

Os cinco pontos da arquitetura moderna e a paisagem

Dos cinco pontos fundamentais da arquitetura moderna difundidos por Le Corbusier¹⁴⁷ como condição para a existência da experiência moderna do edifício, pelo menos três deles possuem relação direta com a questão da paisagem, sendo amplamente absorvidos pelos arquitetos brasileiros e sendo também possibilitadores de uma articulação harmoniosa e de uma cooperação mútua entre arquitetura e natureza.

Em primeiro lugar, a noção de térreo livre que é possibilitado pelo uso dos pilotis que eleva o volume arquitetônico do nível do solo, mantendo com ele poucos e rígidos pontos de apoio, possibilitando plena adaptação às condições topográficas do terreno e gerando, através desta manipulação, espaços livres de convivência, estar e repouso nas áreas cobertas sob o edifício. Desta forma, se constrói a possibilidade de circulação por baixo do edifício, sem interrupção do movimento contínuo da ambiência.

*“(...) os pilotis, ao mergulhar nos declives, dariam suporte à casa pura, criariam gratuitamente espaços utilizáveis, permitiriam que se plantassem árvores e se formasse gramados, substituindo uma paisagem de pedra, melancólica e medievalesca, por espaços verdejantes e contínuos, no meio dos quais surgiriam apenas os prismas das residências.”*¹⁴⁸

Os pilotis se caracterizam como elementos de transição entre o objeto arquitetônico e o solo liberado para uma livre circulação, deixando o solo virgem

147 Os Cinco Pontos da Nova Arquitetura são: planta livre (através de uma estrutura independente permite a livre locação das paredes, já que estas não mais precisam exercer a função estrutural); fachada livre (resulta igualmente da independência da estrutura, assim, a fachada pode ser projetada sem impedimentos); pilotis (sistema de pilares que elevam o prédio do chão, permitindo o trânsito por debaixo do mesmo); terraço jardim (transformando as coberturas em terraços habitáveis, em contraposição aos telhados inclinados das construções tradicionais) e janelas em fita, ou *fenêtre en longueur* (também consequência da independência entre estrutura e vedações, se trata de aberturas longilíneas que cortam toda a extensão do edifício, permitindo iluminação mais uniforme e vistas panorâmicas do exterior). Foram publicados em 1926 na revista francesa *L'Esprit Nouveau*, porém implícitos no esquema Dom-ino de 1914 no qual se separava funcionalmente o suporte da vedação.

148 LE CORBUSIER. *Precisões: sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. Cosac & Naify, 2004. p. 61

e a paisagem intacta. Eles garantem a integridade formal da arquitetura purista sobreposta às características particulares de cada terreno¹⁴⁹, acentuando o domínio da edificação sobre o entorno, sobre esse ambiente ideal. Assim, o edifício pode ser visto por inteiro e, ao mesmo tempo, o observador, descolado do chão, abarca toda a vista do entorno, descartando, de certa maneira, uma relação mais íntima com o espaço circundante.



Imagem 44: Pilotis da Fundação Suíça Cité Universitaire, Paris, França. Projeto de Le Corbusier.

Esta manobra resolve por um lado o problema técnico-funcional, possibilitando a livre circulação de pessoas e veículos sob casa, mas por outro, arma um dispositivo que é também formal, na medida em que exige uma solução para a superfície do chão, um novo desenho para o território, não somente como apoio ao edifício, mas como componente integrante de um único projeto que agregue arquitetura, topografia, pavimentação e ajardinamento. E os arquitetos brasileiros, assim como o paisagista Burle Marx, compreenderam esta demanda, assimilando em seus trabalhos essa característica de integração entre objeto construído e ambiente natural através de uma implantação que favoreça esta relação com a paisagem. Como resultado, ocorre um extravasamento do desenho do edifício que passa a englobar o desenho do território e da paisagem. O jardim da frente se une ao jardim dos fundos, tornando-se um só, há ganho de espaço, interação com o verde e sensação de bem estar. Ao incorporar a paisagem, a arquitetura assimila-a na sua estrutura, gerando uma nova entidade espacial.

¹⁴⁹ As construções apoiadas em pilotis poderiam ser transpostas a qualquer sítio e essa mobilidade era anunciada por Le Corbusier em suas conferências.

Opera-se assim uma grande modificação na relação entre arquitetura e natureza: a segunda não é mais submetida à primeira, mas elas interagem com respeito, possibilitando novos diálogos entre os possíveis prismas puristas corbusianos e as paisagens circundantes. A espacialidade moderna exige uma nova escala de apreensão, e, por conseguinte, novas determinações no território natural. Novas paisagens são projetadas não mais como puro embasamento para a forma arquitetônica, mas como possibilidade de experiência do ambiente de forma mais ampla. Assim, surge a necessidade de dar ao desenho do território uma nova visualidade, uma força expressiva, possibilitando algumas aproximações desta problemática com a arte moderna no que se refere às tensões da superfície visual. Era necessário dar forma ao novo mundo, atribuir valor aos espaços, possibilitar à natureza um novo desenho da consciência, tornando-a inteligível nas suas determinações. Esta articulação definiria relações harmônicas dos indivíduos com as novas conformações do ambiente.

