ato consciente da vontade*[325]*. A hipótese de Bazin encontra respaldo na leitura proposta por Carlo L. Ragghianti, que lembra que o Kunstwollen não é um simples 'Wille' (vontade), conservando a mesma ambiguidade entre vontade e tensão, finalismo e fatalismo, presente em Arthur Schopenhauer. Além disso, o autor reporta o conceito às discussões travadas nos círculos psicológicos de Viena, afirmando que ele poderia evocar 'as pulsões do inconsciente impessoal'*[326]*.*[327]

---

else that makes a period or a culture develop a particular style, and that makes the style change from one kind to another. This something that is behind the work and its style, is *Kunstwollen*.". Em BARASCH, Moshe. 2000, p. 165.

[321] Tradução do autor. Na língua original da edição: "The third issue in Riegl's theory, much debated and criticized, was the fact that he considered the *Kunstwollen* a cause for the creation of art, and believed it has an impact on style. Riegl hirself suggested that 'artistic volition' is the force that brings about and determines style. Style reflects an underlying *Kunstwollen*.". Em BARASCH, Moshe. 2000, p. 166.

[322] Tradução do autor. Na língua original da edição: "None of these ambiguities, however, have invalidated, perhaps not even restricted, the profound and revolutionary impact of the concept of *Kunstwollen*, and of Riegl's doctrine in general, on reflection on art. It may well be that the power of this concept lies in the fact that the ambiguities it brought to light reflect the inherent problems and the multileveled and multisided nature of the subject it deals with, the visual arts." Em BARASCH, Moshe. 2000, pp. 167-168.

[323] Otto Pächt (1902-1988) foi um historiador de arte austríaco.

[324] O termo *pulsão* refere-se ao conceito de *Trieb*, de Freud, nos seus estudos sobre o inconsciente.

[325] BAZIN, Germain. **Histoire de l'histoire de l'art: De Vasari à nos jours**. Paris: Albin Michel, 1986. p. 160. apud FABRIS, Annateresa. "Os valores do Monumento". In: RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem**. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 2014 [1903], pp. 10-11.

[326] RAGGHIANTI, Carlo L. **La critica della forma**. Firenze: Baglioni & Berner e Associati, 1986. pp. 121-122. apud FABRIS, Annateresa. "Os valores do Monumento". In: RIEGL, Alois. 2014 [1903], p. 11.

[327] FABRIS, Annateresa. "Os valores do Monumento". In: RIEGL, Alois. 2014 [1903],10-11.

Apêndice III: Reflexão sobre alguns termos com radical *-mod-*

A presente dissertação, por se tratar de um estudo sobre a arquitetura moderna brasileira, pode gerar algumas dúvidas sobre termos recorrentes que incluam o radical *-mod-*. Nesse sentido, torna-se relevante refletir sobre as diferenças entre eles e também sobre as variações que podem apresentar entre Portugal e Brasil.

Primeiramente, é importante atentar para o fato de os termos se confundirem eventualmente nos textos consultados, em parte devido à variação do seu significado ao longo do tempo, o que acaba por exigir do leitor uma interpretação do contexto para uma devida compreensão do sentido das palavras. Logo, algumas delas não têm definição precisa ou única, mas, no sentido de auxiliar a compreensão do tema, tentou-se listar os significados que parecem ser mais frequentes atualmente no âmbito académico português e brasileiro especificamente em arquitetura[328].

- **Idade Moderna** ou **Época Moderna**: período compreendido entre 1453 (Queda de Constantinopla) e 1789 (Revolução Francesa) por convenção da periodização clássica eurocêntrica da História. O período subsequente é a *Idade Contemporânea*, compreendida de 1789 até a atualidade.

  Teoricamente, por essa via, o termo *Arquitetura Moderna* significa toda a arquitetura compreendida pela Idade Moderna, contudo é comumente utilizado no sentido de *arquitetura do Movimento Moderno*.
- **Movimento Moderno**: movimento artístico-cultural de escala global, marcante na primeira metade do século XX.
- **Modernidade**: por dedução, seria um termo relativo à Idade Moderna, assim como *contemporaneidade* poderia ser relativo à *Idade Contemporânea*. De facto, *modernidade* pode ser utilizado neste sentido:

> *Uma abordagem à **modernidade** apresenta, necessariamente, reservas em relação às divisões cronológicas que tradicionalmente organizam a história do mundo ocidental. Para alguns autores, a tomada de Constantinopla pelos otomanos em 1453 marcou o início da Época Moderna que se estenderia até 1789, ano da Revolução Francesa e corolário do Iluminismo.*[329]

[328] Os significados dos termos com radical *mod-* também vão apresentar variações quando consideradas outras áreas de estudo, em especial no campo das artes, e quando considerados outros idiomas.

[329] CORREIA, Jorge. "'...determino mandar um destes italianos [...] para melhor poderdes efectuar essa fortificação'". IUC e Instituto Italiano de Cultura de Lisboa. In: **Estudos Italianos em Portugal**, nova série, v. 12, pp. 149–164, 2017, p. 149.

Contudo, também é utilizado como substituto de *Movimento Moderno* ou no sentido de *um modo de ser moderno* referente, em geral, ao próprio movimento. Como exemplo, podem-se citar publicações tanto portuguesas quanto brasileiras:

> *Do pequeno ensaio iniciático de Grassi não temos, que se saiba, qualquer eco em Portugal. Da revista Casabella e de Rogers, seu editor, temos, no entanto, uma significativa ressonância, motivada pela controvérsia Rogers-Reyner Banham, que ficou conhecida pela réplica de Rogers 'ao guardião dos frigoríficos', a propósito de um editorial de Banham que acusava os arquitectos italianos de desistirem das causas da* ***modernidade***.[330] [referente a texto de Reyner Banham, de 1958, de subtítulo 'A retirada italiana da arquitetura **moderna'**. No trecho, a expressão "causas da modernidade" seria equivalente a "causas do Movimento Moderno"]
>
> *No* ***Modernismo*** *Brasileiro, a* ***modernização*** *é vista mais como atualização do que como ruptura com a tradição.* [...] *a questão da brasilidade se impõe no* ***modernismo*** *como via de acesso para a universalidade, construindo a* ***modernidade*** *brasileira dentro do movimento de busca das raízes nacionais e do reencontro com a história de nossa cultura.*[331] [No trecho, "modernidade" seria equivalente a "um modo de ser moderno"]

- **Modernização**: processo de se tornar *moderno*, sendo o significado de *moderno* dependente do contexto. Na citação acima, por exemplo, *modernização* refere-se especificamente ao processo de se incluir no *Movimento Moderno*.
- **Modernismo**: o termo refere-se especificamente ao movimento artístico-cultural ocorrido entre o fim do século XIX e começo do século XX, em seguida ao Romantismo e em resposta às transformações do mundo industrial. Um exemplo de autor modernista no sentido preciso da palavra foi o pintor russo Wassily Kandisnky (1866-1944) e o arquiteto catalão Antoni Gaudí (1852-1926).

  No Brasil, o termo é, contudo, amplamente utilizado na área da arquitetura também para englobar o *Movimento Moderno*. Em Portugal, tal uso não parece ser comum, pelo que seria preferível utilizar *Movimento Moderno* em vez de *Modernismo* quando se trata da *Arquitetura Moderna*.

---

[330] RODRIGUES, José Miguel. "Giorgio Grassi e a Arquitectura Portuguesa". IUC e Instituto Italiano de Cultura de Lisboa. In: **Estudos Italianos em Portugal**, nova série, v. 12, pp. 49–68, 2017, p. 50.

[331] FACINA, Adriana. **Artífices da Reconciliação: Intelectuais e Vida Pública no Pensamento de Mário de Andrade.** Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PUC/RJ/PPGH, 1997. apud COSTARD, Larissa. **A "Utopia Estético-Política" da arte: A arte como parte da estratégia revolucionária na obra de Mario Pedrosa**. Dissertação de Mestrado. Niterói: PPGH-UFF, 2010, p. 89.

- **Modernista**: teoricamente, o adjetivo deve referir-se aos autores ou às obras do *Modernismo* no sentido do movimento artístico-cultural entre os séculos XIX e XX descrito acima.

  Contudo, no caso brasileiro, assim como *Modernismo* é utilizado como sinônimo de *Movimento Moderno* em arquitetura, *modernista* também é utilizado como adjetivo referente ao *Movimento Moderno*. Tal equivalência em Portugal não parece ser usual, pelo que seria preferível utilizar *moderno* quando se trata da *Arquitetura Moderna*.

  Deve-se ressaltar, contudo, que a equivalência entre *modernista* e *moderno* nas publicações brasileiras nem sempre ocorreu, pois é possível identificar, no estudo da História da Arquitetura Brasileira, momentos em que seriam termos diferentes. Lucio Costa discorre sobre o assunto em *post scriptum* de 1991 para o texto *Razões da nova arquitetura*:

  > *Depois de uma coisa, vem 'outra'; ser **moderno** é – conhecendo a fundo o passado – ser atual e prospectivo. Assim, cabe distinguir entre '**moderno**' e '**modernista**', a fim de evitar designações inadequadas.*
  > *A arquitetura dita **moderna**, tanto aqui como alhures, resultou de um processo com raízes profundas, legítimas, e, portanto, nada tem a ver com certas obras de feição afetada e equívoca – estas sim, '**modernistas**'.*
  > *Ao contrário do que ocorreu na maioria dos países, no Brasil foram justamente aqueles poucos que lutaram pela abertura para o mundo **moderno**, os que mergulharam no país à procura das suas raízes, da sua tradição, tanto em São Paulo nos anos 1920, como no Rio, em Minas, sul e nordeste nos anos 1930, propugnando pela defesa e preservação do nosso passado válido (SPHAN).*[332]

  Nesse sentido, pode-se interpretar que, para Costa, o cunho prevalente da Semana de Arte Moderna teria sido *moderno*, por ter se debruçado sobre a problemática das raízes brasileiras. Contudo, o *estilo* neocolonial teria sido *modernista*, por ter sido "de feição afetada e equívoca". Inclusive, Costa já havia se referido à arquitetura neocolonial como um *equívoco*[333].

  Outra observação relevante, aqui, seria como a perceção de Costa foi assertiva no modo como correspondeu à conotação do sufixo *-ismo* na língua portuguesa, já que este sugere, muitas vezes, uma ideia pejorativa de *tendência*, vide a palavra *formalismo*.

---

[332] COSTA, Lucio. "Razões da nova arquitetura". 1934. In: COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência - Lucio Costa**. 1. ed. São Paulo: Editora 34 e Edições Sesc São Paulo, 2018 [1995], p. 116.

[333] "Foi contra essa feira de cenários arquitetônicos improvisados que se pretendeu invocar o artificioso revivescimento formal do nosso próprio passado, donde resultou mais um 'pseudo estilo', o *neocolonial*, [...]. Equívoco ainda agravado pelo desconhecimento das verdadeiras características da arquitetura tradicional e conseqüente incapacidade de lhe saber aproveitar convenientemente aquelas soluções e peculiaridades de algum modo adaptáveis aos programas atuais do que resultou verdadeira salada de formas contraditórias provenientes de períodos, técnicas, regiões e propósitos diferentes." Em COSTA, Lucio. **Arquitetura Brasileira**. 1. ed. Rio de Janeiro: Os Cadernos de Cultura, Ministério da Educação e Cultura, 1952, pp. 22-23.

- **Estilo moderno**: tal expressão não parece ser usual no contexto português, pelo que seria preferível utilizar *Arquitetura Moderna* ou *linguagem moderna*, já que, no campo da arquitetura, *estilo* no Brasil se assemelha ao significado de *linguagem* em Portugal. Contudo, o termo é aceito no contexto brasileiro e refere-se normalmente à *Arquitetura Moderna*. Lucio Costa fez o uso do termo nesse sentido no texto *Razões da nova arquitetura*, em que já havia consolidado uma opinião sobre a *Arquitetura Moderna,* portanto não teria usado o termo em vão:

> *Ela* [a nova arquitetura, moderna] *caracteriza-se, aos olhos do leigo, pelo aspecto industrial e ausência de ornamentação. É nessa uniformidade que se esconde com efeito, a sua grande força e beleza: casas de moradia, palácios, fábricas – apesar das diferenças e particularidades de cada um, têm entre si certo ar de parentesco, de família, que – conquanto possa aborrecer àquele gosto (quase mania) de variedade a que nos acostumou o ecletismo diletante do século passado, – é um sintoma inequívoco de vitalidade e vigor; a maior prova de não estarmos diante de experiências caprichosas e inconsistentes como aquelas que precederam, porém de um todo orgânico, subordinado a uma disciplina, um ritmo – diante de um verdadeiro* ***estilo*** *enfim, no melhor sentido da palavra.*[334]

É importante discorrer sobre o amplo reconhecimento da complexidade do termo "estilo" pelas publicações portuguesas, em particular as publicações da FAUP, o que permite compreender o motivo pelo qual o termo é, de certo modo, evitado nesse contexto. Assim, pode-se referir a Tese de Doutoramento *O mundo ordenado e acessível das formas em arquitetura*, de José Miguel Rodrigues, cujos ensinamentos são estruturantes no currículo da presente faculdade. Primeiramente, é importante referir que o estudo do autor parte da conceção de Viollet-le-Duc (1814-1879) de que "estilo" (no singular) seria, "numa obra de arte, a manifestação de um ideal que se sustenta num princípio"[335] e que corresponderia a uma ambição coletiva[336].

