

O caráter da paisagem para Le Corbusier

Na descrição de Jean-Claude Nicolas Forestier (1861–1930) sobre o *Pavilhão de L’Esprit Nouveau*¹⁰⁹ na Exposição de Artes Decorativas de 1925 pode-se confirmar o caráter da paisagem na obra de Le Corbusier:

*“Na frente da construção de caráter tão decidido do espírito novo alguns arbustos e, quando muito, algumas flores haviam sido de propósito, dispostos muito irregularmente sobre os gramados que a cercavam. Dentro do próprio edifício, uma peça, cuja face mais larga era completamente aberta sobre a fachada, estava reservada para um jardim dentro do apartamento. Os locais destinados à terra e às plantas eram largas jardineiras colocadas contra as paredes. Sem ordem aparente, lado a lado, viam-se ali plantadas árvores rústicas e algumas flores.”*¹¹⁰



Imagem 27: Pavilhão de L’Esprit Nouveau (1925)

109 Trata-se de uma célula construída do “*edifício-vila*”, que constituía um protesto contra o programa da Exposição e propunha soluções para a crise eminente das grandes cidades, através do diorama da cidade de três milhões de habitantes e o diorama do plano “*Voisin*” para o centro de Paris.

110 “Les jardins modernes de l’Exposition des arts décoratifs”, *Gazette illustrée des amateurs de jardins*, 1925 – Ver DANTEC, Jean-Pierre le. “O Eclipse Moderno do Jardim”, In *Nos jardins de Burle Marx*. Editora Perspectiva. São Paulo, 1996. p. 104

Ainda sobre a Ville Savoye, em Poissy, onde o sítio é um relvado rodeado de prados e de pomares que dominam o vale do Rio Sena, a casa é colocada sobre a relva como um objeto, sem perturbar nada:

“A idéia era simples: eles tinham um parque magnífico formado por um campo cercado de árvores; eles desejavam viver no campo; eles estariam ligados a Paris por um caminho de 30 quilômetros de automóvel. Vai-se portanto até a porta da casa de carro, e é o arco mínimo de curvatura do automóvel que fornece a dimensão mesma da casa. O automóvel entra sob o pilotis, contorna os serviços comuns, pára no meio, na porta do vestibulo, entra então na garagem ou segue seu caminho de saída: eis o fundamental. Outra coisa: a vista é muito bonita, a grama é uma coisa bela, a floresta também: se tocará neles o mínimo possível. A casa se colocará em meio à grama como um objeto, sem molestar nada.”¹¹¹



Imagem 28: Ville Savoye, em Poissy

111 “Leur idée était simple: ils avaient un magnifique parc formé de prés entourés de forêt; ils désiraient vivre à la campagne; ils étaient reliés à Paris par 30 kilomètres d’auto. On va donc à la porte de la maison en auto, et c’est l’arc de courbure minimum d’une auto qui fournit la dimension même de la maison. L’auto s’engage sous le pilotis, tourne autour des services communs, arrive au milieu, à la porte du vestibule, entre dans le garage ou poursuit sa route pour le retour: telle est la donnée fondamentale. Autre chose: la vue est très belle, l’herbe est une belle chose, la forêt aussi: on y touchera le moins possible. La maison se posera au milieu de l’herbe comme un objet, sans rien déranger”. LE CORBUSIER. *Oeuvre Complète – 1929-34*, p.24

Ou ainda:

“O edifício não atrapalhará a natureza aberta colocando-se como um bloco hermético; a natureza não se deterá à soleira, entrará na casa. O espaço é contínuo, a forma deve se inserir, como espaço da civilização no espaço da natureza.” ¹¹²

O projeto para a Ville Savoye apresenta uma tensão constante entre liberdade e ordem: o espaço interno, através de suas formas expansivas e imaginativas – acessos, planos divisórios, rampas - busca se liberar dos limites e se apossar do exterior, mas é contido pelo volume exterior extremamente disciplinador. Este, por sua vez, se caracteriza por ser uma entidade espacial autônoma composta por uma sucessão de níveis paralelos ao solo, como uma “caixa no ar” levemente apoiada no campo verde, perfeito e neutro que a rodeia - um jardim que representa a própria negação de um jardim. Esta postura reforça a presença do ato cultural, humano, racional condensado no objeto construído, realçando que este tem um funcionamento próprio e intrínseco – a máquina de habitar - perante a natureza virgem e intocada.