“Na frente das grandes fachadas límpidas transplantaremos neste inverno algumas belas árvores, cujo arabesco enriquecerá a composição e cuja presença, quanto mais estudarmos a arquitetura e urbanismo, mais nos parecerá bem vinda. (...) Árvore, coisa mais maravilhosa e amada pelos homens.”¹⁵⁰

Um segundo ponto amplamente relacionado com o primeiro é a utilização do terraço-jardim, a quinta fachada corbusiana, que se tornou um elemento central, quase místico da arquitetura moderna para o sonho utópico da arquitetura de uma cidade do futuro, o contenedor de uma paisagem idealizada, um refúgio, *“repleto de flores, heras, tuias, loureiros da china, okubas, zaragatoas, lilases e árvores frutíferas”*¹⁵¹.

Não era um espaço aberto a ser preenchido indiscriminadamente, nem era a oportunidade de se construir uma mini-réplica da natureza, de maneira romântica.

150 LE CORBUSIER. *Precisões: sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. Cosac & Naify, 2004. p. 52

151 LE CORBUSIER. *Precisões: sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. Cosac & Naify, 2004. p. 69

Também extrapola a simples questão funcional de possibilitar ao homem uma existência saudável, através do uso de espaços ensolarados, higiênicos. Segundo Le Corbusier, “*o tipo destes jardins no ar parece-me a fórmula moderna e prática de usufruirmos do ar e estar ao alcance imediato do centro da vida.*”¹⁵² Era um terraço acessível, que podia ser plantado, um espaço de estar e contemplação que oferecia uma intensa experiência da natureza por promover uma relação com o céu e com o sol, onde se podia estar acima das copas das árvores do entorno, flutuando acima da linha do horizonte, evocando calma e reflexão.

A tecnologia possibilitava a captura de uma porção do plano térreo deslocando-a para cima, criando um solo completamente artificial:

*“O concreto armado chega ao teto-terraço e, com uma capa de quinze ou vinte centímetros de terra, ao teto-jardim. A grama dá sombra e as raízes comprimidas formam um espesso feltro isolante. Isolante do frio e isolante do calor. Ou seja, um produto isotérmico gratuito que não precisa de nenhuma manutenção. (...) O jardim do teto tem vida própria; graças ao sol, as chuvas, aos ventos e aos pássaros portadores de sementes.”*¹⁵³

No Brasil, o terraço-jardim assume mais do que um simples gesto de reconciliação ou uma maneira de introduzir a natureza em seu estado bruto na construção. Ele gera a possibilidade de inserção de uma natureza estetizada, humanizada dentro ou por cima da arquitetura. Ele possibilita criar um plano com tratamento paisagístico paralelo ao solo onde a arquitetura se implanta. Desta maneira, o terraço-jardim passa a ser pensado também como extensão do edifício, parte de sua estrutura, formando com ele um todo indissociável composto por natureza humanizada (entorno e terraço) e arquitetura.

“Quanto ao jardim suspenso do Ministério, ele agora está tão crescido que, olhando o prédio de baixo para cima, tem-se a misteriosa sensação de uma

152 LE CORBUSIER. *Precisões: sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. Cosac & Naify, 2004. p. 105

153 LE CORBUSIER. *Una pequeña casa*. Buenos Aires, Infinito, 2005, p. 28. Traduzido e citado por Juan José Mascaró no texto “Vigência dos critérios ambientais de projeto de Le Corbusier”. *Arquitextos* (São Paulo. Online), 2008.

selva erguendo-se fantasticamente para o céu e trazendo as nuvens de chuva para o nível dos dois tubos exaustores azuis que encerram os poços de elevador e as cisternas de água do que ainda é o mais belo arranha céu do Rio.”¹⁵⁴

O projeto para o Ministério de Educação e Saúde (1936) foi pensado de maneira a possibilitar ao edifício três camadas sobrepostas de paisagem construída (projetada por Burle Marx): a primeira camada, a mais alta, no terraço da cobertura do bloco principal; a segunda, alguns metros abaixo, o terraço sobre a ala das exposições; e a terceira e última camada, ao rés do solo, onde os canteiros se espalham o redor do prédio. É como se a paisagem suspensa dos terraços jardim transbordassem os limites físicos e atingissem todo o terreno, estampando-o com a mesma linguagem. Decorre deste movimento uma conjunção de percepções provenientes de trajetos horizontais e verticais: a visão do caminhante ao nível térreo que descobre a riqueza visual dos planos que se constroem ao seu redor; a contemplação dos que se situam nos andares superiores em direção ao terreno; ou ainda a contemplação a partir do terraço, ao ar livre, de onde se pode construir relações entre os jardins, a arquitetura e a paisagem circundante.