Para Viollet-le-Duc, "uma das marcas do estilo é assim a adoção da forma adequada a cada objeto. Quando uma obra de arquitectura indica claramente o uso ao qual se destina então ela está muito próxima de possuir estilo"[337]. Apesar de o problema da "forma adequada" pressupor uma subjetividade de quem julga – afinal, qual seria exatamente o método confiável de se determinar se

[334] COSTA, Lucio. "Razões da nova arquitetura". 1934. In: COSTA, Lucio. 2018 [1995], p. 114.
[335] VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emannuel. "Style". In: **L'Architecture et le Style (Extraits du Dictionnaire de l'architecture frannçaise, reunis et présentés par Hubert Damisch)**. Paris: Hermann, 1978 [1964], p. 185. apud RODRIGUES, José Miguel. **O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura - Tradição Clássica e Movimento Moderno na Arquitectura Portuguesa: dois exemplos.** 1. ed. Porto: Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva e Edições Afrontamento, 2013 [2007], p. 249.
[336] RODRIGUES, José Miguel. 2013 [2007], p. 253.
[337] VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emannuel. 1978 [1964], p. 223. apud RODRIGUES, José Miguel. 2013 [2007], p. 255.

uma forma é adequada ou não? –, entende-se pelo contexto da citação que a noção de "estilo" sugere que a associação entre a forma de um edifício e a sua função deva ser intuitiva e evidente, sem deixar margem para dúvidas. Nessa linha, pode-se interpretar que a própria denominação "estilo neocolonial" seria errónea, pois um dos maiores problemas do neocolonial foi, justamente, o empréstimo de formas da arquitetura colonial para projetos de funções completamente diferentes daqueles cujas formas serviram de inspiração, o que entra em total conflito com a definição de "estilo" por Viollet-le-Duc.

Rodrigues também explica a conceção de "estilo" por Viollet-le-Duc no que se refere ao problema do conjunto de obras: "o estilo resulta de uma relação harmónica, ou, se quisermos, de um acordo entre edifícios que, apesar de distintos do ponto de vista funcional, se relacionam entre si, utilizando uma palavra à qual [Viollet-le-Duc] recorre, do ponto de vista da 'linguagem'"[338].

Como já seria de se esperar, a noção de "estilo" tornou-se ainda mais complexa com o *Movimento Moderno*: enquanto alguns autores modernos, como Gropius, claramente evitavam o termo, outros faziam total apropriação do mesmo, como ocorreu no grupo De Stijl[339]. Pode-se interpretar que não parecia haver um consenso sobre a "relação harmónica" entre todas as expressões que emergiam no contexto do movimento, muito menos um consenso sobre a sua relação com a ideia de continuidade e de persistência no tempo, o que colocava ainda mais o uso do termo em causa.

Nesse sentido, entende-se que o uso do termo "estilo", no âmbito académico, é arriscado pela dificuldade de se precisar diversas questões envolventes, dentre as quais: *a partir de qual definição de 'estilo' da História pretende-se construir um raciocínio teórico e por que motivo?; como avaliar a coesão forma-função de uma obra ou de um conjunto de obras?*; e *como avaliar a persistência no tempo de uma obra ou de um conjunto de obras quando não há tanta distância para a atualidade?*. Assim, sem a pretensão de desmerecer outras noções de "estilo" existentes, mas de modo a estabelecer coerência com o âmbito académico português, foi assumida no presente trabalho a preferência por utilizar outros termos em substituição a "estilo", como, simplesmente, *arquitetura*, *arte*, ou, caso haja a sugestão de uma relação harmônica entre as partes, *linguagem*.[340]

[338] RODRIGUES, José Miguel. 2013 [2007], p. 256.

[339] RODRIGUES, José Miguel. 2013 [2007], p. 258.

[340] Como a presente dissertação referencia diversos textos brasileiros que utilizam a palavra *estilo*, optou-se, sempre que fosse necessário utilizar a palavra, por apresentá-la em itálico, de modo a indicar que o termo fora retirado de outro âmbito académico.

- **Moderno**: no sentido lato da palavra, significa, simplesmente, *novo*, *inovador*, ou algo que segue a *moda* do momento. Entretanto, a palavra pode assumir mais de um significado quando utilizada no campo da Arquitetura.

  Primeiramente, destaca-se o significado de *moderno* como um adjetivo que aponta para uma inovação em comparação com a arquitetura vigente. Muitas vezes, o termo pressupõe uma contribuição para a tradição. Nessa linha, assemelha-se ao significado de *vanguardista*. Como exemplo, pode-se mencionar a qualidade de *moderno* que a arquitetura renascentista tinha em comparação com a arquitetura gótica:

  > *Pode entender-se este episódio* [a construção da capela tumular do Cardeal D. Jaime a partir de 1460] *de grande relevo para a arte do Renascimento como um primeiro sinal da colaboração de um arquitecto da* ***vanguarda*** *italiana com a nação portuguesa, Bernardo Rosselino, da confiança de Leon Battista Alberti e autor da mais importante operação urbana da iniciativa do Papa Pio II como foi a reconstrução do núcleo central de Pienza. Era a homenagem póstuma a um jovem príncipe, sobrinho de Afonso V, e materializou-se no território florentino num claro sinal da abertura ao espírito do* ***moderno*** *por parte das autoridades portuguesas, quando no ocidente europeu predominavam as variantes do gótico final.*[341]

  Nessa lógica, a arquitetura gótica teria sido *moderna* em relação à arquitetura românica e assim por diante.

  Paralelamente, o adjetivo *moderno* é comumente utilizado para se referir diretamente ao *Movimento Moderno*, o que, de certo modo, não entra em conflito com o primeiro sentido, pois também pressupõe uma inovação e uma contribuição para a tradição, como consta na afirmação de Lucio Costa sobre a diferença entre *moderno* e *modernista* referida anteriormente. Nessa linha, cabe a reflexão de Caion Meneguello Natal[342] sobre o conceito de *moderno* no texto *Razões da nova arquitetura*, de Lucio Costa:

  > *Aqui* [no texto "Razões da nova arquitetura"]*, o conceito* ***moderno*** *parece espacializar o tempo histórico; além de mero adjetivo estilístico, moderno aqui designa o estado da arte arquitetônica, constitui o lócus onde se aloja a verdade desse ofício e serve-lhe de critério metadiscursivo de valoração e periodização histórica. Como se todas as linguagens arquitetônicas contivessem um*

[341] TAVARES, Domingos. "De Andrea Sansovino a Filippo Terzi: Hesitações da Casa Real Portuguesa". IUC e Instituto Italiano de Cultura de Lisboa. In: **Estudos Italianos em Portugal**, nova série, v. 12, pp. 165–176, 2017, p. 166

[342] Caion Meneguello Natal tem graduação em História pela Universidade Federal de Ouro Preto (2003), mestrado em História pela Universidade Estadual de Campinas (2007), doutoramento em História pela Universidade Estadual de Campinas (2013) e pós-doutoramento em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2016) e pela Universidade de São Paulo (2017).

> *coeficiente de **modernidade** e, alinhavadas por afinidades estruturais, formassem um 'continuum' histórico coerente e evolutivo – habitassem o mesmo horizonte temporal – tendo seu ponto de culminância nas formas descobertas pelas técnicas construtivas contemporâneas. Quando se refere ao gótico, por exemplo, Lucio Costa o interpreta em termos **modernos**, ressaltando sua uniformidade e padronização como qualidades universais, portanto intrínsecas à arquitetura contemporânea e ao ato arquitetural em si.*[343]

Outros termos associados às expressões anteriores são:

- **Contemporâneo**: logicamente, o termo refere-se ao tempo vigente, com sentido semelhante a *atual*. Deve ser interpretado consoante o ano de publicação de cada texto. Por exemplo, quando Lucio Costa afirma que a Casa E. G. Fontes seria a "primeira proposição de sentido contemporâneo" em 1930, a palavra *contemporâneo* assemelha-se ao sentido de *moderno*, pois refere-se ao tempo em que o *Movimento Moderno* era vigente no mundo.
- **Tradição**: a noção de *tradição* pode estar atrelada à noção de *moderno* e, por isso, torna-se relevante refletir sobre o seu significado. Primeiramente, a ideia de tradição permeia toda a História da Arquitetura, logo, não vem à tona apenas quando o assunto é o *Movimento Moderno*, como já evidente no estudo de Rodrigues sobre a tradição clássica. Contudo, para o presente trabalho, não haveria a necessidade de se debruçar sobre todas as variações possíveis da ideia de *tradição* ao longo da História, pelo que foi decidido resgatar principalmente a reflexão de Rodrigues sobre o termo no contexto do *Movimento Moderno*, para então tentar aplicá-las ao estudo do contexto brasileiro.

  Ao debruçar-se sobre a noção de *tradição*, Rodrigues parte da teoria do literato Thomas Stearns Eliot (1888-1965) e resume a sua ideia ao enunciar que "o surgimento do novo se gera a partir de uma tradição", sendo esta caracterizada "pela capacidade de presente e passado, permanentemente, se confrontarem, nunca perdendo de vista o 'sentido histórico'"[344]. Assim, Rodrigues interpreta que a noção de tradição em Eliot remeteria para a ideia de um "universo em permanente construção"[345].

  Em seguida, a partir da teoria do arquiteto italiano Ernesto Rogers (1909-1969), Rodrigues reflete especificamente sobre a noção de tradição no contexto do Movimento Moderno: "Rogers explica-nos como até o Movimento Moderno o problema da inserção da obra nas 'preexistências ambientais' se resolvia através da imitação estilística, uma ideia a partir da qual se acreditava continuar a tradição,

[343] MENEGUELLO NATAL, Caion. "As razões de Lucio Costa: uma leitura moderna do tempo". PUC-Campinas. In: **Oculum Ensaios**, v. 11–12, pp. 30–43, jan.-dez. 2010, p. 34.
[344] RODRIGUES, José Miguel. 2013 [2007], p. 233.
[345] RODRIGUES, José Miguel. 2013 [2007], p. 234.

não percebendo os perigos dessa atitude profundamente superficial e formalista"[346]. Nessa linha, torna-se dedutível que o ecletismo brasileiro e o *estilo* neocolonial acreditavam, mesmo que inconscientemente, que continuavam uma tradição, entretanto recaíam num mero formalismo, como muito acusado por Lucio Costa.

Para Rodrigues, apesar de alguns autores do Movimento Moderno terem se rebelado contra o passado[347], o movimento fez ressurgir o problema da tradição, o que transparece nos percursos de Mies van der Rohe e Le Corbusier[348], por exemplo. Efetivamente, o autor afirma que o problema sempre teria existido para os "melhores" arquitetos[349], referidos como *modernos* no sentido vanguardista da palavra. Contudo, pela teoria de Rogers, pode-se interpretar que o problema estaria amplamente "adormecido" antes do movimento.

Na conceção de Rodrigues, compreende-se que a noção de *moderno* necessariamente implica um olhar para a tradição, um desejo de contribuir para o referido "universo em permanente construção"[350]. Assim, no caso brasileiro, é interessante apontar que, para se tornar *moderno*, Lucio Costa precisou não só desbancar o neocolonial como também precisou lidar com o fato de que o Brasil "não tinha uma identidade cultural a conservar"[351], ou seja, Lucio Costa teve de desvelar o que seria, de facto, tradicional no Brasil, para então poder desenvolver uma arquitetura dentro de um sentido histórico. Não foi à toa que o arquiteto desenvolveu um olhar tão forte para a paisagem brasileira: esta, sim, era uma constante na equação da tradição do país.

