

Dossiê temático



›REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA‹, V. 32, N. 2, JUL.–DEZ. 2019
PUBLICAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Villa-Lobos e o Conjunto Moderno da Pampulha: a prática modernista na música e na arquitetura

*Janaína Giroto da Silva*¹

RESUMO: Este artigo aborda as confluências e divergências do entendimento teórico e prático do movimento denominado modernismo, na concepção do Conjunto Moderno da Pampulha por todos os artistas envolvidos no projeto, e na obra de Heitor Villa-Lobos. O arquiteto Oscar Niemeyer e o compositor Villa-Lobos são os maiores expoentes nacionais e internacionais de suas áreas no que tange à ideia de modernismo brasileiro. Há uma diferença temporal na execução de suas criações, dado que na arquitetura o amadurecimento viria mais tarde, com a construção das primeiras obras de Niemeyer.

PALAVRAS-CHAVE: Modernismo. Arquitetura. Música. Política.

333

ABSTRACT: This article discusses the confluences and divergences in the theoretical and practical understanding of the movement known as Modernism, in the conception of the Modern Ensemble of Pampulha by all artists involved in the project, and in the works of Heitor Villa-Lobos. The architect Oscar Niemeyer and the composer Villa-Lobos were the greatest national and international exponents of their fields of work in what concerns the idea of Brazilian Modernism. There is a temporal difference between the realization of their creations, since in the architecture the modernist expression would come later with the construction of Niemeyer's first works.

KEY-WORDS: Modernism. Architecture. Music. Politics.

Como abordar artistas com criações tão diversas, mas que compartilham o mesmo desejo de inovação e vanguardismo? As peculiaridades de cada forma de composição, realização e efetivação social dessas artes são muitas. E sabe-se que todos os envolvidos na elaboração e na construção da Pampulha são signatários do mesmo movimento artístico e cultural seguido por Villa-Lobos e que o ambiente político-social era o

¹ Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte (FMC).

mesmo, pois são contemporâneos. Todos aderiram ao modernismo e a suas diversas fases, contudo, não de forma sincronizada.

Como abordar artistas com criações tão diversas, mas que compartilham o mesmo desejo de inovação e vanguardismo? As peculiaridades de cada forma de composição, realização e efetivação social dessas artes são muitas. E sabe-se que todos os envolvidos na elaboração e na construção da Pampulha são signatários do mesmo movimento artístico e cultural seguido por Villa-Lobos e que o ambiente político-social era o mesmo, pois são contemporâneos. Todos aderiram ao modernismo e a suas diversas fases, contudo, não de forma sincronizada.

334 Abordar a Pampulha nesse contexto específico é uma tarefa de fácil investida, porque ela tem um início e um fim de construção muito preciso. Trata-se de uma obra capaz de fornecer uma síntese específica de determinado período. Mas como abordar a música de Villa-Lobos e sua relação com o movimento modernista brasileiro na arquitetura e no paisagismo? Quer dizer, qual Villa-Lobos? Uma obra? Ou um período? Um conjunto de obras em que seja possível realizar um paralelo com o modernismo presente na Pampulha? As perguntas são muitas e de difíceis respostas. E o caminho que se mostra, para mim, mais seguro para essas respostas, percorre a trajetória pessoal e profissional e sobretudo o sentido estético de Villa-Lobos, Niemeyer e Burle Marx, em suas áreas, a partir dos elementos de que dispunham na época.

Diante dessa dificuldade é descortinada a primeira diferença. Mesmo fazendo parte do mesmo movimento estético-cultural, sendo contemporâneos, fazer arquitetura não é igual a fazer música e paisagismo. Da elaboração do projeto arquitetônico à concretização do edifício, o tempo é muito diferente da composição musical, pois nesse ponto o fazer e o realizar estão mais próximos da elaboração e prática no paisagismo e da pintura. O motivo se dá, basicamente, no montante de recursos para a concretização de um projeto arquitetônico e a aceitação do cliente/proprietário do imóvel à inovação proposta.

O conjunto arquitetônico da Pampulha foi um empreendimento que começou a tomar forma a partir de 1940, quando o então governador

do estado de Minas Gerais Benedito Valadares (1933-1945) e o prefeito Otacílio Negrão de Lima (1935-1938) impulsionaram a ampliação da cidade para o vetor leste e norte, respectivamente. O referido complexo nasceu do desejo do prefeito Juscelino Kubitschek de dotar a cidade de um espaço de lazer e turismo (Araújo; Costa, 2013).

As características do modernismo na arquitetura no Brasil em sua fase inicial seguem os cinco pilares da arquitetura proposta por Le Corbusier: pilotis, fachada livre, janela em fita, planta livre, terraço jardim. Elementos que encontramos, por exemplo, no prédio do Ministério da Educação e Cultura, situado no Rio de Janeiro e datado de 1936. Nesse período, ainda não podemos chamar o movimento de modernismo nacionalista brasileiro, pois quem irá inaugurá-lo é Oscar Niemeyer, com a Pampulha, somente em 1940.