Imagem 45: Terraço-jardim do Ministério de Educação e Saúde

154 VINCENT, Claude. “The modern garden in Brazil” In: *Architectural Review* maio de 1947, pág 172. Citado por FRASER, Valerie. “Canibalizando Le Corbusier: os jardins do MES de Burle Marx” In: CAVALCANTI, Lauro; EL DAHDAH, Fares. *Roberto Burle Marx: a permanência do instável, 100 anos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009, p. 224

Vale a pena ressaltar que antes da concretização deste projeto, Burle Marx realizou experimentações no terraço jardim do Instituto de Resseguros do Brasil (IRB), projeto de Marcelo (1908-1964) e Milton Roberto (1914-1953), entre 1939 e 1942.¹⁵⁵ Como já visto, o conceito de terraço-jardim preconizado por Le Corbusier define a cobertura como um lugar onde se pode contemplar a arquitetura e paisagem. No projeto para o IRB, havia uma ampliação deste conceito - que seria posteriormente aperfeiçoado no Ministério de Educação e Saúde – através da inclusão de acontecimentos plásticos, sociais e de lazer no espaço além de uma experimentação com a vegetação nativa exuberante e do estabelecimento de uma correspondência definitiva entre edifício, jardim e paisagem:

*“Completo com lago e pedras para se pisar, plantado com feixes de papiros emplumados, retalhos contrastantes de plantas vermelho bife e grama Saint Augustine verde claro, este 'fragmento terrestre' da natureza provavelmente conseguiu um efeito surrealista em contraste com o contexto do Rio moderno e a baía, espelhando no plano as montanhas de Niterói ao longe”.*¹⁵⁶

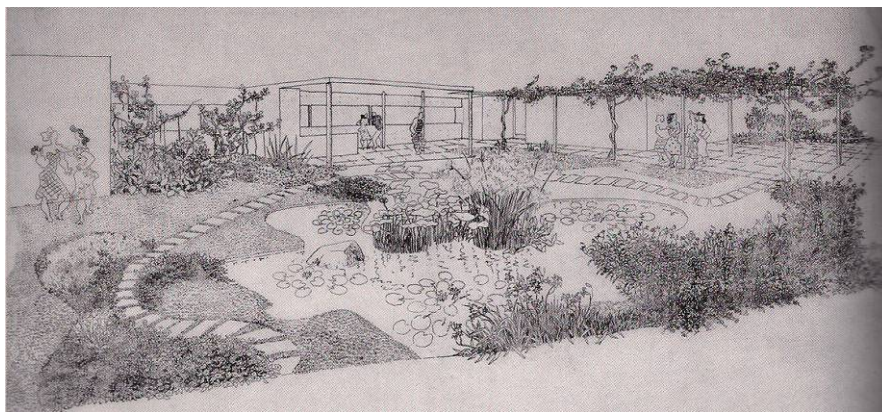


Imagem 46: Projeto para o terraço-jardim do Instituto de Resseguros do Brasil

155 Ver DOURADO, Guilherme Mazza. *Modernidade Verde: Jardins de Burle Marx*. Senac, SP. 2009, p. 176

156 Ver IMBERT, Dotothée. “Parterres no ar: Roberto Burle Marx e o jardim suspenso modernista”. In: CAVALCANTI, Lauro; EL DAHDAH, Fares. *Roberto Burle Marx: a permanência do instável, 100 anos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009, p. 206

De volta ao último dos cinco pontos da arquitetura – dos três que nos interessa explorar aqui - vale a pena citar a questão das aberturas do edifício, um problema fundamental para Le Corbusier. A fachada se oferecia livre de comprometimento estrutural, possibilitando a ampliação máxima dos vãos. As grandes janelas corridas resultantes possibilitavam a concepção de um limite por vezes impalpável entre interior e exterior, através da ampla apreensão da paisagem circundante à arquitetura. Segundo Sophia Telles:

*“a relação entre interior e exterior terá sido o problema mais delicado do projeto moderno, seja na posição limite de Mies, que suprime a fachada e quase dissolve o objeto em um plano extensível, indicando deslocamento do olhar perspectivo, seja na posição de Corbusier, que mantendo o volume, obriga-o a um exercício constante em relação ao corte e à fachada, e o leva a enfrentar a locação do objeto em relação à paisagem e, finalmente, o faz definir a arquitetura como o objeto construído para ser essencialmente uma presença plástica para o julgamento do indivíduo.”*¹⁵⁷

Os grandes vãos contínuos vedados por panos de vidro debruçam-se sobre a paisagem como mirantes contemplativos, capturando, enquadrando e realçando a vista através da arquitetura. Com este artifício, os limites entre interior e exterior se dissolvem, havendo um extravasamento da arquitetura em direção à paisagem ao mesmo tempo em que a paisagem invade e contamina a arquitetura, ao entrar no ambiente doméstico, reforçando o sentimento de continuidade entre estes. Como num quadro, a fachada é um plano além do qual se abre um espaço imaginário que traz luz e vista do entorno, onde o espaço natural exterior é recortado. Assim, a paisagem, que é um patrimônio coletivo, assume também a propriedade estética particular através da janela-quadro, aproximando a natureza da convivência doméstica.