[346] RODRIGUES, José Miguel. 2013 [2007], p. 237.
[347] Rodrigues cita o exemplo de Gropius, que baniu a disciplina de História do seu curso na Bauhaus. Em RODRIGUES, José Miguel. 2013 [2007], p. 239.
[348] RODRIGUES, José Miguel. 2013 [2007], pp. 239-240.
[349] Expressão utilizada por Rodrigues. Em RODRIGUES, José Miguel. 2013 [2007], p. 239.
[350] RODRIGUES, José Miguel. 2013 [2007], p. 234.
[351] Expressão utilizada por Guilherme Wisnik. Em WISNIK, Guilherme. "Transpondo a escala". In: XAVIER, Alberto.; KATINSKY, Julio. (orgs). **Brasília: antologia critica**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 371. apud ABDALA, Bianca Ardanuy. **Brasília e Mário Pedrosa: reflexões sobre a crítica da cidade.** Dissertação de Mestrado. Brasília: PPG-FAU-UnB, 2019, p. 93.

Apêndice IV: Paisagem e permanência no tombamento do Palácio do Catete

No seguimento do pensamento sobre a relevância da combinação *paisagem e permanência* no pensamento moderno brasileiro, pode-se mencionar uma postura de Lucio Costa, agora associada particularmente à questão do patrimônio. É claro que, *per se*, o pensamento do processo de tombamento de edifícios históricos pressupõe a identificação e a valorização das permanências no tecido urbano. Contudo, o caso específico do tombamento do Museu da República, ou Palácio do Catete, no Rio de Janeiro, é ilustrativo de como as ideias de paisagem e de permanência são intimamente ligadas e reciprocamente dependentes.

Nos anos 60, após a fundação de Brasília, iniciou-se uma discussão sobre o tombamento do edifício, que, anteriormente, era a residência do Presidente da República. Lucio Costa participou ativamente desta discussão e "concordou com o tombamento do entorno do Palácio", afirmando que isto "manteria o seu respiro e as características do edifício"[352]. Desde já, é possível identificar aqui uma preocupação frente à desenfreada verticalização da cidade: ao tombar o conjunto arquitetónico do entorno do palácio, garantir-se-ia a *permanência das escalas* no território, preservando, assim, as suas relações de hierarquia visual e volumétrica. Além disso, a envolvente em questão era marcada por arquiteturas que datavam do século XVI ao XXI, pelo que o percurso pela zona representaria a história da arquitetura brasileira sendo contada pela própria cidade. Nesse sentido, a área, considerada um museu a céu aberto, foi tombada como o Museu de Arquitetura Urbana do Catete[353]. Desse modo, o caso do tombamento do Palácio do Catete não se cingiu apenas à importância desse edifício, mas sim de todo o conjunto de arquiteturas daquela zona que estabeleciam diversas camadas de harmonia e de significado entre si, revelando, assim, um pensamento que justificou a *permanência* de uma *paisagem urbana* (Imgs. AP56, AP57 e AP58).

[352] Depoimento do professor Alexandre Benoit em conferência de celebração de 120 anos de Lucio Costa. Em BENOIT, Alexandre. et al. (palestrantes) **Lucio Costa – Inventar com Raiz**. Conferência. São Paulo: Escola da Cidade e Casa da Arquitectura. mar. 2022, min. 1:35:20. Disponível em: *https://casadaarquitectura.pt/pt/programacao/eventos/120-anos-do-nascimento-de-lucio-costa-2022-03-15/* (Acesso em: 13/11/2022).

[353] ROCHA, Luiz Paulo Corrêa da. **Projeto de Lei nº 3535/2021**. Criação do Museu de Arquitetura Urbana do Catete. Código 20210303535. Protocolo 25659. Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro. 03 fev. 2021. Disponível em: *http://www3.alerj.rj.gov.br/lotus_notes/default.asp?id=144&url=L3NjcHJvMTkyMy5uc2YvMThjMWRkNjhmOTZiZTNlNzgzMjU2NmVjMDAxOGQ4MzMvOTQzZjAzZmZmZTQ0NGQ2ZjAzMjU4NjcwMDA3YjRhYmY%2FT3BlbkRvY3VtZW50#* (Acesso em: 13/11/2022).

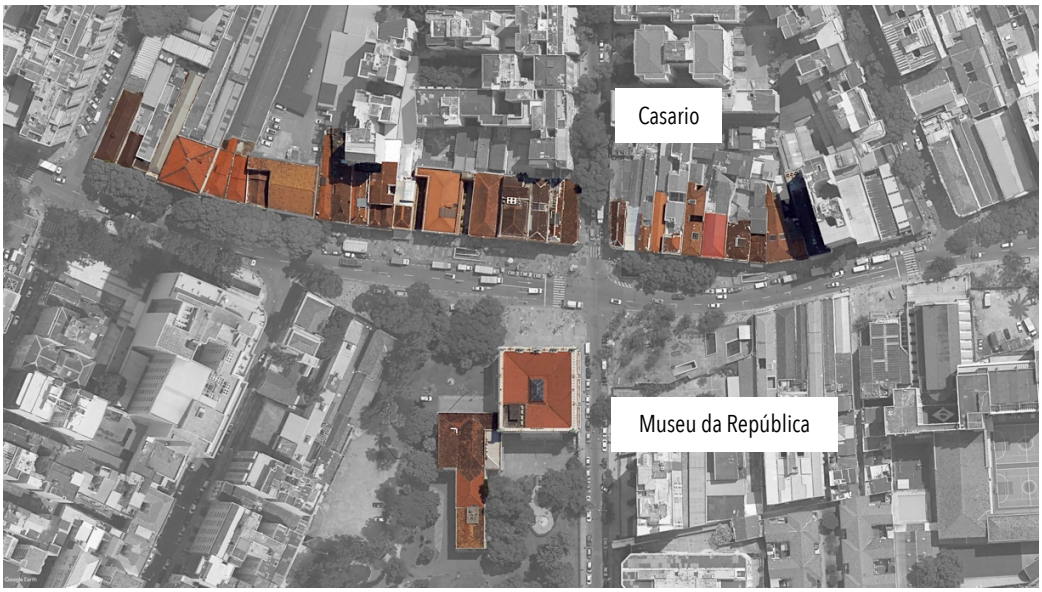


Imagem AP56: Rua do Catete, com Museu da República e casario destacados. Sabe-se que o casario à frente do museu é tombado, contudo não foi possível confirmar quais casas exatamente são tombadas, pelo que a mancha destacada serve apenas como uma sugestão e uma ilustração do pensamento.

Imagem AP57 (esquerda): Museu da República. Rua do Catete. **Imagem AP58** (direita): Casario em frente ao museu. Rua do Catete.

Anexos

Anexo A: Transcrição da performance de Adriana Calcanhotto

Exposição Infinito Vão, Casa da Arquitetura, 28/09/2018[354]

[palmas]
[canta poema sem nome de Mário de Sá-Carneiro:]

Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro.
[2x]

[palmas]
[fala:]
Boa noite, Matosinhos! Boa noite, Brasil!
[palmas]
É, realmente, uma grande alegria estar aqui, ter recebido esse convite. Eu comecei esse roteiro com o nosso arquiteto português, o Siza Vieira, que canta esse poema do Mário de Sá-Carneiro, que eu musiquei e que fala de pilar, fala de ponte e de tédio. Na verdade, aqui eu vou fazer um roteiro muito afetivo, da minha ligação com os arquitetos brasileiros, que têm muitas ligações tanto com a poesia quanto com a música.
A relação da música com a arquitetura é uma coisa que vem desde a Grécia, todo mundo investigando esse mistério delicioso e tudo começa para nós, quer dizer... tudo não, mas grande parte das coisas que a gente conhece de civilização e de cultura começa aqui com os portugueses e tem uma coisa muito interessante do Siza aqui nessas imagens que a gente vai ver, que é o intercâmbio da arquitetura brasileira com a arquitetura portuguesa. O Siza Vieira faz uma citação de um trabalho da Lina Bo Bardi, que é brasileira. Não nasceu no Brasil, mas é brasileira, escolheu ser brasileira e, quando as pessoas perguntavam pra ela:
'Lina, por que o Brasil dentre tantos lugares do mundo?'
Ela disse: 'em que outro lugar tem pedras preciosas assim, assim, no chão?'
Então eu vou mostrar agora um poema, que eu musiquei, na época que eu estava lendo um livro sobre a obra da Lina Bardi e eu sabia que o Waly Salomão, poeta, meu parceiro, meu amigo, grande poeta que eu admiro muito, eu sabia que ele tinha escrito um poema para a Lina Bardi e eu liguei pra ele do estúdio falando:
'Olha eu queria fazer alguma coisa pra Lina, eu tô, assim, mergulhada no trabalho dela, e eu sei que você tem um poema pra ela e gostaria que você lesse pra mim'.
E ele disse: 'é imusicável, Adriana, você não vai conseguir'.
Eu falei: 'mas leia, você não pode ler pra mim?'.
'Não, não posso, porque é imusicável'.
Eu falei: 'mas só leia o poema'.

[354] Gravação de áudio disponibilizada pela Casa da Arquitectura com o propósito de auxílio à escrita da presente dissertação. A performance foi acompanhada de imagens, projetadas em painel no palco, porém estas não foram disponibilizadas para o presente estudo.

Aí ele resistiu um pouco, mas leu e, quando ele terminou de ler no telefone pra mim, ele me deu a música numa leitura por telefone e o meu disco acabou se chamando, ganhou o nome deste poema do Waly para mim, que é 'a fábrica do poema', que eu não toco há muito tempo e, por isso, eu peço compaixão:

[canta o poema *Fábrica de Poema*, de Waly Salomão:]

Sonho o poema de arquitetura ideal
Cuja própria nata de cimento
Encaixa palavra por palavra, tornei-me perito em extrair
Faíscas das britas e leite das pedras.
Acordo!
E o poema todo se esfarrapa, fiapo por fiapo.
Acordo!
O prédio, pedra e cal, esvoaça
Como um leve papel solto à mercê do vento e evola-se,
Cinza de um corpo esvaído de qualquer sentido
Acordo, e o poema-miragem se desfaz
Desconstruído como se nunca houvera sido.
Acordo! os olhos chumbados pelo mingau das almas
E os ouvidos moucos,
Assim é que saio dos sucessivos sonos:
Vão-se os anéis de fumo de ópio
E ficam-me os dedos estarrecidos.
Metonímias, aliterações, metáforas, oxímoros
Sumidos no sorvedouro.
Não deve adiantar grande coisa permanecer à espreita
No topo fantasma da torre de vigia
Nem a simulação de se afundar no sono.
Nem dormir deveras.
Pois a questão-chave é:
Sob que máscara retornará o recalcado?
Sob que máscara retornará?
Sob que máscara?
[refrão 2x]

[palmas]
[fala:]
[inaudível] *A minha ligação com a arquitetura vem de um arquiteto autodidata. Os arquitetos gostam muito, de serem autodidatas. Este, chama-se, chamava-se, Carlos Alfredo Calcanhotto. Se estivesse vivo, ontem teria feito 82 anos de idade. É meu pai.*
[palmas]
E me ensinou muitas coisas, que só mais tarde eu fui entender que eram, de facto, arquitetura. Era músico e arquiteto, juntava as duas coisas. E muitas coisas que eu achava que ele tava falando sobre música, na verdade, estava falando de arquitetura e vice-versa. Me ensinou algumas coisas como, coisas inúteis do tipo primeiro as mais claras e depois as mais escuras, que ele não era pintor, mas sempre levou isso muito a sério. Mas, depois que eu fiz uma canção, que eu gostaria de pedir, se vocês quiserem cantar comigo, eu fiz uma canção que só mais tarde fui entender o tanto de influência da mania dele, da paixão, do amor dele pela arquitetura, que tinha a ver. Na verdade, é por causa dele que eu aprendi a ver o mundo por esquadros.
[palmas]

[canta *Esquadros*, da autoria da cantora:]

Eu ando pelo mundo prestando atenção
Em cores que eu não sei o nome
Cores de Almodóvar
Cores de Frida Kahlo, cores
Passeio pelo escuro
Eu presto muita atenção no que meu irmão ouve
Como uma segunda pele, um calo, uma casca
Uma cápsula protetora
Eu quero chegar antes
Pra sinalizar o estar de cada coisa
Filtrar seus graus
Eu ando pelo mundo divertindo gente
Chorando ao telefone
E vendo doer a fome dos meninos que tem fome
Pela janela do quarto
Pela janela do carro
Pela tela, pela janela
Quem é ela, quem é ela?
Eu vejo tudo enquadrado
Remoto controle
Eu ando pelo mundo
E os automóveis correm para quê?
As crianças correm para onde?
Transito entre dois lados de um lado
Eu gosto de opostos
Exponho o meu modo, me mostro
Eu canto para quem?
Pela janela do quarto
Pela janela do carro
Pela tela, pela janela
Quem é ela, quem é ela?
Eu vejo tudo enquadrado
Remoto controle
Eu ando pelo mundo, e meus amigos, cadê?
Minha alegria, meu cansaço?
Meu amor, cadê você?
Eu acordei
Não vi ninguém ao lado
Pela janela do quarto
Pela janela do carro
Pela tela, pela janela
Quem é ela, quem é ela?
Eu vejo tudo enquadrado
Remoto controle
Eu ando pelo mundo, e meus amigos, cadê?
Minha alegria, meu cansaço
Meu amor, cadê você?
Eu acordei
Não vi ninguém ao lado
Pela janela do quarto
Pela janela do carro
Pela tela, pela janela
Quem é ela, quem é ela?
Eu vejo tudo enquadrado
Remoto controle

[palmas]
[fala:]

Eu tava olhando aqui as imagens das plantas dessas casas do meu pai. São casas que ele fez pra morar e, numa delas, eu passei a infância.