É nesse projeto que vemos a junção dos pilares da arquitetura lecorbusiana, com a invenção de uma nova estrutura da construção articulada ainda às artes plásticas, escultura, paisagismo e às referências ao passado barroco, sendo este último componente a característica que torna esse projeto único, fornecendo, segundo Bicalho et al. (2013, p. 158), personalidade própria. A arquitetura de Le Corbusier é compreendida, trabalhada e logo reescrita, considerando nossa história e nossos elementos naturais.

335

Por qual motivo olhar para o passado barroco? A busca pela identidade e arte brasileira levou os modernistas a recusarem o que foi realizado no século XIX. A arte feita no Conservatório e na Academia Imperial de Belas-Artes era a Europa, o Império, o regime político, estético, a prática artística arcaica, no sentido de ostracismo de uma época que deveria ser suplantada. O tempo foi recuado até a colônia, na busca dos elementos que nos distinguem.

Villa-Lobos certamente encontrou dificuldades para estudar as práticas musicais no Brasil colônia. As pesquisas empreendidas pelos modernistas para conhecer a nossa origem artística e cultural, nas diversas áreas, estavam ainda no início, sobretudo durante o tempo de juventude do compositor. As dificuldades na pesquisa em música eram imensas, e

ainda são, porque essas partituras e esses registros documentais foram sendo descobertos aos poucos e com muito trabalho de arquivo. Nesse sentido, é importante lembrar o importante esforço de Francisco Curt Lange para nos apresentar as músicas dos séculos XVII e XVIII, sobretudo em Minas Gerais. Esse estado, inclusive, foi inspiração para o arquiteto, tanto na construção da Pampulha, quanto em Brasília. O trabalho de Niemeyer, Burle Marx e demais artistas foi facilitado, porque a fonte de pesquisa estava disponível e a céu aberto, tanto os casarios e as igrejas coloniais, quanto a flora local.

Se Villa-Lobos não podia conhecer a música feita no Brasil colônia e buscar nossas raízes nesse período, ele o fez de outra forma, ou seja, à maneira de Mário de Andrade. Buscou no interior e em povos distintos os componentes culturais que ajudaram a nos formar ou não, os elementos que haviam passado pela mistura, e nos mostrou também o que era impermeável. É elemento amplamente conhecido a reverência que Villa-Lobos faz ao barroco, ao trazer de forma clara Bach, por meio das *Bachianas*, em que encontramos as fugas, as tocatas. Dessa forma, podemos entender que a busca ao passado remoto por Villa-Lobos se deu por meio de J. S. Bach.

336

A Pampulha é uma obra de arte se pensada pela composição de cada edifício, jardim, escultura, pintura e murais de forma completa. Cada parte integra um todo articulado que lhe confere unidade de significado estético e social, compondo assim um dos pilares que confere ao Conjunto sua singularidade: o conceito de obra de arte total (Fundação Municipal de Cultura, 2014, p. 114) (figuras 1 e 2).

O Conjunto é uma obra coletiva que realiza o princípio ideal barroco de “obra de arte total”, além de incluir os elementos como a azulejaria e a flora escolhida para ornar, por exemplo, a Igreja São Francisco. Participaram do projeto proposto por Juscelino Kubitschek: Oscar Niemeyer, arquiteto; Roberto Burle Marx, arquiteto, paisagista e artista plástico; Candido Portinari, artista plástico; Paulo Werneck, muralista; Alfredo Ceschiatti, artista plástico; August Zamoyski, escultor; e José Alves Pedrosa, escultor.

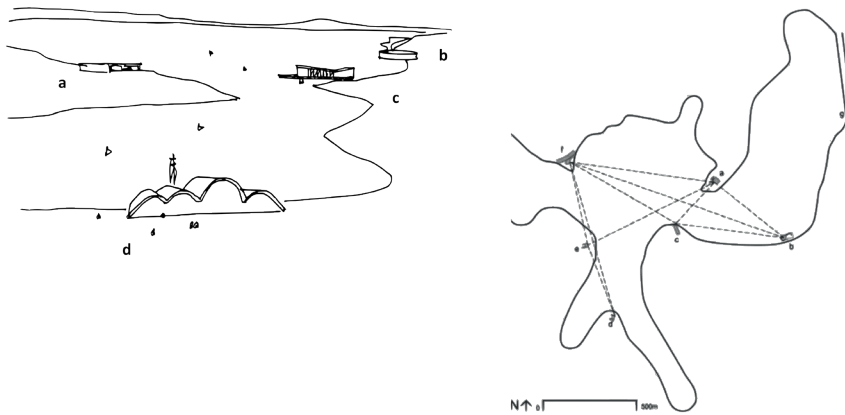


Figura 1. À esquerda, croquis de Niemeyer de parte do conjunto; à direita, visadas cruzadas entre os edifícios: a) Cassino; b) Casa do Baile; c) Iate Clube; d) Igreja São Francisco de Assis; e) Casa JK; f) Hotel (Fundação Municipal de Cultura, 2014, p. 59).



Figura 2. a) Detalhes do material de acabamento. b) Exemplo de integração entre jardins e edifícios. c) Relações do projeto com a lagoa e emolduramento da lagoa (Fundação Municipal de Cultura, 2014, p. 79, 91 e 101).