Esta visão de Le Corbusier é ao mesmo tempo tão objetiva e, mais uma vez, tão contraditória: a arquitetura não quer perturbar nada, mas, através de sua forma fundada na lógica cartesiana e no cálculo racional, pretende qualificar todo o ambiente circundante organizando o mundo de uma maneira exata, como se o apuro arquitetônico qualificasse a beleza romântica da natureza, propondo a construção de um “lugar” na fluidez da paisagem. Percebe-se um esforço idealista de apaziguamento de forças contrárias: a rigidez da paisagem construída “*versus*” a fluidez do espaço natural. O contraste entre a relva não aparada (o elemento natural) e o volume geométrico de precisão mecânica (o elemento abstrato) reflete a intenção de criar um fragmento de uma certa ordem “criada”, a exatidão do trabalho do homem numa sensação de ordem harmoniosa da vida, baseada numa idealidade platônica. Neste sentido, este movimento apaziguador que tem como

¹¹² Ver ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna. Do Iluminismo aos movimentos Contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 266

objetivo criar uma “descontinuidade” temporal, segundo Collin Rowe, se aproxima da relação entre as *villas* de Palladio - especialmente a Villa Rotonda, no arquétipo platônico da *villa* ideal – e o parque inglês pitoresco. No entanto, enquanto para Palladio aquela paisagem mais agreste refletia a boa vida, um lugar agradável onde se pudesse ser feliz (numa analogia ao paraíso), para Le Corbusier Poissy seria o reflexo da possibilidade de uma vida eficiente, nutrida, no entanto, de certa nostalgia do passado e um pesar despertado pela lembrança da natureza intocada.¹¹³

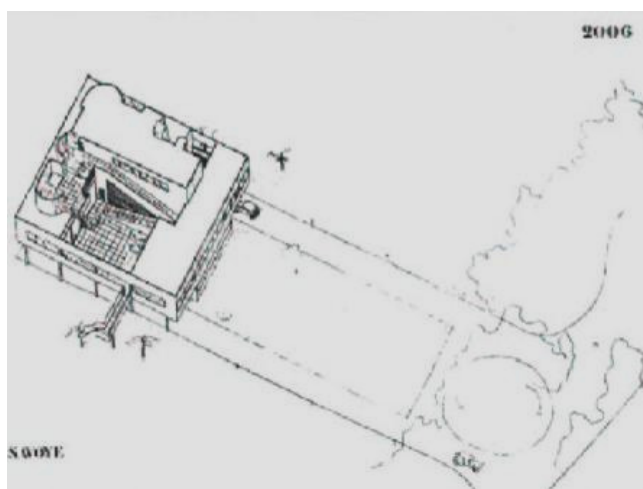


Imagem 29: Ville Savoye, em Poissy

Observa-se ainda, nas representações da Ville Savoye e do Pavilhão de l’Espirit Nouveau, a presença de uma árvore isolada, como se Le Corbusier quisesse trazer simbolicamente, pela imagem do elemento-árvore, a presença da natureza, do espaço aberto e desimpedido, do ar livre. No Pavilhão de L’Espirit Nouveau, a arquitetura é desenvolvida entorno de uma árvore pré-existente: a vegetação fura a arquitetura, entrelaça-se a ela. É a expressão na concepção arquitetônica da natureza dentro do mundo moderno e industrializado; a árvore habita a casa, em comunhão com o ser humano. É a expressão da possibilidade de uma transposição entre interior-exterior, entre espaço aberto e espaço fechado, entre espaço natural e espaço humanizado. Por outro lado, o plano geométrico – ou o espaço construído - viola o espaço natural, expressando o sentimento de posse da natureza: é a civilização que controla o fluxo orgânico da vida.

¹¹³ Sobre este assunto, ver ROWE, Collin. *The mathematics of the ideal villa and other essays*. Cambridge: MIT Press, 1982.