157 TELLES, Sophia. *Arquitetura Moderna no Brasil: o desenho da superfície*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas USP, 1998.p. 29

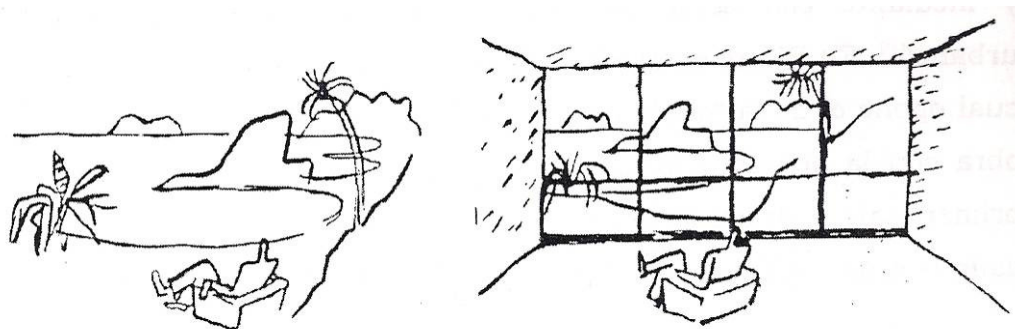


Imagem 47: Apropriação da paisagem no projeto de arquitetura. Croquis de Le Corbusier.

A arquitetura moderna brasileira explora ainda os pátios e varandas - elementos da arquitetura tradicional brasileira - que funcionam como mecanismo de transição e permeabilidade entre íntimo e social, entre interior e exterior. A utilização de pátios possibilita abrir o interior das casas sem perder o sentido de intimidade do ambiente doméstico. Além do mais, estes elementos podem ser transformados em áreas livres de contemplação, possibilitando a informalidade, a leveza e a abertura possibilitada pelo clima dos trópicos, transmitindo um equilíbrio reconfortante e convidativo, entre homem e natureza.

“A casa moderna é extraordinariamente sensível ao mundo exterior; ela participa não somente da paisagem como do clima, dos acidentes topográficos, e até das variações atmosféricas. (...) A revolução arquitetônica não é, pois, puramente externa. Ao contrário. Ela se dirige para fora e para dentro do edifício, onde permite que pela primeira vez, tenhamos consciência física do avesso do espaço, da sua existência física.”¹⁵⁸

158 PEDROSA, Mario. *Dos muros de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, Coleção Debates n.170, 1981. p. 253

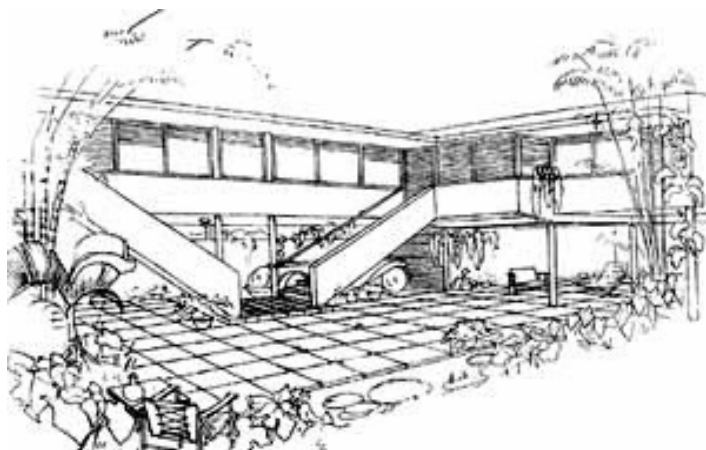


Imagem 48: Casa sem dono 3, projeto de Lucio Costa na década de 1930.

De maneira clara e precisa, Le Corbusier resume os três pontos da Nova Arquitetura explorados acima: *“o terreno sob a casa, ficou desimpedido; o teto, foi reconquistado; a fachada está inteiramente livre e, assim, não estou mais paralisado.”*¹⁵⁹

Também a enfática solução dos *“brise soleil”* é um recurso que atinge forte expressividade ao transformar a extensa superfície do edifício em um plano ativado por uma operação compositiva de luz e sombra, que gera a possibilidade de abertura para o exterior sem o prejuízo da proteção contra o sol. O cobogó é um elemento vazado que possibilita vedação parcial da construção, trazendo à memória os muxarabis das edificações coloniais mineiras. Do lado de fora, o efeito do rendilhado adquire um valor de superfície e de vedação; pela vista interior, difunde a luminosidade exterior em uma luminosidade controlada e íntima, trazendo a natureza para o interior de maneira sutil, e realizando uma transição suave para a cidade¹⁶⁰.

159 LE CORBUSIER. *Precisões: sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. Cosac & Naify, 2004. p. 52

160 TELLES, Sophia “Lúcio Costa: monumentalidade e intimismo”. São Paulo, Novos Estudos CEBRAP, 1989. p. 85-86



Imagem 49: Cobogós no Parque Guinle, projeto de Lucio Costa (1948).