Segundo Bicalho et al. (2013, p. 157), os azulejos utilizados são inspirados na azulejaria portuguesa, em uma releitura ambientada para o clima tropical e nos princípios do modernismo. Eles fornecem a continuidade de um edifício ao outro, dando a ideia de unidade e coerência. Assim, o ideal de “arte total” do barroco é encontrado da seguinte forma na Igreja da Pampulha (figura 3).

Há integração entre as artes e os edifícios, em que cada elemento constrói a ideia de unidade, não se tratando de adorno somente, mas da criação de uma linguagem artística fruto da síntese de signos escultóricos, pictóricos, arquitetônicos, paisagísticos.

A busca de uma obra que criasse um diálogo entre as artes se revela no uso do azulejo e dos murais não apenas como elementos decorativos, mas como artifício para aliviar o peso e a presença das massas de alvenaria e panos de vedação (reforçando a autonomia dos elementos estruturais), além do diálogo entre formas arquitetônicas e espaço pictórico como extensão dos interiores (Fundação Municipal de Cultura, 2014, p. 167).

338

Entre a flora escolhida para compor o jardim da Igreja São Francisco de Assis Burle Marx escolhe, não aleatoriamente e distinto de tudo que fez, a rosa. A explicação, registrada no projeto de ajardinamento da igreja, é a oportunidade de entender o significado do paisagismo moderno brasileiro e do paisagismo na Pampulha:

Projetou-se um roseiral que ficará junto da Igreja pois a tradição mostra que grande foi a influência da rosa na Religião Católica. A Virgem nos antigos hinos à Maria era comparada à Rosa, sendo denominada ‘Rosa entre as mulheres’. As chagas de Cristo eram Rosas vermelhas e de algumas gotas do seu sangue nasceram roseiras do musgo ao pé da Cruz. Da relação entre a Mãe de Deus, os sofrimentos de Cristo e a Rosa surgiu o Rosário. É símbolo da Virtude e da Humildade a Rosa de Ouro dos Papas. As lágrimas de Madalena descobriram a Rosa Vermelha que se transformou em Rosa branca. Nasceram Rosas dos ouvidos, dos olhos e das bocas dos santos monges e os mártires obtiveram a graça de exalar perfume de Rosas de suas bocas. O Diabo abomina a Rosa e as pessoas possuídas pelo espírito demoníaco não podem se acercar das Roseiras. São Cipriano e Santo Agostinho descreveram os jardins celestiais como repletos de roseiras e Dante comparou o Paraíso a uma grande Rosa. Santa Doroteia segundo a lenda, transformou Rosas em pães e na arquitetura das catedrais medievais ela foi motivo magnífico para as rosáceas que a decoram. Ainda recentemente Santa Terezinha do Menino Jesus disse “*Je veux passer mon Ciel à faire du bien sur la terre... Je ferai tomber une pluie de roses*” (Burle Marx apud Comas, 2002, p. 236).

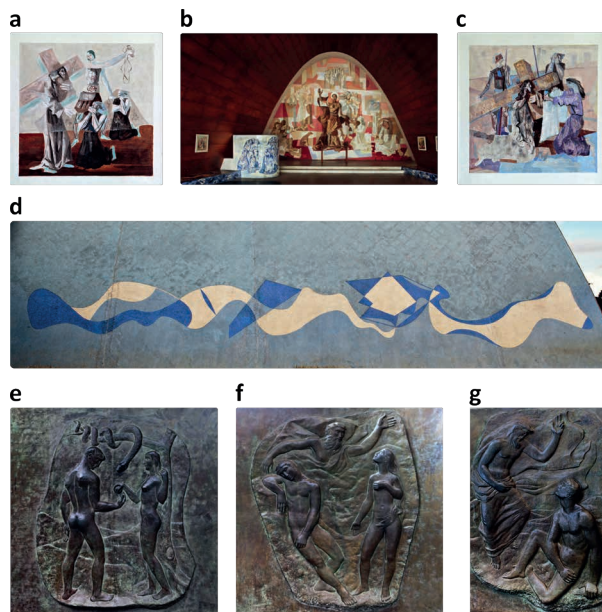


Figura 3. a, c) Cenas da Via sacra de Cândido Portinari. b) Painei interno do altar. d) Painei externo de Paulo Werneck. e, f, g) Três cenas do batistério em bronze, em relevo de Alfredo Ceschiatti (Fundação Municipal de Cultura, 2014, p. 269 a 271, 274 e 275).

339



Figura 4. Iate Clube: a) Painei O espantallo, de Portinari. b) Vista do Cassino a partir do Iate Clube. c) Painei O esporte, de Roberto Burle Marx (Fundação Municipal de Cultura, 2014, p. 100 e 263)..