Agora eu vou falar de um arquiteto que representa muitas coisas no Brasil, que é Oscar Niemeyer. E ele representa até demais porque ele chega a esmagar alguns colegas que estão à volta dele que não são tão exuberantes. Mas tem uma amizade que é muito importante na vida do Oscar, e, portanto, na nossa, vida de brasileiros, que é uma ligação que ele tinha com... que depois veio se tornar um grande amigo meu, que foi um grande ídolo e que foi uma das pessoas que, a partir de coisas que eu vi na televisão, que eu ouvi na rádio, de poemas dele, musicados, eu decidi pela minha aventura pela música, por causa deste poeta: Ferreira Gullar.

O Ferreira Gullar sempre falava muito do Oscar como sendo uma pessoa com esse dom que, quando fazia um rabisco, que tinha aquele traço leve - aquela coisa que ele fazia - quando ele rabiscava uma ideia de um edifício, de um prédio, de um teatro, de uma coisa assim, quando ele rabiscava, parecia que ele estava fazendo uma coisa assim, simplesmente, um traço, mas ali estava toda a proporção humana, toda aquela

sensação que a gente tem quando a gente ta dentro de um prédio dele. E ele foi... tem muita gente que gosta de descontextualizar a história e julgar as pessoas depois de um tempo sem... é uma coisa um pouco, uma perda de tempo. E muitas pessoas acusaram o Oscar de não ser tão social, de ser comunista, mas não ser tanto. Primeiro acho isso bobagem. Segundo acho que ele deixou uma obra... Eu, enquanto artista de música popular, já cantei em teatros do Oscar e acho que um grande marco que ele deixa é o seguinte: todos os teatros que ele desenhou não têm bilheteria. [inaudível] *O recado dele está dado.*
Na ditadura, ele foi... muitas vezes, quer dizer... contornaram a presença dele como comunista no Brasil, mas ele trabalhava muito e a polícia chamou ele mais de uma vez pra dar um depoimento e, numa das vezes, perguntaram a ele:
'Mas vem cá, você, comunista, tem uma casa, com piscina, ganhou muito dinheiro, você tem um carro, você tem isso, tem aquilo e você diz que é comunista. Mas vem cá: como você conseguiu esse dinheiro todo? Que a gente não tá entendendo...'.
E ele disse: 'Dando o cu!'.

[risos e palmas]

Portanto, essa amizade com o... Eles eram muito afiados e não tinham paciência pra milico ignorante.
Essa canção que eu vou fazer foi uma canção que eu ouvi na rádio. É um poema do Ferreira Gullar, foi musicado pelo Fagner. Quando eu ouvi na rádio, eu falei: 'é isso que eu quero na minha vida'. É transmitir esse tipo de coisa na rádio. Então, vou fazer essa canção. Se vocês quiserem cantar comigo, eu vou gostar muito... E ela é em homenagem ao comunista engraçadinho.

[risos]

[canta *Traduzir-se*, de Fagner:]

Uma parte de mim
É todo mundo
Outra parte é ninguém
Fundo sem fundo
Uma parte de mim
É multidão
Outra parte estranheza
E solidão
Uma parte de mim
Pesa, pondera
Outra parte
Delira

Uma parte de mim
Almoça e janta
Outra parte
Se espanta
Uma parte de mim
É permanente
Outra parte
Se sabe de repente
Uma parte de mim
É só vertigem
Outra parte
Linguagem

Linguagem
Traduzir-se uma parte
Na outra parte
Que é uma questão
De vida ou morte
Será arte?
Será arte?

[fala:]

[Inaudível] *Uma coisa muito interessante desses arquitetos todos que vão passando as gerações é que eles vão influenciando outras pessoas.*
O Lúcio Costa era um cara muito, muito inteligente, muito culto e que influenciou todo esse grupo de arquitetos que estavam juntos com ele. Uns mais velhos, uns mais novos e, a partir daí, saiu esse fenómeno, essa coisa brasileira incrível, essa jabuticaba que é Brasília. E muito se falou e se fala sobre Brasília, esse negócio que surgiu de uma ideia louca e... ele é... o Lúcio é muito responsável por isso. Eu li várias coisas sobre Brasília, que vários artistas, poetas, escritores falaram a respeito. Mas eu li num texto que Clarice Lispector escreveu sobre Brasília, um texto grande, um texto Clarice, assim, não é um texto fácil, mas ela

sintetiza, como se fosse uma poeta, o lance de Brasília. Ela diz: 'Brasília é uma praia sem mar'. Dá o que pensar, nessa frase.
Aí eu lembrei de uma canção que me acompanha há muito tempo, que é uma canção que o Caetano Veloso escreveu, a pedido de Maria Bethânia para um show, baseado num livro de Clarice Lispector chamado 'A hora da estrela'. Essa canção que eu vou mostrar eu canto há muitos anos, porque eu me identifico com ela. No livro da Clarice, a Macabéa, personagem... esse livro é um escritor... tem um livro dentro de um livro... mas a personagem chega no Rio de Janeiro, do Norte, do Nordeste, melhor dizendo, e não entende nada daquela cidade. É uma cidade, mas ao mesmo tempo é uma praia. E os contrastes. E a arquitetura. E as pessoas pobres e... enfim. Misturado. Tudo muito misturado. E eu me identifico com a Macabéa nisso, embora eu não tenha chegado do Nordeste, eu cheguei do Sul, mas o impacto é o mesmo. E quando eu li essa coisa da Clarice, 'Brasília é uma praia sem mar', eu não pude resistir à tentação de colocar essa canção que me acompanha há tantos anos aqui nesse roteiro. Uma vez o Caetano foi ao meu show e nem lembrava dessa música. Eu cantei e ele entendeu que era uma coisa praticamente existencialista, entendeu que era uma coisa da minha vida e nós ficamos comentando a canção.
E ele dizia: 'Como é mesmo o nome dessa canção?'.
Eu dizia: 'É O nome da cidade, Caetano! A canção é sua!'.
E ele dizia: 'O nome da cidade... Que coisa linda isso!'.
[Adriana] *'Também acho!'*
[risos]
E é assim:

[canta *O Nome da Cidade*, de Caetano Veloso:]

Onde será que isso começa
A correnteza sem paragem
O viajar de uma viagem
A outra viagem que não cessa
Cheguei ao nome da cidade
Não à cidade mesma, espessa
Rio que não é rio: imagens
Essa cidade me atravessa
Ôôôôôôô ê boi! ê bus!

Será que tudo me interessa?
Cada coisa é demais e tantas
Quais eram minhas esperanças?
O que é ameaça e o que é promessa?
Ruas voando sobre ruas
Letras demais, tudo mentindo
O Redentor, que horror! Que lindo!

Meninos maus, mulheres nuas
Ôôôôôôô ê boi! ê bus!
A gente chega sem chegar
Não há meada, é só o fio
Será que pra meu próprio rio
Este rio é mais mar que o mar?
Ôôôôôôô ê boi! ê bus!
Sertão, sertão! ê mar!

[palmas]
[fala:]
Ainda no terreno das amizades, tem esses dois caras, o Oscar ainda, que adorava amigos e mulheres, e Sérgio Bernardes, que adorava mulheres e amigos. É uma pena que não se possa nos tempos de hoje mais ter a vida que esses caras levaram. Realmente não é mais possível, mas eles deixaram a marca deles nas nossas vidas. Essas amizades geraram muita coisa, muita confusão, muitas lendas e muitos edifícios, muitas construções. Oscar e Sérgio eram grandes amigos, partilhavam a utopia, partilhavam vários amigos e conviviam num grupo muito importante de intelectuais e Sérgio Bernardes fez a casa de Lota Macedo Soares, que, nessa época, estava casada com Elizabeth Bishop, uma grande poeta americana, que viveu no Brasil durante 20 anos achando sempre que não tinha sido influenciada pelo Brasil... porque ela teve um choque muito grande com o Brasil, achou tudo errado, achou tudo confuso, tudo de cabeça para baixo, mas, quando a gente lê a poesia dela, a gente vê o quanto de influência e de impacto a poesia dela sofreu no melhor sentido. Então eu vou ler... porque essa é a casa da Lota que o Sérgio construiu e tem muitas histórias sobre

essa obra. Eles brigaram muito. Lota também era uma arquiteta autodidata. Então ele chegava na obra e... o Sérgio era um homem de proporções gigantescas, porque ele pensava tudo para muitas pessoas. Essa é uma casa moderna. Na serra, em Samambaia, no Rio de Janeiro, e ela queria uma casa assim, mas eles brigavam sobre as proporções, então ele chegava na obra e pedia uma parede de 6 metros e aí começavam a fazer a parede de 6 metros. Quando ele voltava na obra, a parede tinha 4 metros. Aí ele pedia pra aumentar a parede, ela diminuía a parede. Eu não sei quem venceu, eu sei que a casa é linda. Eu estive nessa casa, é uma coisa realmente maravilhosa. Essa casa, em alguns poemas de Elizabeth Bishop, ela dizia de diferentes modos que a nuvem entrava dentro da casa, porque ela estava muito alto na montanha. Então eu vou ler um poema pra Elizabeth Bishop que fala dessa casa e desse lugar.

[lê o poema *Canção do tempo das chuvas*, de Elizabeth Bishop:]

Oculta, oculta,
na névoa, na nuvem,
a casa que é nossa,
sob a rocha magnética,
exposta a chuva e arco-íris,
onde pousam corujas
e brotam bromélias
negras de sangue, líquens
e a felpa das cascatas,
vizinhas, íntimas.
Numa obscura era
de água
o riacho canta de dentro
da caixa torácica
das samambaias gigantes;
por entre a mata grossa
o vapor sobe, sem esforço,
e vira para trás, e envolve
rocha e casa
numa nuvem só nossa.
À noite, no telhado,
gotas cegas escorrem,
e a coruja canta sua copla
nos prova
que sabe contar:
cinco vezes – sempre cinco –
bate o pé e decola
atrás das rãs gordas, que
coaxam de amor
em plena cópula.

Casa, casa aberta
para o orvalho branco
e a alvorada cor
de leite, doce à vista;
para o convívio franco
com lesma, traça,
camundongo
e mariposas grandes;
com uma parede para o mapa
ignorante do bolor;
escurecida e manchada
pelo toque cálido
e morno do hálito,
maculada, querida,
alegra-te! Que em outra era
tudo será diferente.
(Ah, diferença que mata,
ou intimida, boa parte
da nossa mínima,
humilde vida!) Sem água
a grande rocha ficará
desmagnetizada, nua
de arco-íris e chuva,
e o ar que acaricia
e a neblina
desaparecerão;
as corujas irão embora,
e todas as cascatas
hão de murchar ao sol
do eterno verão.

[palmas]
[fala:]
Isso que a gente tá vendo é uma obra do Sérgio. Sérgio e sua coragem de ser utópico.