Também associado aos cinco pontos, o conceito da *promenade architecturale* - ou o passeio arquitetural - possibilita a valorização do percurso como uma estratégia conceitual de fruição da relação objeto arquitetônico “*versus*” natureza. Trata-se de uma maneira de ordenar tanto interna como externamente a arquitetura, pontuando a experiência com surpresas constantes, trabalhado conscientemente com a realização de variações do percurso. Através desta manobra, age-se no sentido de obrigar a experiência do objeto em diferentes posições e pontos de vista, variando constantemente a relação entre o objeto e o fruidor possibilitando também o prolongamento da percepção tanto da paisagem quanto do edifício. O próprio Le Corbusier revela a origem do conceito da *Promenade*:

*“A arquitetura árabe nos dá um ensinamento precioso. Ela é apreciada no percurso a pé; é caminhando, se deslocando que se vê desenvolverem as ordenações da arquitetura. Trata-se de um princípio contrário à arquitetura barroca que é concebida sobre o papel, ao redor de um ponto teórico fixo. Eu prefiro o ensinamento da arquitetura árabe.”*¹⁶¹

Como já visto anteriormente, a partir da experiência da paisagem carioca, Le

161 "L'architecture arabe nous donne un enseignement précieux. Elle s'apprécie à la marche, avec le pied; c'est en marchant, en se déplaçant que l'on voit se développer les ordonnances de l'architecture. C'est un principe contraire à l'architecture baroque qui est conçue sur le papier, autour d'un point fixe théorique. Je préfère l'enseignement de l'architecture arabe". Le Corbusier. Jeanneret. *Oeuvre Complète 1929-1934*, p. 24

Corbusier reconstrói seu ideal urbano. As soluções preconizadas para a cidade ideal do futuro¹⁶² – como a *Ville Radieuse* – com a concentração de edifícios em altura com grandes blocos isolados como unidades autônomas possibilitando a liberação de grandes áreas de terreno, preservando-se grandes extensões de área arborizada, com a garantia de uma vista desimpedida, além da presença de sol, ar e verde para todos – passavam a demonstrar uma preocupação com a questão da paisagem. Neste caso, o isolamento propiciaria uma grande área verde ininterrupta, possibilitando uma maior intimidade com a natureza, num esforço por encontrar as condições naturais perdidas na cidade maquinista.

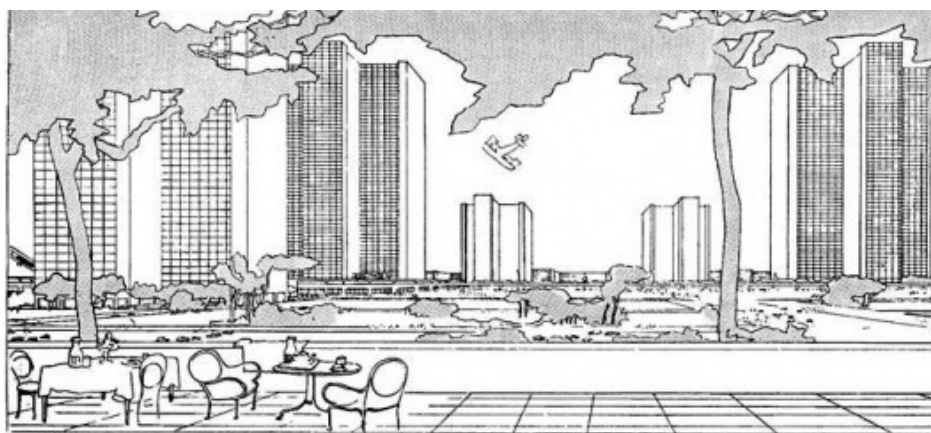


Imagem 50: Edifício da Secretaria, Palácio das Nações, Genebra, Le Corbusier, 1922

*“No momento conservo o pasto e os rebanhos, o arvoredo secular e as encantadoras perspectivas que a paisagem nos proporciona. (...) Tudo participa desta composição: os rebanhos, as pastagens, as pequeninas flores que estão no primeiro patamar, em que pisamos e que acariciamos com o olhar, o lago, os Alpes, o céu... e as proporções divinas.”*¹⁶³

Para ele, a cidade insere-se no meio do verde, como um grande parque, dando continuidade e consistência a uma apropriação do solo, possibilitando ao habitante saúde e higiene, proporcionadas pelo ar livre:

“A cidade moderna será repleta de árvores. É uma necessidade para os

162 Le Corbusier e a vanguarda modernista europeia estavam engajados desde os anos 20 na articulação de um novo paradigma de projeto para a cidade do século XX.

163 LE CORBUSIER. *Precisões: sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. Cosac & Naify, 2004. p. 60

*pulmões, é uma ternura com respeito a nossos corações, é o próprio tempero da grande plástica geométrica introduzida na arquitetura contemporânea pelo ferro e pelo concreto armado.”*¹⁶⁴

A presença da natureza nos espaços urbanos, além de seguir as premissas higienistas, possibilita a reconciliação do ser humano com o ambiente natural. A cidade transformada num “*mar de árvores*”, salpicada por “*formas prismáticas puras de cristais majestosos*”, é como imagina o *Plan Voisin* para Paris de 1925. Como se uma base abstrata verde fosse estruturada por uma arquitetura racional, e pontuada por elementos-árvores.

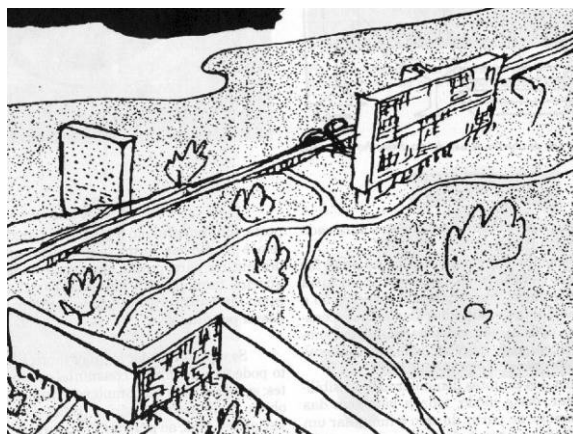


Imagem 51: Relação entre edifícios e espaços livres, croquis de Le Corbusier.