Já na Casa do Baile, no Cassino e no Iate Clube a flora escolhida foi outra: para cada unidade do conjunto uma proposta e um uso diferenciado, privilegiando a flora local, tropical e exuberante, mas em equilíbrio ímpar entre o paisagismo e a arquitetura, um sem ofuscar o outro (figuras 4, 5 e 6). O jardim, segundo Marx, é um prolongamento das edificações, funcionando também para dar lógica e guiar para a fruição. O conteúdo e o instrumento mediador para alcançar a forma estética desejada entre os cactos do sertão e um jardim arquitetônico, as curvas ampla e revolucionariamente utilizadas por Niemeyer em seus edifícios, as músicas populares, os choros, o folclore e o elemento aglutinador que encontramos nas três áreas aqui citadas: os tradicionais, os reinventados e os reescritos. Vemos assim as ideias de descobrimento, povo, coletividade e vanguardismo, identidade e nacionalismo.

340 A trajetória formativa de Villa-Lobos, Niemeyer e Burlle Marx, somente dos três, para não alongar muito a explanação, fornece-nos elementos para compreender as particularidades e os caminhos trilhados pelos profissionais. Sabemos que Villa-Lobos não seguiu o ensino formal desde o seu início e quem o levou para o mundo formal da música foi o pai. Este sim, esteve no Conservatório de Música do Rio de Janeiro. Villa-Lobos sempre dizia que o conservatório que frequentou foi o de Cascadura, na “rua” em que aprendeu e pesquisou sobre a música do nosso povo, a música popular, dos estratos mais baixos da sociedade e com gêneros musicais nada nobres, como o teatro de revista e o choro.

O subúrbio do Rio não foi suficiente e ele começou a peregrinar pelo Brasil, passou pelo Nordeste e Norte, chegando à Ilha de Barbados. Nessas viagens trabalhava aqui e acolá para ajudar a pagar essas aventuras, mas também conhecia a música e sua prática, no ambiente próprio, aquela prática desprovida de academicismo e regras de sociabilidades que o teatro e a música erudita impunham. As dificuldades em outra fase de vida, segundo Arnaldo Contier, como atritos com os membros de orquestras que ele regeu, deu-se por um descompasso da péssima formação de alguns membros da orquestra conjugado com a originalidade e a falta de estudo sistematizado e minucioso das partituras. Segundo

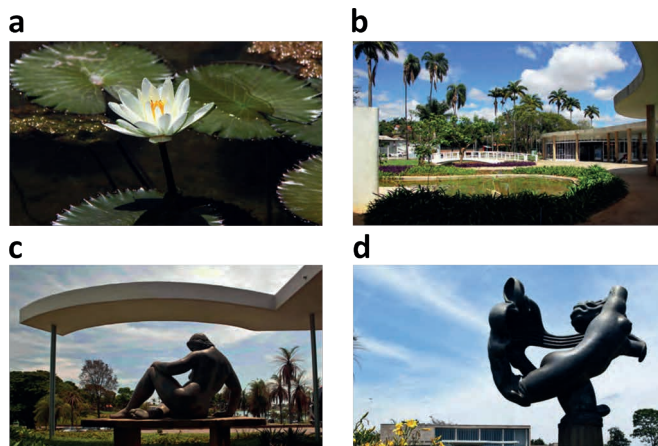


Figura 5. a, b) Casa do Baile: exemplos do jardim e flora de Burle Marx. c) Escultura Nú, de August Zamoyski. d) Escultura A Pampulha, de José Alves Pedrosa, exemplo de integração entre obras de arte e edifícios no Cassino (Fundação Municipal de Cultura, 2014, p. 67, 90 e 251).

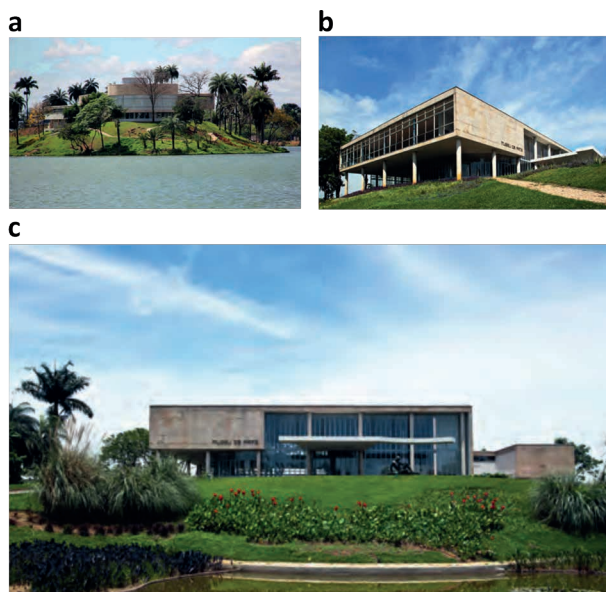


Figura 6. Cassino: a) Fachada posterior. b) Fachada lateral. c) Fachada frontal. É possível ver que a cortina de vidro aparece em todos os ângulos, o que possibilita a integração entre a parte interior e exterior do edifício (Fundação Municipal de Cultura, 2014, p. 73 e 78).

Contier, além da questão “temperamento”, esses conflitos vieram da não formação acadêmica formal, do desconhecimento dos membros da orquestra das “sutilezas dos novos códigos de linguagem, internalizados por Villa-Lobos nos seus *Choros* nº 10” e da ambiguidade presente em sua música, que ora soava como atrasada e primitiva por parte de músicos e do público, ora como vanguardista e moderna (Contier, 1996, p. 9).