Desta maneira, entende-se que frente à espacialidade mais abstrata de Le Corbusier - sua arquitetura produz um objeto plástico auto-suficiente, suspenso sobre si mesmo¹¹⁴ - a arquitetura moderna brasileira mostrava uma empatia com a paisagem, um caráter sensível mais acentuado que dava uma especificidade ao modernismo brasileiro. Segundo José Lins do Rego: *“o retorno à natureza e o valor que vai ser dado à paisagem como elemento substancial preservaram nossos arquitetos do que de formal podíamos encontrar em Le Corbusier.”*¹¹⁵ No Brasil, frente à grandiosidade e variedade da natureza tropical, os prismas puros, como a Villa Savoye de Le Corbusier, teriam a sua evidência na paisagem atenuada: há elementos mais movimentados e grandiosos que dissolveriam o espaço abstrato, ou ao menos, alterariam o foco da visão. Em nossa paisagem, o objeto arquitetônico não se submete à serenidade da natureza, mas é enfrentado por ela. Segundo João Masao Kamita, *“os arquitetos brasileiros sentem a impropriedade deste vocabulário (os prismas puros) e começam a arriscar formas cada vez mais exuberantes e envolventes para fazer frente à grandiosidade da paisagem.”*¹¹⁶

O estilo internacional adquire peculiaridades locais através de um conjunto de valores culturais que convergiam para um temperamento brasileiro: a arquitetura assume um caráter leve e extrovertido¹¹⁷, onde a composição trabalha jocosamente com a curva e com a reta (contribuição de Oscar Niemeyer), com o interior e com o exterior, sempre de maneira expansiva, atualizando elementos vernaculares (contribuição de Lúcio Costa). À composição clássica corbusiana são acrescidas características próprias, como o emprego das curvas, dos elementos de proteção solar e a escolha de materiais potencialmente expressivos. Além disso,

114 Essa concepção deriva do cubismo, do espaço contínuo, plástico, que expõe um procedimento e que renova a experiência da realidade.

115 José Lins do Rego. “L’Homme et le paysage”. *L’Architecture d’aujourd’hui*, numero especial sobre o Brasil, agosto de 1952, citado por Michel Racine, em “Roberto Burle Marx, o elo que faltava”, In: *Nos jardins de Burle Marx*. Editora Perspectiva. São Paulo, 1996. p. 115

116 KAMITA, João Masao. *Experiência moderna e ética construtiva: a arquitetura de Affonso Eduardo Reidy*. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica - PUC/RJ, Rio de Janeiro, 1994.p. 92

117 “Exuberância e extroversão, traços já convencionados do temperamento e da paisagem brasileiras, de uma natureza risonha e franca, (...) em função de um clima tropical.” sobre o Pavilhão Brasileiro para a Exposição Universal de Nova York. Ver COMAS, Carlos Eduardo. *Arquitetura Moderna, estilo Corbu, Pavilhão Brasileiro*. AU n° 26, 1989. p. 98

esta arquitetura se conformaria como um volume aberto, com uma disposição expansiva de elementos compositivos, gerando um espaço contínuo que realiza uma mediação flexível entre o ambiente interior moderno e o exterior composto por uma paisagem dilatada, livre e ininterrupta, porém carregada de significado, uma vez que evoca a assimilação de um trópico risonho e franco, onde se pode andar despreocupado, pés descalços, peito aberto, braços nus.¹¹⁸

Da prevalescência dessas características nas terras brasileiras, se apercebera também Lévi-Strauss, que no período de 1935 a 1939 realizou trabalhos sobre os povos indígenas do Brasil e em 1955 escreve “*Tristes Trópicos*”:

*“(...) pisando os meandros ondulados de um calçamento ondulado preto e branco percebo, nessas ruas estreitas e sombreadas uma atmosfera particular; a passagem é menos marcada que na Europa entre as casas e a caçada (...); quase não se percebe se se está dentro ou fora. Na verdade, a rua não é somente um lugar onde se passa, é um lugar onde se fica.”*¹¹⁹

Para ilustrar a experimentação na criação de um espaço fluido que dissolve as diferenciações entre interior e exterior, é importante citar o Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial de Nova York de 1939, projeto de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Segundo Comas, é “*o Pavilhão (...) o primeiro a materializar a leveza que se tornaria marca registrada dessa arquitetura*”¹²⁰ Caracterizado pela exuberância e extroversão, seus volumes são permeáveis, porosos, favorecendo uma forma aberta que dilata as possibilidades de “*promenades architecturales*”, mesclando interior e exterior, e ao mesmo tempo refletindo a personalidade aberta característica dos climas tropicais.¹²¹

118 Ver COMAS, Carlos Eduardo. “Uma certa arquitetura moderna brasileira: experiência e reconhecer.” *Arquitetura Revista* 5. Fau / UFRJ V5 1987.p. 27

119 LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. Lisboa. Edições 70, 1955. p. 84

120 Ver COMAS, Carlos Eduardo. *Arquitetura Moderna, estilo Corbu, Pavilhão Brasileiro*. AU n° 26, 1989. p. 92

121 Já a partir de 1936, esta arquitetura própria se esboçava com o projeto para o Ministério de Educação e Saúde, seguido pelo Hotel de Ouro Preto (1940), pelo conjunto da Pampulha (1942), pelo Hotel de Friburgo (1944), pelos edifícios do parque Guinle (1948) e vários outros.