A vegetação para Le Corbusier assume o caráter de mediador entre a escala humana dos habitantes da cidade e a grande escala arquitetônica, dos blocos monumentais. Além disso, a vegetação oferece abrigo e bem estar: “*a árvore parece ser esse elemento essencial ao nosso conforto que proporciona à cidade algo como uma carícia, uma delicada amabilidade, em meio a nossas obras autoritárias.*”¹⁶⁵

Podemos dizer que Le Corbusier deu ênfase ao poder evocativo da paisagem em seus projetos, porém não desenvolveu diretamente um projeto de jardim. Ele se

¹⁶⁴ LE CORBUSIER. *Precisões: sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. Cosac & Naify, 2004. p. 156

¹⁶⁵ LE CORBUSIER. *Urbanismo*. São Paulo, Martins Fontes, 2ª edição, 2000 p.223

preocupou com a presença da natureza na paisagem urbana, mas não elabora projetos paisagísticos. Para ele, o solo deve estar livre, e recoberto por um gramado amplo e flexível que permite as circulações e comporta as funções de educação e recreação; trata-se de uma abstração geométrica, uma homogeneidade verde, que serviria de contraponto para os edifícios - a grande obra humana - e possibilitaria o uso democrático das áreas livres. A questão do verde e da paisagem para Le Corbusier está mais relacionado ao conceito clássico de harmonia com a natureza do que ao gesto de humanização desta natureza. Para ele, a paisagem é contemplada, enquadrada e explorada, mas não se estabelece com ela uma relação de igualdade. Se mantém numa atitude estática: a atitude racional acaba por conspirar para o distanciamento do observador.

Neste contexto, Burle Marx tem um papel fundamental pois realiza uma revolução na maneira de conceber o espaço do jardim - amplamente conectado com os movimentos estéticos europeus que lhes eram contemporâneos - possibilitando a materialização de um procedimento de construção da paisagem mediante uma ordem e, conseqüentemente, o desenvolvimento de uma linguagem necessária à criação de um objeto projetado. Através da imposição do desenho sobre a natureza - por intermédio do projeto¹⁶⁶ - ele constrói uma dimensão estética. Em oposição à homogeneidade verde de Le Corbusier onde os gramados, caminhos e árvores conformam o espaço de onde emerge a arquitetura, se destaca a preferência de Burle Marx por composições coloridas e exuberantes que abraçam os edifícios. Através deste gesto, a paisagem extrapola o conceito de *cena aprazível* sobre o qual se destaca a arquitetura, transformando-se verdadeiramente em um *lugar* onde se podem instaurar novas relações entre o espaço e o homem. Assim, o artista se projeta no meio, constrói uma dimensão mais abrangente de paisagem. Além disso, utiliza em seu repertório espécies ainda não utilizadas na arte do paisagismo – bromélias, filodendros, epífitas entre outras - ilustrando esse controle na manipulação da matéria natural: a partir do respeito pelo localizado e pelo particular, cria uma intimidade com os processos e efeitos produzidos pelos materiais, buscando uma operação não só estética, mas geográfica e botânica, feita

166 “Projeto é desenho, traço que traduz o dado empírico em dado intelectual” ou ainda “caráter intencional como afirmação clara da dimensão cultural” Ver ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna. Do Iluminismo aos movimentos Contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 25

em atenção ao clima, à água, ao solo, ao relevo, e sobretudo à flora.

Observa-se uma inquietude em seus trabalhos, advinda de uma preocupação em buscar novas formas de modelar os espaços. Neste caso, a vegetação tropical é um poderoso aliado para que o paisagista atinja seus objetivos, através da exploração das formas, cores, texturas e volumes de determinadas espécies. Assim, ele enxerga as plantas não como simples elementos usados para preencher as formas de seus canteiros, mas como partes integrantes de um todo, e o faz através de um processo integrado que torna legível a complexidade da vegetação tropical.

Vale ressaltar que as definições das composições paisagísticas de Burle Marx eram fundamentadas em seu amplo conhecimento das condições da flora brasileira. Para tal, realizava incursões ao interior do país, coletando, analisando e colecionando novas espécies, a exemplo das viagens dos naturalistas estrangeiros do século XIX em missões científicas. A grande diferença entre eles, como bem afirma Abílio Guerra, está na finalidade dessas viagens: enquanto as expedições dos estrangeiros eram financiadas pelos governos metropolitanos para que se pudesse ter conhecimento específico das potencialidades econômicas do país, no caso de Burle Marx, as viagens representavam a parte inicial de seu trabalho, uma pesquisa de espécies com potencial paisagístico que posteriormente seriam introduzidas em seus projetos. Além do mais, o contato com as paisagens, com os costumes e cores de cada região permitia o desvendamento das realidades desconhecidas no interior do país transformando-se em fonte permanente de ideias e trazendo referências constantes para o meio habitado.¹⁶⁷ Para Burle Marx, a observação é fonte sensível de compreensão do mundo, vetor de descoberta da natureza que poderia ser estendido para a totalidade orgânica do jardim.