Hoje se repensam as formas da própria escrita musical de Heitor Villa-Lobos, uma escrita que, como sugeriu Paulo Pedrassoli,² está mais próxima da *performance* do musicista, considerando mais a prática do que o academicismo ortodoxo na execução e na prática interpretativa. Niemeyer e Burle Marx, por sua vez, estudaram na Escola Nacional de Belas Artes e fizeram arquitetura. Seguiram o percurso tradicional na formação nessa área.

342 A trajetória de Niemeyer foi menos sobressaltada que a de Villa-Lobos. Antes mesmo de terminar formalmente os estudos, realizou um projeto e participou da elaboração do prédio do Ministério da Educação e Cultura encomendado por Capanema a Le Corbusier. Mas a Pampulha é tida como sua primeira obra, pois ele mesmo a considera assim, por ser mais autoral e por expressar sua leitura sobre o que deve ser a arquitetura no Brasil, considerando nossa trajetória histórica e nosso clima. Há uma recusa do nacional funcionalismo na arquitetura, sendo que Lúcio Costa traz as inovações de Le Corbusier e Bauhaus e Niemeyer, por sua vez, aprende bastante com Costa.

A diferença entre a música de Villa-Lobos e a arquitetura de Niemeyer é profundamente marcada por suas características pessoais e pela trajetória formativa em suas respectivas áreas, a forma como encaram sua arte e seu modo de fazer. É claro que compartilham os elementos estruturais do movimento modernista e um profundo desejo de mudança, de vanguardismo, sendo que ambos passaram por mutações ao longo do tempo que conferiram identidade às suas obras. Mário de Andrade fala, por exemplo, que “o que distingue Villa-Lobos como regente e a

² Em sua palestra *Tácito e explícito em Villa-Lobos: notação musical e performance das obras para violão solo*, no IV Simpósio Nacional Villa-Lobos: práticas, contextos e processos (Rio de Janeiro, 2018).

sua mesma personalidade de compositor” (Andrade, 1933, p. 184) é sua inquietação e busca incessante, e muitas vezes trôpega, conjugada aos tipos de produções musicais típicas do início do século xx, em que encontramos, por exemplo, o politonalismo e, como diria Andrade, os “sertões botocudíssimos”. Existem diferenças significativas entre o modernismo musical e o arquitetônico, mas há uma similaridade entre a música e o paisagismo de Burle Marx.

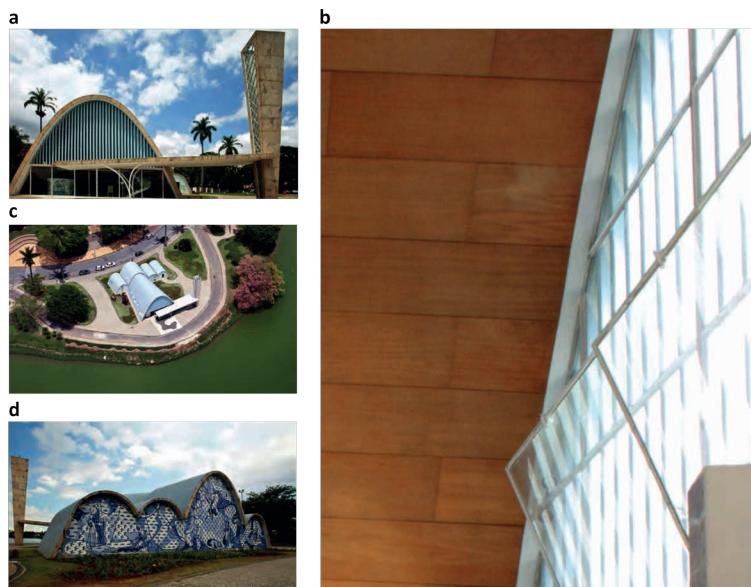
No caso do Conjunto Moderno da Pampulha e de Brasília, Niemeyer entendia que deveria haver uma unidade plástica, uma relação com a unidade na arquitetura que lhe conferia beleza e singularidade. A Pampulha expressa uma obra própria, sintetiza as referências mundiais do vanguardismo com a nossa história e natureza: por isso, significa dizer que Niemeyer inaugura o modernismo brasileiro com a Pampulha.

É possível ver isso não apenas nas obras de arte que fornecem os elementos integradores, mas no uso de elementos que compõem a arquitetura moderna de diferentes modos no mesmo projeto, num caminhar cada vez mais distante de Le Corbusier. O projeto do Cassino se aproxima mais, como podemos ver abaixo, da concepção lecorbusiana.

343

Considera-se que não existia nada parecido com a Pampulha: ela é revolucionária. Niemeyer utiliza o termo *musical* para expressar a diferença e o lirismo que procurava dar às suas obras. Sua arquitetura contribuiu para melhorar também a engenharia e as questões estruturais. Em suas falas quase podemos ouvir algo do tipo: “que se virem para fazer os cálculos, para criar a plasticidade desejada”.