Imagem 30: Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial de Nova York de 1939

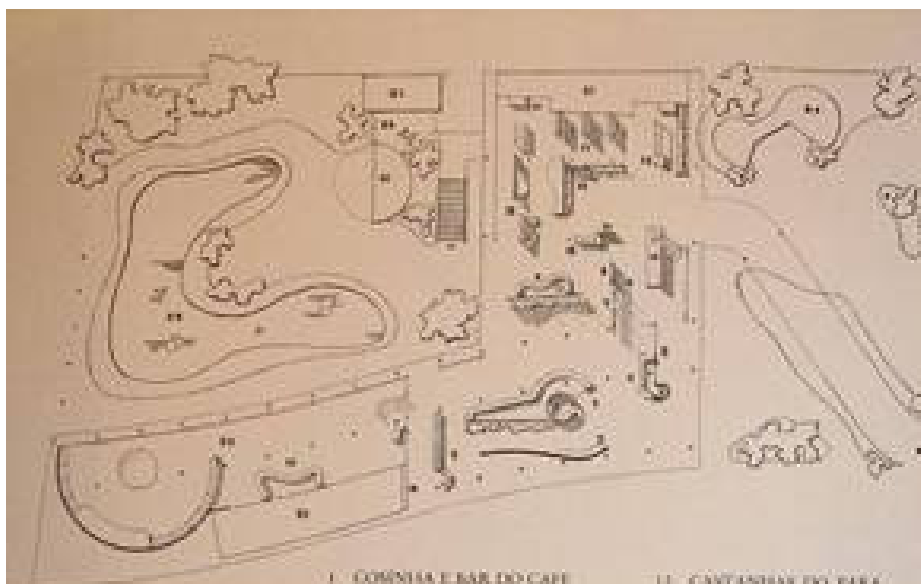


Imagem 31: Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial de Nova York de 1939 – Planta baixa

Em função destas características, se abre a possibilidade para a criação do jardim como a arquitetura do espaço livre¹²², onde Burle Marx terá papel primordial. O jardim estabelece com a arquitetura a possibilidade de um diálogo constante: ao mesmo tempo em que a arquitetura pode se expandir para o exterior através da ocupação dos espaços do jardim que assumem o caráter de ambientes ao ar livre, o jardim pode invadir a arquitetura dando à ela um suporte na natureza.

¹²² Ver ALVAREZ, Alvarez Darío. *El jardín en la arquitectura del siglo XX. Naturaleza artificial en la cultura moderna*. Barcelona, Reverté, 2007.

No projeto para o Ministério de Educação e Saúde (1936), Burle Marx interpreta a paisagem do entorno delimitando-a num espaço definido dentro da arquitetura - o terraço jardim -, através da adoção de uma linguagem abstrata. Esta mesma paisagem suspensa e emoldurada transborda os limites físicos do terraço e atinge uma área infinitamente maior, ou seja, todo o terreno, gerando uma nova relação entre o edifício e a cidade.



Imagem 32: Ministério de Educação e Saúde (1936)

Segundo Bruno Zevi, as formas orgânicas livres do terraço jardim do Ministério “*abrandam a geometria dos traçados reguladores e a dureza dos perfis arquitetônicos.*”¹²³ No entanto, em uma análise mais profunda, podemos perceber que as relações entre a estrutura cartesiana da arquitetura e a liberdade da forma sinuosa da vegetação afirmam uma síntese formal poderosa: a obra mantém uma tensão no sentido em que há uma força expressiva para manter a integridade da forma sob operações espaciais que expandem o objeto organicamente para o ambiente através de seus arranjos amebóides que funcionam como vetores de expansão espacial. Assim, o jardim praticamente redefine a arquitetura segundo uma intenção artística, realizando uma complementação orgânica entre os espaços, as formas e as cores. Além disso, a geometria fluida da obra de Burle Marx incorpora o conceito de variabilidade - de cores, formas e texturas - a uma

¹²³ Ver ZEVI, Bruno. “O arquiteto no jardim”, In *Burle Marx. Homenagem à natureza*, Petrópolis, Vozes, 1979. p. 41-3

arquitetura racional que aparentemente é inalterável à passagem do tempo.