E esse é Carlos Leão, grande arquiteto do grupo de Oscar Niemeyer, Lúcio Costa... Quando a gente lê num livro 'Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, entre outros', Carlos Leão é o entre outros, porque ele teve um escritório com o Lúcio Costa, mas ele não tinha esse temperamento exuberante do Oscar. E ele cometeu um pecado fatal para um arquiteto, que foi o de atender ao gosto, ao pedido, do cliente, e ele foi escanteado por causa disso. Ele se desiludiu com a arquitetura nesse sentido. Ele se desiludiu com os arquitetos, no sentido de que, naquele momento da modernidade, um arquiteto precisa se impor com a sua estética. Ele precisava impor junto com os modernos o pensamento moderno e ele se apresentava como moderno, mas ele perdeu um projeto, um hotel em Ouro Preto. O doutor Lúcio passou esse projeto pro Oscar, porque ele foi acusado, o Carlos Leão, de neocolonial. E isso era muito grave naquele momento.
Já o Vinicius de Moraes, que era um grande amigo do Carlos Leão, eles eram casados com duas irmãs e também gostavam muito de mulheres e de amigos, de drinques. Tomavam muitos drinques juntos e há várias histórias dos dois juntos tomando drinques com amigas.
Ele deixou a arquitetura por causa disso e ele começou a desenhar. Ele tinha uma grande influência do desenho de bico de pena japonês e ele começou a desenhar mulheres, porque ele teve um problema no olho e o médico indicou que ele voltasse a desenhar e, com isso, ele deixa a arquitetura, mas na verdade, ele se revela um artista, porque ele declara que projetar é uma coisa muito chata. Então quando ele diz que projetar é uma coisa muito chata, os arquitetos não acham chato projetar, na verdade dá pra se a entender que, no fundo, ele era... não que os arquitetos não sejam artistas, mas ele... se ele acha chato projetar, realmente não trata-se de um arquiteto. E ele começou a fazer nus e aguadas e coisas de... abandonou realmente a arquitetura e nunca se arrependeu disso. O apelido dele era Caloca e ele fez muitas coisas com o Vinicius. Eles lançaram livros que tinham poemas do Vinicius e desenhos dele. Foi na casa do Carlos Leão que o Vinicius, um dia, que o Vinicius, na varanda, durante um feriado, durante o Carnaval, tava sentado lendo, relendo o 'mito de Orfeu', e o Carnaval tava ao longe. O Vinicius não... ele quis ficar um pouco longe, porque o Carnaval... Mas ouvia muito ao longe o Carnaval enquanto lia o 'Orfeu'. Nessa varanda do Carlos Leão foi que ele começou a escrever 'Orfeu Negro', o 'Orfeu da Conceição'. E aqui nós vemos nessa imagem, foi montado no Teatro Municipal este cenário, dessa montagem, foi feito por Oscar Niemeyer. Então, vemos que estão todos enredados aí, os nossos que gostam de drinques, de amigas e de arquitetura.
Vou cantar, então, uma canção de Vinicius de Moraes, em homenagem a todos eles.

[canta *Eu sei que vou te amar*, de Vinicius de Moraes:]

Eu sei que vou te amar
Por toda a minha vida eu vou te amar
Em cada despedida eu vou te amar
Desesperadamente, eu sei que vou te amar
E cada verso meu será
Pra te dizer que eu sei que vou te amar
Por toda minha vida

Eu sei que vou chorar
A cada ausência tua eu vou chorar
Mas cada volta tua há de apagar
O que esta ausência tua me causou
Eu sei que vou sofrer a eterna desventura de viver
A espera de viver ao lado teu
Por toda a minha vida

[palmas]
[fala:]
Muito obrigada! Esse desenho é um dos desenhos que o Carlos Leão fez, de Suzana, a filha mais velha de Vinicius, que posava para o Carlos Leão, pra que ele esquecesse a arquitetura.
Bem, agora eu vou falar desses caras aqui. Já falei do Sérgio, que é o... O Sérgio é o mais velho... quer dizer, nasceu primeiro, não é que é o mais velho, talvez seja o mais jovem, o mais menino. Eu não cheguei a conhecer o Sérgio Bernardes, mas eu conheci Cláudio e Thiago. O Cláudio é o filho do Sérgio e o Thiago é o

filho do Cláudio. Eu fiquei muito fascinada pela arquitetura do Cláudio, conheci muitas casas dele no Rio de Janeiro e em Angra dos Reis. É um cara incrível, muito engraçado, completamente debochado, desaforado. O tipo de coisa que me fascina, porque eu não consigo ser assim e fico, enfim... Conversei muito com o Cláudio sobre fazermos uma casa para mim. Achamos um terreno, achamos não... Eu achei um terreno, que era uma tripa, que era uma tripa que teria que fazer uma palafita, uma coisa assim. Não tinha terreno, mas eu queria uma casa do Cláudio e falei 'Cláudio, que que dá pra fazer aqui?'.
Ele falou: 'Nada!'.

[risos]

Talvez desse para colocar uma placa na frente assim: 'Cláudio'.
Foi uma pena, não tive uma casa do Cláudio, não deu tempo, mas era um homem incrível. A coisa dele toda de... muito impregnada nele a arquitetura indígena, as formas ovais. Claro, temos as curvas no Oscar e tudo, e muita gente e... enfim. Mas estar numa casa dele, em Angra, por exemplo, onde o fogão... apagava o fogão, porque a casa é toda aberta, então o jantar não ficava pronto e tinha um charme, e todo mundo com fome. 'Mas Cláudio!'... Não deu tempo de ter a casa do Cláudio. Mas eu morei em alguns apartamentos reformados pelo Thiago e tenho a sorte hoje de morar numa casa construída, pensada, construída para mim pelo Thiago. Então aos dois eu vou cantar uma música que eu fiz. Quando eu fiz, eu ainda pensava naquela tripa com nada e, logo em seguida, o Cláudio se foi. E hoje eu continuo cantando essa música. Toda vez que eu vou cantar, eu gosto e as pessoas, se quiserem cantar comigo, vai ser bacana. E aí eu volto pra casa do [inaudível] *e vou pra minha casa, desenhada pelo Thiago.*

[canta *Vambora*, da autoria da cantora:]

Entre por essa porta agora
E diga que me adora
Você tem meia hora
Pra mudar a minha vida
Vem, vambora
Que o que você demora
É o que o tempo leva
Ainda tem o seu perfume pela casa
Ainda tem você na sala
Porque meu coração dispara
Quando tem o seu cheiro
Dentro de um livro
Dentro da noite veloz
Ainda tem o seu perfume pela casa
Ainda tem você na sala
Porque meu coração dispara
Quando tem o seu cheiro
Dentro de um livro
Na cinza das horas

Entre por essa porta agora
E diga que me adora
Você tem meia hora
Pra mudar a minha vida
Vem, vambora
Que o que você demora
É o que o tempo leva
Ainda tem o seu perfume pela casa
Ainda tem você na sala
Porque meu coração dispara
Quando tem o seu cheiro
Dentro de um livro
Dentro da noite veloz
Ainda tem o seu perfume pela casa
Ainda tem você na sala
Porque meu coração dispara
Quando tem o seu cheiro
Dentro de um livro
Na cinza das horas

[palmas]
[fala:]

Muito obrigada!

[plateia: *Ele não! Ele não!*]

O Nuno Grande, aqui um dos colaboradores, que na verdade... Eu lembro que a gente combinou as imagens, mas ele não põe as imagens... Eu não lembro o que a gente combinou. E ele me perguntou, grande arquiteto, grande Nuno Grande, ele me perguntou qual é a minha relação com o MAM, no Rio de Janeiro. E eu disse pra ele: na verdade o MAM é uma instituição pra mim antes de ser um edifício, antes de eu conhecer o MAM, de eu entrar no prédio, isso significava uma série de coisas para mim, porque muitas coisas que foram muito importantes para mim já tinham acontecido lá. Com o Ferreira Gullar, com o Hélio Oiticica, com a Lygia Clark, enfim... muitas coisas... então, muitas coisas que ele fez, já significavam muitas coisas para mim. Então, eu vou fazer uma canção que me faz pensar na paisagem do Rio [inaudível].

[canta *Ela é carioca*, de Tom Jobim:]

Ela é carioca
Ela é carioca
Basta o jeitinho dela andar
E ninguém tem carinho assim para dar
Eu vejo na cor dos seus olhos
As noites do Rio ao luar
Vejo a mesma luz
Vejo o mesmo céu
Vejo o mesmo mar
Ela é meu amor, só me vê a mim
A mim que vivi para encontrar
Na luz do seu olhar
A paz que sonhei
Só sei que sou louco por ela
E pra mim ela é linda demais
E além do mais
Ela é carioca
Ela é carioca
Só sei que sou louco por ela
E pra mim ela é linda demais
E além do mais
Ela é carioca
Ela é carioca

[palmas]
[fala:]

Agora, São Paulo. Engraçado isso. Vilanova Artigas... Talvez... Eu to falando aqui de poesia, música e arquitetura, porque os arquitetos... existe um tempo que vai da arquitetura pra música, pra poesia, o tempo todo. E o Vilanova Artigas é, provavelmente... Não tô fazendo aqui juízo de valor e nem, enfim... Não quero categorizar. Mas eu sinto nele uma coisa muito forte com a poesia, porque ele dizia isso, que gostava muito de poesia. Ele dizia que um poeta faz com duas palavras o que os arquitetos precisam de milhares de tijolos para dizer. Não é uma comparação... Eu entendo o que ele quer dizer, o poder de síntese, mas todo poema é uma construção, de qualquer maneira. E, fiquei pensando em qual é a música pra ele. Como ele gostava muto de poesia e gostava muito de João Cabral de Melo Neto, que, por sua vez, não gostava de música, não vou cantar, vou ler um poema de João Cabral, que, embora não pareça, muito tem a ver com arquitetura nesse sentido, de poema, é uma construção. Chama-se 'Uma faca só lâmina'.

[lê poema *Uma faca só lâmina*, de João Cabral de Melo Neto:]

Assim como uma bala
enterrada no corpo,
fazendo mais espesso
um dos lados do morto;
assim como uma bala
do chumbo pesado,
no músculo de um homem
pesando-o mais de um lado
qual bala que tivesse
um vivo mecanismo,
bala que possuísse
um coração ativo
igual ao de um relógio
submerso em algum corpo,
ao de um relógio vivo
e também revoltoso,
relógio que tivesse
o gume de uma faca
e toda a impiedade
de lâmina azulada;
assim como uma faca
que sem bolso ou bainha
se transformasse em parte
de vossa anatomia;
qual uma faca íntima
ou faca de uso interno,
habitando num corpo
como o próprio esqueleto
de um homem que o tivesse,
e sempre, doloroso,
de homem que se ferisse
contra seus próprios ossos.

Seja bala, relógio,
ou a lâmina colérica,
é contudo uma ausência
o que esse homem leva.
Mas o que não está
nele está como bala:
tem o ferro do chumbo,
mesma fibra compacta.
Isso que não está
nele é como um relógio
pulsando em sua gaiola,
sem fadiga, sem ócios.
Isso que não está
nele está como a ciosa
presença de uma faca,
de qualquer faca nova.
Por isso é que o melhor
dos símbolos usados
é a lâmina cruel
(melhor se de Pasmado):
porque nenhum indica
essa ausência tão ávida
como a imagem da faca
que só tivesse lâmina,
nenhum melhor indica
aquela ausência sôfrega
que a imagem de uma faca
reduzida à sua boca,
que a imagem de uma faca
entregue inteiramente
à fome pelas coisas
que nas facas se sente.

[palmas]
[fala:]

E, falando nesse homem tão interessante, não é possível não falar, logo em seguida, de outro arquiteto muito interessante, Paulo Mendes da Rocha, que fala, entre outras coisas, de desenho. É um arquiteto que gosta de desenho, gosta de lembrar que desenho significa desígnio. Como ele está aqui, eu fico muito constrangida de dizer qualquer coisa, acho melhor calar-me. Eu escolhi uma canção que é a minha primeira, até agora única, parceria com uma pessoa de São Paulo, o grande Poeta de São Paulo, Arnaldo Antunes. Palmas para o Arnaldo Antunes, palmas para o Paulo Mendes da Rocha e palmas para o Brás [palmas]*, se é que ele está ali, que eu fiquei sabendo que viria, o Brás, filho do Arnaldo. É uma sucessão de emoções aqui para mim, não está fácil* [inaudível]*. Então, chama-se 'Para lá'.*

[canta *Para lá*, de Arnaldo Antunes:]

Se toda escada esconde
Uma rampa
Ampara o horizonte
Uma ponte
Para o oriente
Um olhar
Distante
Em volta de um assunto
Uma lente
Depois de cada luz
Um poente
Para cada ponto
Um olhar
Rente
E a montanha insiste em ficar lá
Parada
A montanha insiste em ficar lá
Para lá
Parada
Parada

Diante do infinito
Um mosquito
Em torno de um contorno
Gigante
Cada eco leva
Uma voz
Adiante
Decanta em cada canto
Um instante
De dentro do segundo
Seguinte
Que só por um momento
Será
Antes
E a montanha insiste em ficar lá
Parada
A montanha insiste em ficar lá
Para lá
Parada
Ah ah para lá

[palmas]
[fala:]

Muito obrigada! Eu quero agradecer, de verdade, o convite para estar aqui hoje, para contar essas histórias. Teria muito mais histórias não muito usuais a arquitetos, mas essa ligação aqui é verdadeira. Quero agradecer ao Guilherme Wisnik, ao Fernando Serapião, ao Nuno Sampaio, ao grande Nuno Grande, a todo mundo. Eu acho que eu tenho vivido uma experiência, na Universidade de Coimbra, que é uma experiência tradicional, que é a de olhar o Brasil de Coimbra, daqui de Portugal, especificamente de Coimbra, mas eu acho que é de suma importância essa exposição de arquitetura brasileira, de a gente olhar o Brasil e pensar 'o Brasil tá aqui'. Fico muito contente com isso, fico muito orgulhosa, muito honrada de participar. E vou terminar com nossos amiguinhos aqui, amiguinhos Tom e Vinicius, amiguinhos dos arquitetos, amiguinhos das amiguinhas dos arquitetos. Há uma história muito interessante, procurei muito saber, pesquisar... porque eu sei que é de muito interesse dos arquitetos saber quem foi que convidou Tom e Vinicius pra essa empreitada, mas não ficou bem claro o caminho, portanto, não interessa. Interessa que eles foram a Brasília, foram para o Catetinho... então é isso, na foto eles tão no Catetinho... pra compor a Sinfonia da Alvorada, eles tão lá trabalhando, em Brasília, e ouviram um barulho de água, que não é uma coisa assim em Brasília né? Água. Ouviram uma água corrente e saíram e foram atrás dessa água e encontraram um candango no meio do caminho e perguntaram:
'e esse barulho? Onde é que tem? Da onde vem esse barulho?'.
E aí o candango disse: 'é logo ali! É água de beber, camará.'.
Então encerro com essa história, agradeço muitíssimo a todos mais uma vez. Gostaria de dizer que:
Ele não!