Arquitetura é liberdade, fantasia, beleza, sem função objetiva, e construir algo assim não foi fácil. A beleza é a meta, as curvas são o caminho para chegar a ela. Esteticamente o belo é que move o arquiteto, concede leveza e lirismo. Não há contradições e nem provocações que não sejam a chamada à contemplação, à fruição, enchendo os sentidos de arte e beleza brasileira. Esse pelo menos é o discurso. Como ele conseguiu realizar o que pretendia, por meio do concreto armado, foi a inovação tecnológica que propiciou – e ao mesmo tempo ele a percebeu – a potencialidade desse material. Podemos entender que o meio possibilitou a



344

Figura 7. a) Fachada da Igreja de São Francisco de Assis voltada à lagoa. b) Esquadrias da Igreja da Pampulha. c) Vista aérea da igreja de São Francisco de Assis. d) Fachada da Igreja voltada à rua (Fundação Municipal de Cultura, 2014, p. 106 e 200).



Figura 8. Cassino: a) Foto aérea dos jardins da Casa do Baile. b) Vista da ilha artificial (Fundação Municipal de Cultura, 2014, p. 86 e 89).

Niemeyer tirar o peso de suas edificações, trazendo mais liberdade para compor. A arquitetura não representava o concreto armado, o concreto possibilitava o campo da experimentação e da invenção. Ele procurou introduzir a curva na arquitetura, inspirado nas igrejas de Minas Gerais, sendo que o concreto era o material da época. A Casa do Baile é sua obra predileta: nela vemos a síntese do pensamento estético de Niemeyer e a inovação técnica daquele período (figura 8).

Com isso a nossa arquitetura tornou-se mais vazada, mais leve, de acordo com o nosso clima. Le Corbusier o influenciou e posteriormente foi influenciado por Niemeyer em suas obras finais. Ao longo de sua trajetória sempre sublinhou que procurava a curva livre, recusava o ângulo reto, em harmonia com o formato da lagoa imaginou parte da cobertura do edifício explorando a potencialidade escultórica. A marquise da Casa do Baile representava esse ideal.

Os consumidores de suas obras eram governos e particulares. Em sua entrevista para o documentário *A vida é um sopro* de 2007, Niemeyer explica que a arquitetura não deve ter uma função, o importante é a beleza e magia. Como bom comunista, sabia que os pobres não iriam aproveitá-las, mas, segundo ele próprio, poderiam pelo menos parar para observar e usufruir a beleza (Maciel, 2007). Sobre essa questão, Villa-Lobos tentou levar sua música a todos, sendo que sua busca pela difusão dessa arte o fez percorrer muitos caminhos, dos salões elegantes de São Paulo e Rio de Janeiro ao chão das fábricas, convocando as pessoas a conhecerem suas músicas e a música do Brasil. Para ele era sua missão, educando a consciência e o ouvido humano (Contier, 1996). A música de Villa-Lobos, por sua vez, é muito mais difícil de apreender. Como sintetizar um artista tão intenso, com uma longa trajetória e tão diversa? Sua criação era assim, doce, mas também provocadora. Como homem de sua época, como músico do início do século xx, é claro que viu e entendeu a desconstrução do sistema tonal, a tensão e o repouso. A música não era mais a contemplação da beleza, era árida, trazia desconforto, saía do conhecido, trazia a angústia e melancolia brasileira. Ele queria que sua música fosse para todos e não apenas para os abastados,



Figura 9. Detalhe da marquise da Casa do Baile (Fundação Municipal de Cultura, 2014, p. 178).

346

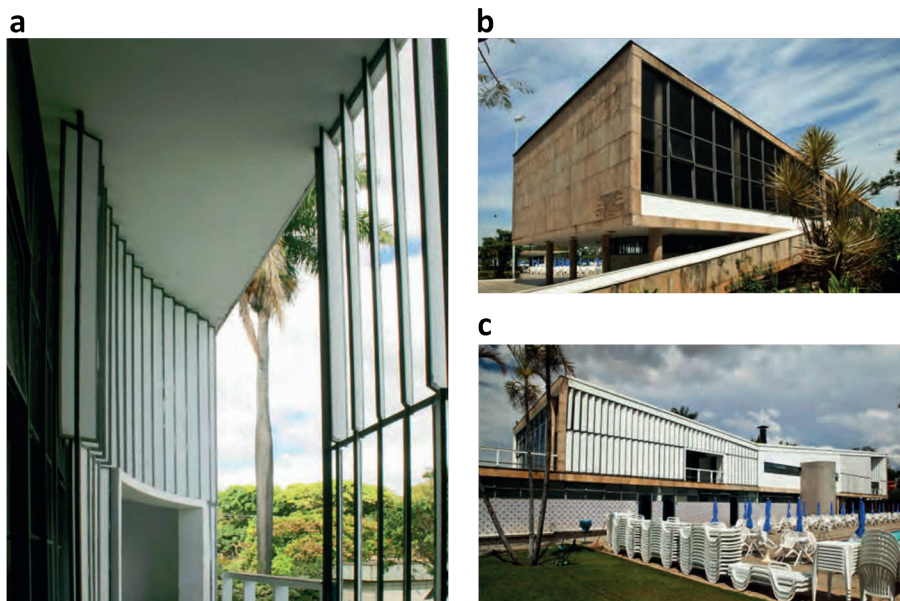


Figura 10. Iate Clube. a) Detalhe dos *brise-soleil*. b) Pilotis com os pilares ovalados e rampa de entrada do salão. c) Foto do telhado borboleta (Fundação Municipal de Cultura, 2014, p. 102 e 201).