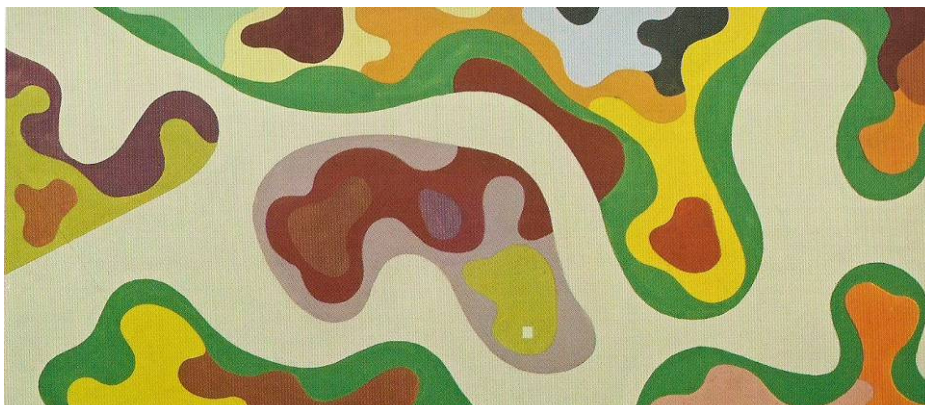


Imagem 33: Projeto para o terraço jardim do Ministério de Educação e Saúde (1936)

Ao nível do solo, o edifício racional pousa na quadra sem obstrução das visadas e os núcleos de vegetação controlada, humanizada, encaminham o transeunte e indicam silenciosamente onde ocorre a entrada ao edifício. Segundo Carlos Eduardo Comas, a vegetação gera no pedestre a anulação da primazia de uma sobre outra via (da Avenida Graça Aranha, Rua Pedro Lessa ou Rua Araújo Porto Alegre), enfatizando uma rota preferencial oblíqua e o impacto das visões diagonais de esquina, capazes de desvendar o prédio como um todo¹²⁴. Pela conformação dos volumes, não há prevalescência de nenhuma das direções, sendo os pontos de vista em diagonal os mais favoráveis à compreensão da arquitetura. E o jardim trabalha a favor desta renúncia do princípio da frontalidade. Trata-se da conformação de um espaço abstrato moderno - contínuo visualmente - que estabelece e reforça as já citadas relações entre arquitetura e paisagismo, que ao se incorporarem virtualmente, possibilitam uma leitura única, sem hierarquias.

124 Ver COMAS, Carlos Eduardo. “Protótipo e monumento, um ministério, o ministério.” In: *Revista Projeto*, Rio de Janeiro, n.102, p.148, agosto, 1987.p.140



Imagem 34: Ministério de Educação e Saúde

Na densidade construída da área do Castelo onde se situa o edifício se abre uma praça: ocorre a possibilidade expansiva do edifício que gera um conjunto de relações espaciais e de significados, criando uma relação ativa com o meio construído. O Ministério celebra a sua imponência, a presença e o destaque na paisagem, se inserindo singularmente na malha urbana - planejada por Alfred Agache - dialogando e se abrindo para o entorno. A quadra torna-se então a grande esplanada, a praça edificada, uma solene área aberta e articulada. A elevação do edifício, possibilitada pelos pilotis, gera um espaço poroso, expansivo e dinâmico – no sentido em que adquire a escala da cidade - e ao mesmo tempo coletivo, num processo de reversão do espaço aberto com domínio privado em espaço público. Ocorre assim, a partir da definição do térreo livre, uma democratização desta área e conseqüente redefinição da dimensão pública, enfatizando a restituição da permeabilidade ao ambiente urbano, declarando acessibilidade do público e sensação de acolhimento. Burle Marx projetou ainda um jardim público entre as Ruas Santa Luzia e Pedro Lessa em 1944, que, no entanto, não chegou a ser implantado¹²⁵. Caso fosse realizado, potencializaria ainda mais a percepção do conjunto.