“E é através da observação que chegamos a compreender a razão de ser de muitas coisas, o sentido da existência de determinados seres e a beleza que neles existe. Quero insistir em que a natureza é um todo sinfônico, em que os elementos estão todos intimamente relacionados - tamanho, forma,

167 GUERRA NETO, Abílio S. *Lucio Costa, Gregori Warchavchik e Roberto Burle Marx: síntese entre arquitetura e natureza tropical*. Arquitectos (São Paulo. Online), 2002.

cor, perfume, movimento, etc."¹⁶⁸

É como se, através do processo de observação, ele construísse uma espécie de repertório de possibilidades, síntese do que encontrou de mais interessante nas expedições, colecionando, reorganizando e re-endereçando estes elementos em seu trabalho. Os exemplares botânicos eram colecionados no Sítio Santo Antônio da Bica, de sua propriedade adquirido em 1949, onde reunia a mais representativa coleção de plantas ornamentais brasileiras que se tinha notícia – na década de 60 – além de espécies raras dos trópicos em geral.¹⁶⁹ Na década de 80, a totalidade do conjunto chegava a 3500 espécies, incluindo exemplares típicos do Brasil e dos trópicos.¹⁷⁰



Imagem 52: Sítio Santo Antônio da Bica, atualmente, Sítio Roberto Burle Marx, Pedra de Guaratiba, Rio de Janeiro.

Essa postura investigativa frente à natureza, num primeiro momento pode parecer um simples gesto de investigação e conhecimento próprio do vegetal e suas associações como matéria-prima de seus trabalhos. Mas na verdade, essa maneira

168 BURLE MARX, Roberto. Conceitos de composição em paisagismo. In: *Arte e Paisagem*. São Paulo, Nobel, 1987.

169 DOURADO, Guilherme Mazza. *Modernidade Verde: Jardins de Burle Marx*. Senac, SP. 2009. p. 71

170 DOURADO, Guilherme Mazza. *Modernidade Verde: Jardins de Burle Marx*. Senac, SP. 2009. p. 77

de colocar-se perante as descobertas têm um sentido muito mais amplo: Burle Marx cria meios para que toda a população urbana possa participar desse aprofundamento de conhecimento da flora, tornando-a cotidiana da paisagem. Ao retirar uma planta do seu habitat natural e reinserí-la numa realidade humanizada, urbana de um jardim, age no sentido tirá-la do anonimato e trazê-la para perto das pessoas¹⁷¹, proporcionando seu conhecimento dentro da escala urbana e tornando-a familiar ao cotidiano da paisagem. Há um intercambialidade muito mais ampla entre plantas, cidade, solo, clima e pessoas, uma vez que a população toma consciência das possibilidades de se construir a cidade como um local de conhecimento e convivência urbana. O jardim torna-se um recurso educativo através da arte e da beleza, na construção de uma outra natureza: a natureza humanizada, impregnada de cultura.

Em função disso, podemos dizer que Burle Marx cria não só um cruzamento entre cultura e natureza, racionalidade e sensibilidade, mas também entre tradição e modernidade no sentido em que cria uma abertura para os novos procedimentos plásticos da nova estética da modernidade e ao mesmo tempo se interessa pelas raízes e pelo vernáculo perdido do passado¹⁷². Ele mantém de um lado a racionalidade e universalidade abstrata fundamentadas em Le Corbusier e no cubismo e por outro, enfatiza a especificidade da paisagem tropical e a singularidade das raízes da cultura brasileira dentro da cultura universal, atitude que teve como peça fundamental o pensamento de Lúcio Costa.

“Respeitamos a lição de Le Corbusier. (...) Queremos isso sim, a aplicação rigorosa da técnica moderna e a satisfação precisa das exigências locais, tudo porém guiado e controlado, no conjunto e nos detalhes, pelo desejo constante de fazer obra de arte plástica no sentido mais puro da expressão. Essa quebra de rigidez, esse movimento ordenado, que percorre de um extremo a outro toda a composição tem mesmo qualquer coisa de barroco – no bom sentido da palavra – o que é muito importante para nós, pois representa de certo modo uma ligação com o espírito tradicional da

171 MOTTA, Flávio L. *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*. São Paulo: Nobel, 1983. p. 5

172 Burle Marx manteve sempre contato com as raízes populares da arte brasileira como pode ser visto em suas coleções particulares em seu sítio Santo Antônio da Bica.

arquitetura luso-brasileira.”

Segundo Henrique Mindlin, a arquitetura brasileira possuía “*a tradição popular antiga mantida viva pelos mestres de obras refletia uma atitude espiritual, levada a uma autoconsciência pelas idéias lançadas por Le Corbusier.*”¹⁷³

Lúcio Costa compreende que a experiência acumulada do passado colonial deve ser tomada como referência, como ponto de partida, atualizada, porém, segundo os princípios arquitetônicos modernos e principalmente adaptada ao lugar específico de implantação. No Parque Hotel de Friburgo de 1944, por exemplo, ocorre a busca por uma harmonia e a criação de vínculos do edifício com a paisagem circundante¹⁷⁴. Enquanto a clareza geométrica da sua base moderna acentua sua independência e autonomia, a aparência vernacular deste realiza essa ligação com a terra.