mas, assim como Niemeyer, a pretensão foi abrir caminhos em busca de uma arte que expressasse o homem brasileiro. Por isso, ele vai em busca de nacionalizar também os ouvidos e os olhos de todos. Mas com Villa-Lobos quem aparece nessa música não são as montanhas de Minas ou os azulejos e pedras portuguesas que compõem o Conjunto Moderno da Pampulha, mas o sertanejo, o índio, o som da máquina em *O trenzinho do caipira* das *Bachianas* n.º 2 (a proposta é não ser agradável), o som da floresta e animais como encontramos, por exemplo, no *Uirapuru* e *Choros* n.º 10. Como o concreto do Oscar, a simbiose desses elementos por meio do tratamento erudito fornece uma elaboração que propicia o progresso. O objetivo era, enfim, criar uma música erudita nacionalista e modernista brasileira.

Nessa mesma linha caminha Roberto Burle Marx. Seu paisagismo é mais próximo de Villa-Lobos do que da arquitetura de Niemeyer. A sua concepção é trazer o Brasil, qualquer que seja ele, para as praças, prédios públicos e residências, nesse caso, a residência da burguesia, que pode almejar uma residência modernista até meados do século xx. O que é o paisagismo de Burle Marx e o que significou seu trabalho?

347

Roberto Burle Marx é um artista múltiplo, é arquiteto, pintor, tapeçarista, ceramista. O paisagismo entrou de vez em sua vida quando foi para Berlim tratar de problemas de saúde, quando então conheceu a flora tropical em uma estufa. Sua concepção era de que o jardim era um monumento, uma obra de arte, haveria um elemento plástico na criação de um jardim. Segundo Marx, era necessário criar a consciência de nossa origem, diferente da europeia.

Como construir então o nosso estilo brasileiro? Utilizando as plantas tropicais. Foi Burle Marx que introduziu esse tipo de planta, pois ele recusava o jardim francês com elementos como a roseira. Como vimos, o único caso foi no espaço da Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha. Segundo ele, podia até ser bonito, mas não traduzia o que éramos, onde vivíamos. Mais intensamente que Niemeyer e tão quanto Villa-Lobos, a beleza estava aqui, e a questão era trabalhar e mostrar que os sons, assim como as plantas das florestas, continha beleza também, uma beleza diferente, mais selvagem, mais ainda assim beleza.

Sua carreira não começou com a Pampulha, pois Marx foi vizinho de Lúcio Costa e compartilhou e aprendeu muito com o mestre. Uma etapa fundamental na vida de Burle Marx, e que o ajudou a construir sua história e os parâmetros políticos e estéticos, foi sua estada em Recife. Quanto esteve lá viajou pelo interior de Pernambuco e conheceu a flora sertaneja. Em diversos projetos para a capital pernambucana ele a levou, como para a Praça Euclides de Cunha, por exemplo, onde incluiu diversos espécimes de cactos que conheceu nessa viagem, ressaltando a flora da caatinga.

Em outro exemplo, também em um bairro nobre, ele criou uma praça com referências do sertão, da pobreza em um local onde viviam as famílias dos latifundiários do açúcar. Uma praça para as pessoas entenderem que ali, no sertão, também era o Brasil, que precisava ser conhecido, mesmo sendo de miséria e pobreza. Trata-se de uma decisão política. Nesse ponto, a aridez/incômodo que Marx propunha ser descortinada a

348



Irerê, meu passarinho do sertão do Cariri,
Irerê, meu companheiro,
Cadê viola? Cadê meu bem? Cadê
Maria?
Ai triste sorte a do violero cantadô!
Ah! Sem a viola em que cantava o seu amô,
Ah! Seu assobio e tua flauta de irerê!
Que tua flauta do sertão quando assobia,
Ah! A gente sofre sem querê!
Ah! Teu canto chega lá no fundo do
sertão,
Ah! Como uma brisa amolecendo o
coração,
Ah! Ah!
Irerê, solta teu canto!
Canta mais! Canta mais!
Pra alembra o Cariri!

Canta, cambaxirra! Canta, juriti!
Canta, Irerê! Canta, canta sofrê
Patativa! Bem-te-vil!
Maria acorda que é dia
Cantem todos vocês
Passarinhos do sertão!
Bem-te-vil! Eh! Sabiá!
Lá! ha! ha! ha! ha! ha!
Eh! Sabiá da mata cantadô!
Lá! ha! ha! ha!
Lá! ha! ha! ha! ha! ha!
Eh! Sabiá da mata cantadô!
O vosso canto vem do fundo do sertão
Como uma brisa amolecendo o coração

Figura 11. Projeto de Burle Marx para a Praça Euclides da Cunha no Recife e a letra da *Dança (Martelo)*, das *Bachianas brasileiras* n.º 5 de Villa-Lobos (Carneiro; Pessoa, 2003).

todos é a mesma que Villa-Lobos propunha, pois seus acordos não eram harmônicos, não traziam consonância sentimental, ao contrário de suas posições políticas e sociais.