125 Ver DOURADO, Guilherme Mazza. *Modernidade Verde: Jardins de Burle Marx*. Senac, SP. 2009. p. 241



Imagem 35: Jardim Público não implantado entre as Ruas Santa Luzia e Pedro Lessa (1944)

É importante frisar que em 1936, quando regressou ao Brasil pela segunda vez (a primeira havia sido em 1929), Le Corbusier traçou o esboço para o Edifício do Ministério da Educação e Saúde, que, mesmo sem ter sido desenvolvido devido à mudança de terreno, teve uma contribuição direta para a equipe de arquitetos que levou a cabo o projeto. Já em 1929 havia plantado sua semente em solo brasileiro e afirmou:

*"Tentei a conquista da América movido por uma razão implacável e pela grande ternura que voto às coisas e às pessoas. Compreendi, entre esses irmãos apartados de nós pelo silêncio de um oceano, os escrúpulos, as dúvidas, as hesitações e os motivos que explicam a condição atual de suas manifestações. Confiei no amanhã. Sob uma luz como esta, a arquitetura há de nascer."*¹²⁶

Por ocasião de sua primeira visita ao Brasil em 1929, Le Corbusier formaliza uma nova relação entre arquitetura e natureza em sua obra a partir do plano urbanístico

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

proposto para a cidade do Rio de Janeiro. Afinal, compreende que “*aqui, urbanizar é o mesmo que pretender encher o tonel das Danaides! Tudo seria absorvido por esta paisagem violenta e sublime.*”¹²⁷ Nos projetos urbanísticos de Le Corbusier anteriores à sua primeira visita à América do Sul, a noção de totalidade era obtida através de um esquema pragmático racionalista ortogonal, um arranjo compositivo de elementos seriais implantado numa natureza idílica. A partir de 1929, fundamentado na possibilidade técnica oferecida pelo concreto armado, passa a explorar a forma curva como princípio compositivo, buscando soluções econômicas para a circulação nas grandes cidades de topografia acentuada e consequentemente criando majestosas sínteses “arquitetura-natureza”.

No projeto urbanístico para o Rio de Janeiro, Le Corbusier organiza o espaço urbano a partir do desenho de uma construção contínua que suporta uma via rodoviária em toda a sua extensão, ao mesmo tempo em que cria terrenos artificiais que devem conter habitações. As curvas do grande edifício-viaduto (*l'immeuble-autoroute*) acompanham a topografia manifestando uma adesão ao sentimento da paisagem carioca. Ocorre uma potencialização da arquitetura em função da situação natural: a racionalidade construída não distancia o homem da paisagem, mas assume uma característica natural, se relacionando com as curvas das montanhas e potencializando, por sua vez, a interface homem-natureza. Segundo Sophia Telles, “*a relação que Corbusier estabelece entre o objeto construído e a paisagem natural (...) reduz todos os elementos do projeto a uma visualidade que organiza o fundo da paisagem e o objeto construído como um plano articulado. Le Corbusier rende-se à natureza tropical e aos amplos espaços desse novo continente.*”¹²⁸ Há segundo a autora, uma harmonização do contexto: uma vontade de estender ao espaço circundante o sentido de unidade harmônica da obra. Se institui a partir daí uma nova harmonia, um equilíbrio dinâmico que mantém uma tensão controlada na conformação plástica final.

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

128 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. 53



Imagem 36: Projeto urbanístico de Le Corbusier para o Rio de Janeiro (1929)

Os preceitos corbuserianos apresentados em sua viagem à América do Sul em 1929 se tornaram influência majoritária na composição da arquitetura moderna brasileira e na paisagem construída por ela. Se abre uma nova perspectiva para os arquitetos brasileiros a partir da possibilidade de adoção da forma livre e contínua como mediadora entre forma construída e lugar, possibilitando uma nova compreensão do espaço como totalidade contínua. A nova solução coloca em xeque a vigência dos estilos puristas, fundando a noção de forma livre que seria incorporado como traço nacional pela geração dos arquitetos cariocas. O próprio Lúcio Costa afirma que “*semelhante empreendimento digno dos tempos novos é capaz de valorizar a excepcional paisagem carioca por efeito de contraste lírico da urbanização monumental, arquitetonicamente ordenada, com a liberdade telúrica e agreste da natureza tropical.*”¹²⁹ Além disso, trata-se de um gesto que assimila a geografia em sua totalidade, numa operação de projetar o solo como uma superfície. A arquitetura adquiriu uma nova forma de se situar na paisagem, envolvendo um conceito de obra de arte total. Nesse sentido, articula-se amplamente com a promessa de um projeto civilizatório moderno voltado para a ideia de construção nacional.