[palmas]

Até logo!

Anexo B: Programa da Semana de Arte Moderna

Theatro Municipal de São Paulo, 1922.

PRIMEIRO FESTIVAL
(Segunda-feira, 13 de fevereiro)

1ª PARTE:

Conferência de Graça Aranha[355]:

A emoção estética na arte moderna.
(ilustrada com música executada por Ernani Braga[356] e poesia por Guilherme de Almeida[357] e Ronald de Carvalho[358])

Música de câmera:

1. *Sonata II* de violoncelo e piano (1916; comp. Villa-Lobos):
Alfredo Gomes[359] e Lucília Villa-Lobos[360].
a) Allegro moderato;
b) Andante;
c) Scherzo;
d) Allegro Vivace sostenuto e finale.

2. *Trio Segundo:* violino, violoncelo e piano (1916; comp. Villa-Lobos) :
Paulina d'Ambrósio[361], Alfredo Gomes e Fructuoso de Lima Vianna[362].
a) Allegro moderato;
b) Andantino calmo (Berceuse-Barcarola);
c) Scherzo-Spiritoso;
d) Molto allegro e finale.

2ª PARTE:

Conferência de Ronald de Carvalho:

A pintura e a escultura moderna no Brasil.

[355] Graça Aranha (1868-1931) foi um escritor e diplomata brasileiro, imortal da Academia Brasileira de Letras e um dos organizadores da Semana de Arte Moderna de 1922.
[356] Ernani Braga (1888-1948) foi um compositor, pianista e maestro brasileiro.
[357] Guilherme de Almeida (1890-1969) foi um advogado, jornalista, poeta e tradutor brasileiro.
[358] Ronald de Carvalho (1893-1935) foi um poeta e político brasileiro.
[359] Alfredo Gomes foi um violoncelista brasileiro, tio de outro grande violoncelista, Iberê Gomes Grosso, e sobrinho-neto do compositor e maestro Carlos Gomes.
[360] Lucília Villa-Lobos (1886-1996) foi uma pianista e professora de música brasileira. Primeira esposa de Heitor Villa-Lobos.
[361] Paulina d'Ambrósio (1890-1976) foi uma violonista brasileira, considerada a violinista predileta de Villa-Lobos
[362] Fructuoso de Lima Vianna (1896-1976) foi um compositor e pianista brasileiro.

3. Solos de piano (comp. Villa-Lobos):
Pianista: Ernani Braga
a) *Valsa mística* (1917, da *Simples Coletânea*);
b) *Rodante* (1919, da *Simples Coletânea*);
c) *A fiandeira* (1921).

4. Otteto *(Três danças africanas*; comp. Villa-Lobos):
Violinos: Paulina d'Ambrósio, George Marinuzzi[363].
Alto: Orlando Frederico[364].
Violoncelos: Alfredo Gomes; Basso: Alfredo Carazza.
Flauta: Pedro Vieira; Clarino: Antão Soares.
Piano: Fructuoso de Lima Vianna.
a) *Farrapos* (1914, *Danças dos moços*);
b) *Kankukus* (1915, *Danças dos velhos*);
c) *Kankikis* (1916, *Danças dos meninos*).

SEGUNDO FESTIVAL
(Quarta-feira, 15 de fevereiro)

1ª PARTE

Palestra de Menotti del Picchia[365] .
(ilustrada com poesias e trechos de prosa por Oswald de Andrade, Luís Aranha[366], Sérgio Milliet[367], Tácito de Almeida[368], Ribeiro Couto[369], Mário de Andrade, Plínio Salgado[370], Agenor Barbosa[371] e dança pela senhorinha Yvonne Daumerie[372])

1. Solos de piano de Guiomar Novaes[373]:
a) E. R. Blanchet: *Au jardin du vieux Serail* (Andrinople);
b) H. Villa-Lobos: *O Ginête do Pierrozinho;*
c) C. Debussy: *La soirée dans granade;*
d) C. Debussy: *Minstrels.*

INTERVALO

Palestra de Mário de Andrade no saguão do Teatro.

[363] George Marinuzzi (1901-1993) foi um violinista e maestro brasileiro.
[364] Orlando Frederico tocou viola nas peças referidas.
[365] Paulo Menotti del Picchia (1892-1988) foi um poeta, jornalista, advogado, político, romancista e pintor brasileiro.
[366] Luís Aranha (1901-1987) foi um poeta e diplomata brasileiro.
[367] Sérgio Milliet (1898-1966) foi um pintor, escritor, poeta, crítico de arte e sociólogo braisileiro.
[368] Tácito de Almeida (1899-1940) foi um advogado, escritor, poeta e jornalista brasileiro.
[369] Rui Esteves Ribeiro de Almeida Couto (1898-1963) foi um jornalista, diplomata, poeta e romancista brasileiro.
[370] Plínio Salgado (1895-1975) foi um escritor, jornalista, historiador, teólogo e político brasileiro.
[371] Agenor Fernandes Barbosa (1896-1976) foi um poeta e jornalista brasileiro.
[372] Yvonne Daumerie (19??-1977) foi uma bailarina brasileira.
[373] Guiomar Novais (1894-1979) foi uma pianista brasileira.

2ª PARTE

Perennis poesia de Renato Almeida.

2. Canto e piano (comp. Villa-Lobos):
Frederico Nascimento Filho e Lucília Villa-Lobos.
a) *Festim Pagão* (1919);
b) *Solidão* (1920);
c) Cascavel (1917).

3. *Quarteto Terceiro* (cordas; 1916; comp. Villa-Lobos):
Violinos: Paulina d'Ambrósio, George Marinuzzi.
Alto: Orlando Frederico.
Violoncelo: Alfredo Gomes.
a) Allegro giusto;
b) Scherzo satirico (pipocas e patócas);
c) Adagio;
d) Allegro con fuoco e finale.

TERCEIRO FESTIVAL
(Sexta-feira, 17 de fevereiro)

1ª PARTE

1. *Trio Terceiro* (violino, violoncelo e piano; 1918; comp. Villa-Lobos):
Paulina d'Ambrósio, Alfredo Gomes e Lucília Villa-Lobos.
a) Allegro con moto;
b) Moderato;
c) Allegretto spiritoso;
d) Allegro animato.
Paulina d'Ambrósio, Alfredo Gomes e Lucília Villa-Lobos.

2. Canto e piano (comp. Villa-Lobos):
Mario Emma e Lucília Villa-Lobos.
Historietas de Ronald de Carvalho (1920).
a) *Lune d'octobre*;
b) *Voilà la vie*;
c) *Jouis sans retard, car vite s'ecoule la vie*.

3. *Sonata Segunda* (violino e piano; 1914; comp. Villa-Lobos) :
Paulina d'Ambrósio e Fructuoso Vianna.
a) Allegro non troppo;
b) Largo;
c) Allegro rondó – Prestissimo finale.

2.ª PARTE

4. Solos de piano (comp. Villa-Lobos):
Ernani Braga.

a) *Camponesa Cantadeira* (da *Suite Floral;* 1916);
b) *Num berço encantado* (da *Simples Coletânea*; 1919);
c) *Dança infernal* (1920).

5. *Quarteto Simbólico* (Impressões da vida mundana; flauta, saxofônico, celesta e harpa ou piano; 1921; comp. Villa-Lobos):
Pedro Vieira, Antão Soares, Ernani Braga e Fructuoso de Lima Vianna.
Com vozes femininas em coro oculto.

a) Allegro non troppo;
b) Andatino;
c) Allegro, finale.[374]

[374] Programa obtido em REZENDE, Neide. **A Semana de Arte Moderna.** Série Princípios, n. 226. 1. ed. São Paulo: Ática, 2011, pp. 35-39.

Anexo C: Desenhos do Ministério da Educação e Saúde

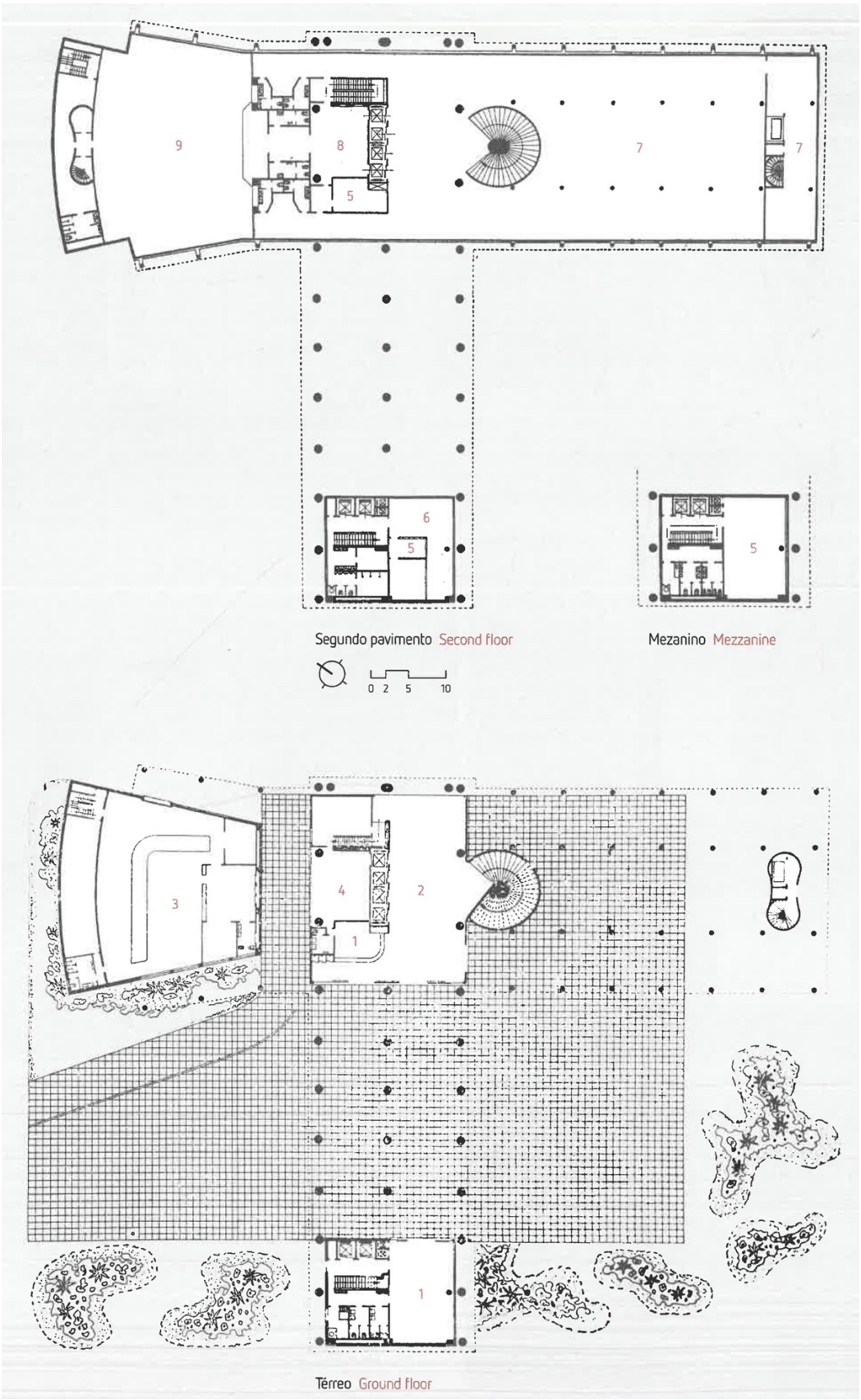


Imagem AN1: Pavimentos térreo, segundo e mezanino.