Imagem 53: Parque Hotel, Nova Friburgo. Projeto de Lúcio Costa (1944).

Percebe-se também que o tema da integração entre a arquitetura e a paisagem vai permear os escritos de Lúcio Costa sobre urbanismo, baseado, no entanto, sempre no intimismo, na introversão e na busca de uma paisagem bucólica e desordenada. Segundo Sophia Telles, é atribuído um sentido lírico à paisagem nativa, como “*coisa legítima da terra*”, ao contrário do olhar mais plástico e abstrato de Le Corbusier, onde a paisagem do Rio de Janeiro se apresentava como um sintético

173 Ver MINDLIN, Henrique. *Arquitetura Moderna no Brasil*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999. p.30

174 Ver TELLES, Sophia "Lúcio Costa: monumentalidade e intimismo". São Paulo, Novos Estudos CEBRAP, 1989. p. 87

perfil de linhas sinuosas.

Em função desta visão, Lucio Costa busca a “*participação de arbustos e do próprio descampado como complementos naturais*”.¹⁷⁵ No projeto para a vila operária de Monlevade (1934), “*quanto à vegetação, além do aproveitamento das árvores existentes (...) seria de toda vantagem um plano completo que não se limitasse às ruas e praças, mas incluisse nos seus cuidados os próprios jardins das casas, contribuindo assim para a harmonia do conjunto.*” No entanto, ao mesmo tempo que propõe uma ocupação humana que seguisse uma determinada racionalidade através da implantação de um plano, complementa: “*a administração da vila deveria também proibir terminantemente a poda das árvores ou arbustos em formas bizarras ou geométricas, pois constitui um dos preceitos da urbanização moderna o contraste entre a nitidez, simetria, disciplina da arquitetura e a imprecisão, assimetria, o imprevisto da vegetação.*”¹⁷⁶ Nesta passagem, Lúcio Costa pressupõe a manutenção de uma natureza intocada, como uma superfície contínua, opondo-se às atitudes predadoras adotadas nos moldes usuais de ocupação urbana. Assim, para ele, o tratamento rústico da paisagem com a manutenção do solo natural agreste buscaria dissolver o caráter marcadamente urbano dos seus espaços.

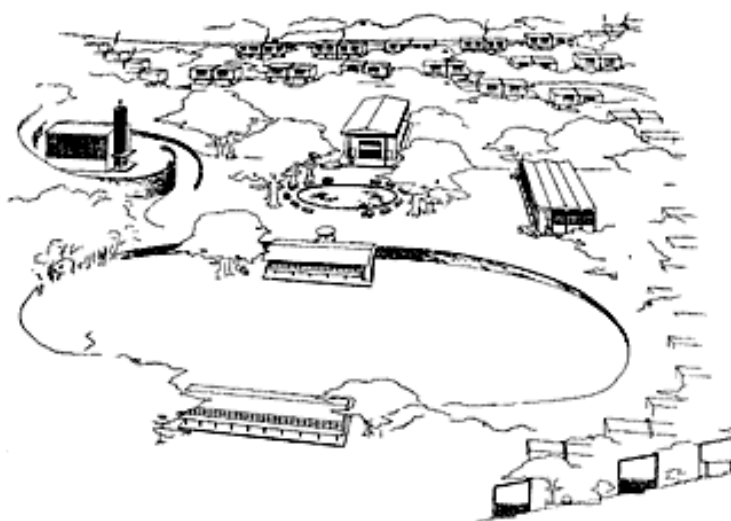


Imagem 54: Vila Monlevade. Projeto de Lúcio Costa (1934).

175 COSTA, Lucio “Considerações sobre arte Contemporânea Anos 40” In: *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.p. 246

176 COSTA, Lucio “Monlevade 1934 Projeto Rejeitado” In: *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.p. 99

Essa postura se distancia extremamente da maneira como Burle Marx busca intervir na paisagem, ao assumir um gesto construtivo: propõe que o projeto moderno se expanda pela paisagem através da construção ativa de um ambiente apropriado. Dessa forma, há a superação da própria tendência caótica inerente ao clima tropical através do recurso de manipulação inventiva do território, produzindo uma ordem de informações visuais estabilizadoras e planificadoras. Desse gesto surgem formas ao mesmo tempo rigorosas e livres, funcionais e inventivas, que se propagam pelo entorno, entrelaçam as formas da arquitetura produzindo um conjunto articulado e uma paisagem transformada onde homem e natureza se reencontraram.

Nesse sentido, a arquitetura moderna brasileira se dispõe incisivamente sobre a paisagem tropical. Esta, por sua vez é manipulada pelo paisagista através do uso de uma linguagem coerente com o seu tempo, gerando jardins que não são passivos, mas participam do entendimento da arquitetura inserida em um contexto bem definido. O jardim se configura como um lugar onde a arquitetura se estende através de elementos que a relacionam com a paisagem. Esta ação possibilita o estabelecimento da relação e a aproximação entre o homem e a natureza.