No texto *Precisões: sobre um estado presente da arquitetura e urbanismo*, Le Corbusier relata suas impressões sobre o território americano, definindo a “*Lei do*

129 COSTA, Lucio “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre 1951 Depoimento de um Arquiteto Carioca” In: *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995. p. 171.

meandro”:

“Os cursos desses rios, nessas terras ilimitadas e planas, desenvolvem pacificamente a implacável consequência da física; é a lei da linha de maior inclinação, e depois, se tudo de tronou plano, é o teorema emocionante da sinuosidade. Eu afirmo que é um teorema, pois a sinuosidade resultante da erosão é um fenômeno com desenvolvimento cíclico, totalmente semelhante àquele do pensamento criador, da invenção humana. Ao desenhar dos ares o esboço da sinuosidade, expliquei, a mim mesmo, as dificuldades encontradas nas coisas humanas (...). Para uso próprio, batizei esse fenômeno de lei do meandro.”¹³⁰

Le Corbusier adota o percurso sinuoso de um rio como metáfora para justificar a forma livre como configuração mediadora entre arquitetura e paisagem. E o Plano Urbanístico para a Cidade do Rio de Janeiro é uma consequência desta compreensão; propõe um enfrentamento e ao mesmo tempo uma concordância da arquitetura à geografia da cidade. Trata-se de um gesto de certa maneira prepotente de ocupação e conquista do território ao abraçar a paisagem com a sua auto-estrada habitada, suspensa por cima da cidade, como uma resposta à paisagem natural num esforço de estruturá-la. Não é um gesto arbitrário na paisagem, mas a formulação de um manifesto arquitetural de como enfrentar essa realidade natural-geográfica.

“Esse discurso era um poema de geometria humana e de imensa fantasia natural. O olho enxergava alguma coisa, duas coisas: a natureza e o produto do trabalho do homem.”¹³¹

Essa postura será retomada por Affonso Eduardo Reidy em 1947 no projeto para o Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes, o Pedregulho¹³², onde, segundo

130 Citado por COHEN, Jean-Louis. *A sombra do Pássaro Planador*. Ver: TSIOMIS, Yannis (org.). *Le Corbusier - Rio de Janeiro: 1929, 1936*. Paris. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1998. p. 62

131 LE CORBUSIER. *Precisões: sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. Cosac & Naify, 2004. p. 238

132 Empreendimento público para habitação social contando com equipamentos e serviços como lavanderia, mercado, posto de saúde, escola e clube.

o próprio arquiteto, *“a atividade de habitar não se resumia à vida de dentro de casa, mas incorporava atividades externas”*¹³³, ou seja, englobava o que estivesse além da arquitetura, tendo o sítio como elemento central do raciocínio projetual, assumindo importância para a sensação arquitetural. Neste caso, o projeto se impõe sobre o entorno caótico, como uma nova referência sobre a topografia e expande para todo o ambiente circundante sua clareza e ordenação. O espaço flui, contornando o edifício, penetrando e saindo dos ambientes internos e expandindo-se para as áreas livres. Daí, *“a correspondência entre a obra arquitetural e o ambiente físico que o envolve é sempre de maior importância.”*¹³⁴ Urbanismo, arquitetura, paisagismo e arte (materializada pelos murais), em conjunto, constituíam um sentido de vida urbana, onde cada uma das partes possui seu papel ativo como potencializador na coesão espacial do conjunto.



Imagem 37: Conjunto Residencial do Pedregulho, Bloco A (1952)

Também em 1952 no projeto para o Conjunto Residencial Marquês de São Vicente, Reidy adota a mesma postura. Sobre este projeto, Richard Serra externou sua opinião por ocasião de uma palestra no Rio de Janeiro em 1997:

“(...) um dos edifícios que mais gosto (no Rio de Janeiro) é do arquiteto Reidy. Gosto do edifício porque reflete a sinuosidade da estrutura curvilínea do Rio de Janeiro. Não se pode olhar para aquele edifício sem estabelecer uma relação imediata com a topologia da paisagem. Parece que