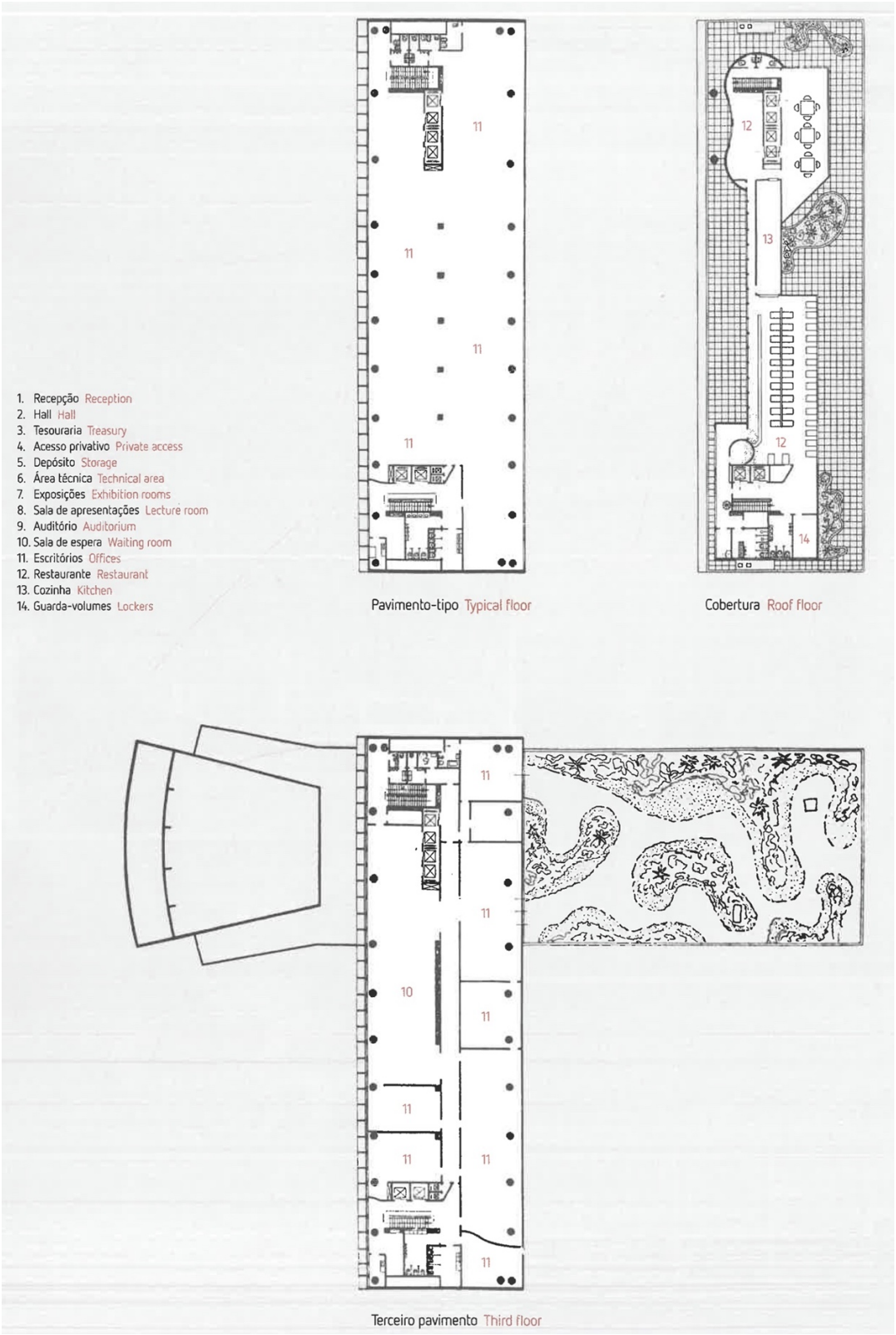


Imagem AN2: Pavimentos tipo, de cobertura e terceiro.

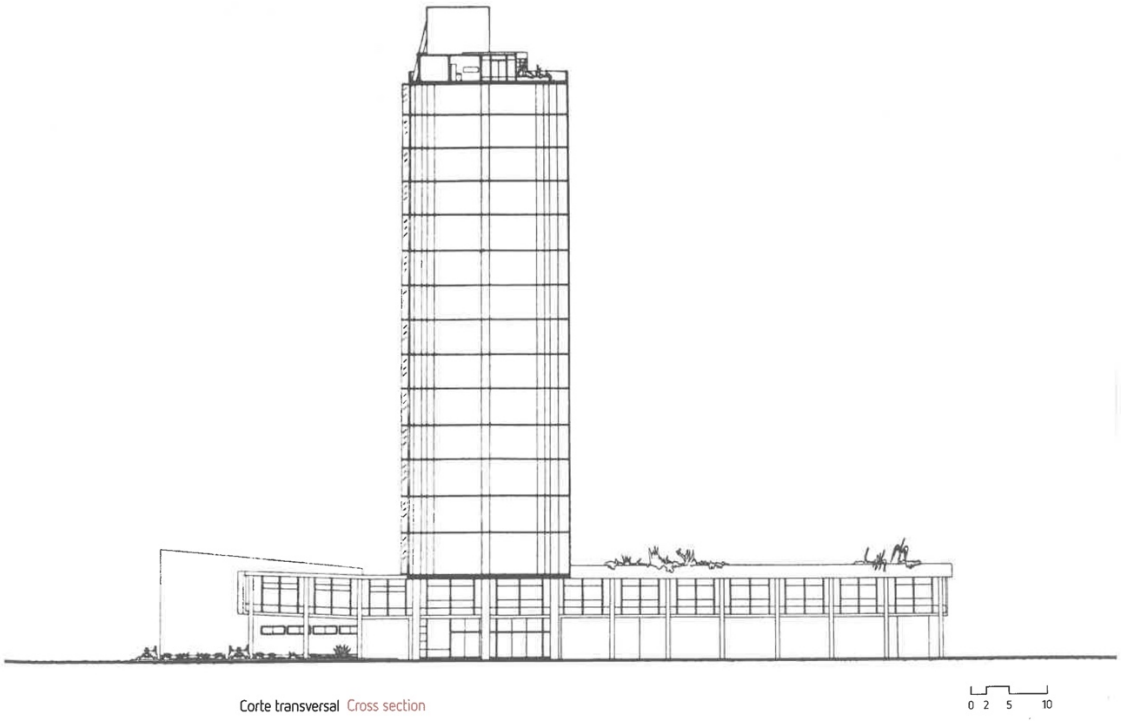


Imagem AN3: Corte transversal.

Anexo D: Letra do álbum Brasília: Sinfonia da Alvorada

[I / O PLANALTO DESERTO]

No princípio era o ermo / Eram antigas solidões sem mágoa.
O altiplano, o infinito descampado
No princípio era o agreste:
O céu azul, a terra vermelho-pungente
E o verde triste do cerrado.
Eram antigas solidões banhadas
De mansos rios inocentes
Por entre as matas recortadas.
Não havia ninguém. A solidão
Mais parecia um povo inexistente
Dizendo coisas sobre nada.
Sim, os campos sem alma
Pareciam falar, e a voz que vinha
Das grandes extensões, dos fundões crepusculares
Nem parecia mais ouvir os passos
Dos velhos bandeirantes, os rudes pioneiros
Que, em busca de ouro e diamantes,
Ecoando as quebradas com o tiro de suas armas,
A tristeza de seus gritos e o tropel
De sua violência contra o índio, estendiam
As fronteiras da pátria muito além do limite dos tratados.
- Fernão Dias, Anhanguera, Borba Gato,
Vós fostes os heróis das primeiras marchas para o oeste,
Da conquista do agreste
E da grande planície ensimesmada!
Mas passastes. E da confluência
Das três grandes bacias
Dos três gigantes milenares:
Amazonas, São Francisco, Rio da Prata;
Do novo teto do mundo, do planalto iluminado
Partiram também as velhas tribos malferidas
E as feras aterradas.
E só ficaram as solidões sem mágoa
O sem-termo, o infinito descampado
Onde, nos campos gerais do fim do dia
Se ouvia o grito da perdiz
A que respondia nos estirões de mata à beira dos rios
O pio melancólico do jaó.
E vinha a noite. Nas campinas celestes
Rebrilhavam mais próximas as estrelas
E o Cruzeiro do Sul resplandecente
Parecia destinado

A ser plantado em terra brasileira:
A Grande Cruz alçada
Sobre a noturna mata do cerrado
Para abençoar o novo bandeirante
O desbravador ousado
O ser de conquista
O Homem!

[II / O HOMEM]

Sim, era o Homem,
Era finalmente, e definitivamente, o Homem.
Viera para ficar. Tinha nos olhos
A força de um propósito: permanecer, vencer as solidões
E os horizontes, desbravar e criar, fundar
E erguer. Suas mãos
Já não traziam outras armas
Que as do trabalho em paz. Sim,
Era finalmente o Homem: o Fundador. Trazia no rosto
A antiga determinação dos bandeirantes,
Mas já não eram o ouro e os diamantes o objeto
De sua cobiça. Olhou tranqüilo o sol
Crepuscular, a iluminar em sua fuga para a noite
Os soturnos monstros e feras do poente.
Depois mirou as estrelas, a luzirem
Na imensa abóbada suspensa
Pelas invisíveis colunas da treva.
Sim, era o Homem...
Vinha de longe, através de muitas solidões,
Lenta, penosamente. Sofria ainda da penúria
Dos caminhos, da dolência dos desertos,
Do cansaço das matas enredadas
A se entredevorarem na luta subterrânea
De suas raízes gigantescas e no abraço uníssono
De seus ramos. Mas agora
Viera para ficar. Seus pés plantaram-se
Na terra vermelha do altiplano. Seu olhar
Descortinou as grandes extensões sem mágoa
No círculo infinito do horizonte. Seu peito
Encheu-se do ar puro do cerrado. Sim, ele plantaria
No deserto uma cidade muita branca e muito pura...

[Intercala com citações de Oscar Niemeyer]

- '... como uma flor naquela terra agreste e solitária…'
- Uma cidade erguida em plena solidão do descampado.

[Niemeyer]
- '... como uma mensagem permanente de graça e poesia...'
- Uma cidade que ao sol vestisse um vestido de noivado
[Niemeyer]
- '... em que a arquitetura se destacasse branca, como que flutuando na imensa escuridão do planalto...'
- Uma cidade que de dia trabalhasse alegremente
[Niemeyer]
- '…numa atmosfera de digna monumentalidade...'
- E à noite, nas horas do langor e da saudade
[Niemeyer]
- '... numa luminação feérica e dramática...'
- Dormisse num Palácio de Alvorada!
[Niemeyer]
- '... uma cidade de homens felizes, homens que sintam a vida em toda a sua plenitude, em toda a sua fragilidade; homens que compreendam o valor das coisas puras...'
- E que fosse como a imagem do Cruzeiro
No coração da pátria derramada.

[Citação de Lucio Costa]

- '…nascida do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos que se cruzam em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz.'

[III / A CHEGADA DOS CANDANGOS]

Tratava-se agora de construir: e construir um ritmo novo.

Para tanto, era necessário convocar todas as forças vivas da Nação, todos os homens que, com vontade de trabalhar e confiança no futuro, pudessem erguer, num tempo novo, um novo Tempo.
E, à grande convocação que conclamava o povo para a gigantesca tarefa começaram a chegar de todos os cantos da imensa pátria os trabalhadores: os homens simples e quietos, com pés de raiz, rostos de couro e mãos de pedra, e que, no calcanho, em carro de boi, em lombo de burro, em paus-de-arara, por todas as formas possíveis e imagináveis, começaram a chegar de todos os lados da imensa pátria, sobretudo do Norte; foram chegando do Grande Norte, do Meio Norte e do Nordeste, em sua simples e áspera doçura; foram chegando em grandes levas do Grande Leste, da Zona da Mata, do Centro-Oeste e do Grande Sul; foram chegando em sua mudez cheia de esperança, muitas vezes deixando para trás mulheres e filhos a aguardar suas promessas de melhores dias; foram chegando de tantos povoados, tantas cidades cujos nomes pareciam cantar saudades aos seus ouvidos, dentro dos antigos ritmos da imensa pátria...

[Dois locutores alternados]

- Boa Viagem! Boca do Acre! Água Branca! Vargem Alta! Amargosa! Xique-Xique! Cruz das Almas! Areia Branca! Limoeiro! Afogados! Morenos! Angelim! Tamboril! Palmares! Taperoá! Triunfo! Aurora!