Segundo Burle Marx, a natureza é cheia de sons, cheiros, luz, cores, volumes... Esse olhar é novo, porque atentou ao que antes era considerado feio e selvagem demais. De natureza bruta para a natureza elaborada, dotada de significado, portanto cultura, há potencial para criar a beleza e recusa para a ideia do medo da floresta. É impossível não relacionar diretamente com o *Uirapuru*, *Choros* n.º 10 e *Amazonas*, obras realmente singulares e basilares de seu projeto nacionalista.

Em relação direta com a arquitetura, o jardim é a continuidade da casa, então, o projeto deve fornecer unicidade. Com isso vemos jardins com curvas, sinuosidades, e os caminhos que criam são uma concepção arquitetônica e dotada de um papel civilizatório por meio da manipulação racional da flora tropical brasileira. Há diversos elementos inovadores como texturas, claro-escuro, contrastes entre volumes, perspectiva, informações para o espaço, formas consideradas mais livres.

É impressionante a capacidade que Villa-Lobos tem de nos transportar para dentro de uma floresta, para ouvir todos os sons e ruídos que constituem um ambiente considerado hostil, apesar de exuberante. Essa é a mesma habilidade que Burle Marx possui de nos transportar em um mesmo projeto pelos vários Brasis, com as diversas cores e cheiros, num festival de sensações e sentimentos. Um promove essa mágica por meio da música e, o outro, por meio da flora.

Desse modo, encontramos o sertão, a caatinga, os exemplares de diversas regiões em um só projeto e isso nos possibilita um passeio pelos lugares e climas do país, passando-se da mata à caatinga em poucos metros, com espelhos d'água e flora aquática característicos da Mata Atlântica e Amazônia. Assim como encontramos o choro, o cordel, novos timbres, diversos ritmos, com instrumentos novos ou novas sonoridades para velhos instrumentos.

Em sua já célebre frase, Roberto Burle Marx resume com maestria esse período e a arte que dele brotou. Para ele, “o jardim foi o interesse de

aplicar sobre a própria natureza os fundamentos da composição plástica de acordo com o sentimento estético de minha época”. Esse sentimento estético era o Brasil, com todos os contrastes que compunham esse país. E assim o fizeram Niemeyer, Heitor Villa-Lobos, Candido Portinari e tantos outros artistas que criaram uma linguagem e um discurso sobre nós, brasileiros, e se tornaram um paradigma complexo e instigante.



Referências

Andrade, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: L. G. Miranda, 1933.

Araújo, Guilherme Maciel; Costa, Janaína França. “Pampulha: trajetória de um patrimônio”. In: Araújo, Guilherme Maciel (org.). *A Casa em debate: caderno de textos*. Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura: Casa do Baile, 2013, p. 7-28.

Bicalho, C. H. et al. “O Programa ‘Declaração da Pampulha Patrimônio da Humanidade’”. In: Araújo, Guilherme Maciel (org.). *A Casa em debate: caderno de textos*. Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura: Casa do Baile, 2013, p. 147-165.

Carneiro, Ana Rita Sá; Pessoa, Ana Cláudia. “Burle Marx nas praças do Recife”. *Arquitextos*, São Paulo, ano 4, n. 042.03, nov. 2003. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.042/638>. Acesso em set. 2018.

Comas, Carlos Eduardo Dias. *Precisões Brasileiras: sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-1945*. 2002, v. 1. Tese (Doutorado). Universidade de Paris VIII (Vincennes-Saint Denis), Paris, 2002.

Contier, Arnaldo. “Villa-Lobos: o selvagem da modernidade”. *Revista de História*, São Paulo, n. 135, 1996, p. 101-119.

351

Fundação Municipal de Cultura. *Dossiê de candidatura do Conjunto Moderno da Pampulha para inclusão na Lista do Patrimônio Mundial*. Belo Horizonte, 2014. Disponível em http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/FMC_dossie_conjunto_moderno_%20da_pampulha.pdf

Guérios, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

Maciel, Carlos Alberto. “Villa Savoye: arquitetura e manifesto (1)”. *Arquitextos*, São Paulo, ano 2, v. 024.07, mai. 2002. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.024/785> Acesso em set. 2018.

Maciel, Fabiano. *A vida é um sopro*. Documentário. Brasil. 89 min. 2007.

JANAINA GIROTTO DA SILVA

Mestre em História Social pela UFRJ (2007) com Licenciatura em História pelo Unicentro Newton Paiva em Belo Horizonte (2000), é Técnica de Patrimônio Cultural na Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte desde 2010. Foi bolsista do Programa Nacional de Apoio à Pesquisa da Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, com o projeto “Profusão de Luzes: os concertos nos clubes musicais e no Conservatório de Música do Império” (2007). E-mail: janainahistoria@gmail.com