Campanário! Águas Belas! Passagem Franca! Bom Conselho! Brumado! Pedra Azul! Diamantina! Capelinha! Capão Bonito! Campinas! Canoinhas! Porto Belo! Passo Fundo!
[Locutor no 1]
- Cruz Alta...
[Locutor no 2]
- Que foram chegando de todos os lados da imensa pátria...
[Locutor no 1]
- Para construir uma cidade branca e pura...
[Locutor n 2]
- Uma cidade de homens felizes...

[IV / O TRABALHO E A CONSTRUÇÃO]

- Foi necessário muito mais que engenho, tenacidade e invenção. Foi necessário 1 milhão de metros cúbicos de concreto, e foram necessárias 100 mil toneladas de ferro redondo, e foram necessários milhares e milhares de sacos de cimento, e 500 mil metros cúbicos de areia, e 2 mil quilômetros de fios.
- E 1 milhão de metros cúbicos de brita foi necessário, e quatrocentos quilômetros de laminados, e toneladas e toneladas de madeira foram necessárias. E 60 mil operários! Foram necessários 60 mil trabalhadores vindos de todos os cantos da imensa pátria, sobretudo do Norte! 60 mil candangos foram necessários para desbastar, cavar, estaquear, cortar, serrar, pregar, soldar, empurrar, cimentar, aplainar, polir, erguer as brancas empenas...
- Ah, as empenas brancas! -
- Como penas brancas...
- Ah, as grandes estruturas!
- Tão leves, tão puras...
Como se tivessem sido depositadas de manso por mãos de anjo na terra vermelho-pungente do planalto, em meio à música inflexível, à música lancinante, à música matemática do trabalho humano em progressão ...
O trabalho humano que anuncia que a sorte está lançada e a ação é irreversível.

[Cantochão]

E ao crespúsculo, findo o labor do dia, as rudes mãos vazias de trabalho e os olhos cheios de horizontes que não têm fim, partem os trabalhadores para o descanso, na saudade de seus lares tão distantes e de suas mulheres tão ausentes. O canto com que entristecem ainda mais o sol-das-almas a morrer nas antigas solidões parece chamar as companheiras que se deixaram ficar para trás, à espera de melhores dias; que se deixaram ficar na moldura de uma porta, onde devem permanecer ainda, as mãos cheias de amor e os olhos cheios de horizontes que não têm fim. Que se deixaram ficar muitas terras além, muitas serras além, na esperança de um dia, ao lado de seus homens, poderem participar também da vida da cidade nascendo em comunhão com as estrelas. Que viram, uma manhã, partir os companheiros em busca do trabalho com que lhes dar uma pequena felicidade que não possuem, um pequeno nada com que poder sentir brilhar o futuro no olhar de seus filhos. Esse mesmo trabalho que agora, findo o labor do dia, encaminha os trabalhadores em bando para a grande e fundamental solidão da noite que cai sobre o planalto…

'Deste planalto central, desta solidão que em breve se transformará em cérebro das altas decisões nacionais, lanço os olhos mais uma vez sobre o amanhã do meu país e antevejo esta alvorada com fé inquebrantável e uma confiança sem limites no seu grande destino.'
[Brasília, 2 de outubro de 1956]
Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira

[V / CORAL]

I II III
Coro Coro Coro
Masculino Masculino Misto
Brasília Brasília Brasília
Brasília Brasília Brasília
Brasília Brasília Brasília
Brasília Brasília Brasília
Brasília Brasília Brasília
BRASIL! BRASIL! BRASIL!

[VI]

Terra de sol
Terra de luz
Terra que guarda no céu
A brilhar o sinal de uma cruz
Terra de luz
Terra-esperança, promessa
De um mundo de paz e de amor
Terra de irmãos
Ó alma brasileira ...
... Alma brasileira ...
Terra-poesia de canções e de perdão
Terra que um dia encontrou seu coração

Brasil! Brasil!
Ah... Ah... Ah...
B r a s í l i a!
Dlem! Dlem!
Ô ... ô... ô... ô[375]

[375] **Sinfonia da Alvorada**. Artigo. Museu Virtual Brasília. Disponível em: *http://www.museuvirtualbrasil.com.br/museu_brasilia/modules/news3/article.php?storyid=24* (Acesso em: 10/08/2023).

Anexo E: Texto *Nos Primeiros Começos de Brasília* – Clarice Lispector

Brasília é construída na linha do horizonte. - Brasília é artificial. Tão artificial como devia ter sido o mundo quando foi criado. Quando o mundo foi criado, foi preciso criar um homem especialmente para aquele mundo. Nós somos todos deformados pela adaptação à liberdade de Deus. Não sabemos como seríamos se tivéssemos sido criados em primeiro lugar, e depois o mundo deformado às nossas necessidades. Brasília ainda não tem o homem de Brasília. - Se eu dissesse que Brasília é bonita, veriam imediatamente que gostei da cidade. Mas se digo que Brasília é a imagem de minha insônia, veem nisso uma acusação; mas a minha insônia não é bonita nem feia - minha insônia sou eu, é vivida, é o meu espanto. Os dois arquitetos não pensaram em construir beleza, seria fácil; eles ergueram o espanto deles, e deixaram o espanto inexplicado. A criação não é uma compreensão, é um novo mistério. - Quando morri, um dia abri os olhos e era Brasília. Eu estava sozinha no mundo. Havia um táxi parado. Sem chofer. - Lucio Costa e Oscar Niemeyer, dois homens solitários. - Olho Brasília como olho Roma: Brasília começou com uma simplificação final de ruínas. A hera ainda não cresceu. - Além do vento há uma outra coisa que sopra. Só se reconhece na crispação sobrenatural do lago. - Em qualquer lugar onde se está de pé, criança pode cair, e para fora do mundo. Brasília fica à beira. - Brasília é de um passado esplendoroso que já não existe mais. Há milênios desapareceu esse tipo de civilização. No século IV a.C. era habitada por homens e mulheres louros e altíssimos, que não eram americanos nem suecos, e que faiscavam ao sol. Eram todos cegos. É por isso que em Brasília não há onde esbarrar. Os brasiliários vestiam-se de ouro branco. A raça se extinguiu porque nasciam poucos filhos. Quanto mais belos os brasiliários, mais cegos e mais puros e mais faiscantes, e menos filhos. Não havia em nome de que morrer. Milênios depois foi descoberta por um bando de foragidos que em nenhum outro lugar seriam recebidos; eles nada tinham a perder. Ali acenderam fogo, armaram tendas, pouco a pouco escavando as areias que soterravam a cidade. Esses eram homens e mulheres menores e morenos, de olhos esquivos e inquietos, e que, por serem fugitivos e desesperados, tinham em nome de que viver e morrer. Eles habitaram as casas em ruínas, multiplicaram-se, constituindo uma raça humana muito contemplativa. Esperei pela noite, como quem espera pelas sombras para poder se esgueirar. Quando a noite veio, percebi com horror que era inútil: onde eu estivesse, eu seria vista. O que me apavora é: vista por quem? - Foi construída sem lugar para ratos, essa parte não tem lugar em Brasília. Eles quiseram negar que a gente não presta. Construções com espaço calculado para as nuvens. O inferno me entende melhor. Mas os ratos, todos muito grandes, estão invadindo. Essa é uma manchete nos jornais. - Aqui eu tenho medo. - Este grande silêncio visual que eu amo. Também a minha insônia teria criado esta paz do nunca. Também eu, como eles dois que são monges, meditaria nesse deserto. Onde não há lugar para as tentações. Mas vejo ao longe os urubus sobrevoando. O que estará morrendo meu Deus? - Não chorei nenhuma vez em Brasília. Nâo tinha lugar. - É uma praia sem mar. - Em Brasília, não há por onde entrar, nem por onde sair. - Mamãe, está bonito ver você em pé com esse capote branco voando (É que morri, meu filho). -Uma prisão ao ar livre. De qualquer modo não haveria para onde fugir. Pois quem foge iria provavelmente para Brasília. Prenderam-me na liberdade. Mas liberdade é só o que se conquista. Quando me dão, estão me mandando ser livre. -Todo um lado de frieza humana que eu tenho, encontro em mim aqui em Brasília, e floresce gélido, potente, força gelada da Natureza. Aqui é o lugar onde os meus crimes (não os piores, mas os que não entenderei em mim), onde os meus crimes não seriam de amor. Vou embora para os meus outros crimes, os que Deus e eu compreendemos. Mas sei que voltarei. Sou atraída aqui pelo que me assusta em mim. - Nunca vi nada igual no mundo. Mas reconheço esta cidade no mais fundo de meu sonho. O mais fundo de

meu sonho é uma lucidez. -Pois como eu ia dizendo, Flash Gordon ... - Se tirasse meu retrato em pé em Brasília, quando revelassem a fotografia só sairia a paisagem. - Cadê as girafas de Brasília? - Certa crispação minha, certos silêncios, fazem meu filho dizer: puxa vida, os adultos são de morte. - É urgente. Se não for povoada, ou melhor, superpovoada, uma outra coisa vai habitá-la. E se acontecer, será tarde demais: não haverá lugar para pessoas. Elas se sentirão tacitamente expulsas. - A alma aqui não faz sombra no chão. - Nos primeiros dois dias fiquei sem fome. Tudo me parecia que ia ser comida de avião. - De noite estendi meu rosto para o silêncio. Sei que não uma hora incógnita em que o maná desce e umedece as terras de Brasília. - Por mais perto que se esteja, tudo aqui é visto de longe. Não encontrei um modo de tocar. Mas pelo menos essa vantagem a meu favor: antes de chegar aqui, eu já sabia como tocar de longe. Nunca me desesperei demais: de longe, eu tocava. Tive muito, e nem do que eu toquei, sabe. Minha rica é assim. É Brasília pura. - A cidade de Brasília fica fora da cidade. - "Boys, boys, come here, will you, look who is coming on the street all dressed up in modernistic style. It ain't nobody but..." (Aunt Hagar's Blues, Ted Lewis and His Band, com Jimmy Dorsey na clarineta). - Essa beleza assustadora, esta cidade traçada no ar. Por enquanto não pode nascer samba em Brasília. - Brasília não me deixa ficar cansada. Persegue um pouco. Bem-disposta, bem-disposta, bem-disposta, sinto-me bem. E afinal sempre cultivei meu cansaço, como a minha mais rica passividade. - Tudo isso é hoje apenas. Só Deus sabe o que acontecerá em Brasília. É que o acaso aqui é abrupto. - Brasília é mal-assombrada. É o perfil imóvel de uma coisa. - De minha insônia olho pela janela do hotel às três horas da madrugada. Brasília é paisagem da insônia. Nunca adormece. - Aqui o ser orgânico não se deteriora. Petrifica-se. - Eu queria ver espalhadas por Brasília 500 mil águas do mais negro ônix. - Brasília é assexuada. - O primeiro instante de ver é como certo instante de embriaguez: os pés que não tocam na terra. - Como a gente respira fundo em Brasília. Quem respira, começa a querer. E querer, é que não pode. Não tem. Será que vai ter? É que não estou vendo onde. - Não me espantaria cruzar com árabes nas ruas. Árabes antigos e mortos. - Aqui morre minha paixão. E ganho uma lucidez que me deixa grandiosa à toa. Sou fabulosa e inútil, sou de puro ouro. E quase mediúnica. - Se há algum crime que a humanidade ainda não cometeu, esse crime novo será aqui inaugurado. E tão pouco secreto, tão bem adequado ao planalto, que ninguém jamais saberá. - Aqui é o lugar onde o espaço mais se parece com o tempo. - Tenho certeza de que aqui é o meu lugar certo. - A erosão vai desnudar Brasília até o osso. - O ar religioso que senti desde o primeiro instante, e que neguei. Esta cidade foi conseguida pela prece. Dois homens beatificados pela solidão me criaram aqui de pé, inquieta, sozinha, a esse vento. Fazem tanta falta cavalos brancos soltos em Brasília. De noite eles seriam verdes ao lugar. - Eu sei o que os dois quiseram: a lentidão e o silêncio, que também é a ideia que faço da eternidade. Os dois criaram o retrato de uma cidade eterna. - Há alguma coisa aqui que me dá medo. Quando eu descobrir o que me assusta, saberei também o que amo aqui. O medo sempre me guiou para o que eu quero; e, porque eu quero, temo. Muitas vezes foi o medo quem me tomou pela mão e me levou. O medo me leva ao perigo. E tudo o que eu amo é arriscado. - Em Brasília estão as crateras da Lua. A beleza de Brasília são suas estátuas invisíveis.[376]

[376] LISPECTOR, Clarice. **Nos primeiros começos de Brasília**. Jornal do Brasil, Caderno B, Rio de Janeiro, 20 jun. 1970, p. 2. Disponível em: *https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19700620&printsec=frontpage&hl=pt-BR* (Acesso em: 22/08/2023).