133 BONDUKI, Nabil. *Affonso Eduardo Reidy*. Editorial Blau / Instituto Bardi, Porto / São Paulo, 2000. p. 83

134 BONDUKI, Nabil. *Affonso Eduardo Reidy*. Editorial Blau / Instituto Bardi, Porto / São Paulo, 2000. p. 164

cresceu da natureza. A imposição de uma estrutura de grade nesta cidade parece totalmente ilógica; todo seu entorno parece sinuoso. Aqui, o céu é infinito. E pensaria que o tipo de edifício e o tipo de arte que nasceriam desta cultura não devem ser propostos com base em Piet Mondrian e na grade cubista. Este lugar me parece ser o mais improvável para a imposição da grade. A invenção aqui deveria ser baseada na premissa de que a grade é passé.”¹³⁵

Mais uma vez, mesmo que muitos anos depois, para um estrangeiro a paisagem carioca revelava uma amplidão e uma sinuosidade particulares. Através desta obra, Serra defende a superioridade da curva sobre a reta e a relação entre a forma e a paisagem onde está inserida. Neste caso específico, a curva seria mais lógica e racional do que a reta, desde que devidamente justificada a sua aplicação.

Também Lévi-Strauss em *“Tristes Trópicos”* se impressiona com o estabelecimento direto do contato com a paisagem do Novo Mundo com as *“florestas grandiosas, angras virgens e rochas escarpadas”*, descobertas em sua viagem:

“Parece-me que a paisagem do Rio (de Janeiro) não está na escala das suas próprias dimensões. O Pão de Açúcar, o Corcovado, todos esses pontos estão louvados parecem ao viajante que penetra na baía como tocos de dentes perdidos nos quatro cantos de uma boca banguela. (movimentos, formas, luzes...) Tudo isso vive duma existência única e global. O que por todos os lados me rodeia e me esmaga, não é a diversidade inesgotável das coisas e dos seres, mas uma só e formidável entidade: o Novo Mundo.”¹³⁶

Le Corbusier - assim como Richard Serra e Lévi-Strauss - compreende a força impositiva que a paisagem do Rio de Janeiro possui, e se fascina com a relação constante entre cidade (composta pela geometria dos edifícios) e floresta

135 SERRA, Richard. *Rio Rounds*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1999. Palestra de Richard Serra. Citado por CONDURU, Roberto. *Ilhas da razão. Arquitetura racionalista do Rio de Janeiro no século XX*. Tese de doutorado. Departamento de História. Universidade Federal Fluminense. Niterói: UFF, 2000.

136 Ver LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. Lisboa. Edições 70, 1955. p. 78-79

(composta pela irregularidade da paisagem). Observa os perfis topográficos, onde os promontórios são “*uma espécie de chama verde desordenada, que paira sobre a cidade, sempre, em todos os lugares, e que muda de aspecto a cada momento*”¹³⁷ e as baías que “*sucedem-se ao longe, em forma de arco, cingidas por alvos cais ou por praias rosadas; onde o oceano bate diretamente e as vagas arrebatam em ondas brancas; onde o golfo penetra nas terras.*”¹³⁸

“(...) *tudo é festa e espetáculo, quando tudo é alegria em nós, tudo se contrai pra reter aquela ideia nascente, tudo conduz ao júbilo da criação.*”¹³⁹

Le Corbusier volta seu olhar para a natureza, abrindo novas possibilidades no Brasil de percepção da paisagem e da cultura, como um europeu disposto a reconquistar e re-civilizar aquela terra. Seu olhar distanciado possibilita um descompromisso na descoberta da poética da natureza sul-americana, o que torna o Brasil território apto a receber as diversas formas de “*transplante cultural*”. É o olhar distanciado, a partir do avião (o olhar articulado às possibilidades de locomoção como experimentação da percepção espacial através do sobrevoo) que possibilita certas descobertas que o olhar próximo não atinge. Através dele, ocorre a descoberta de um espaço geográfico natural que o surpreende pela magnificência do território, e pelas condições praticamente virgens. É a possibilidade da analogia da Terra ao *ovo poché*, das florestas exuberantes ao bolor da Terra. Isto possibilita enxergar que “*é o conceito da vida o que se tem de mudar, é a noção de felicidade o que se deve resgatar*”¹⁴⁰

A natureza, para Le Corbusier, depois de sua visita ao Rio de Janeiro, assume um papel mais amplo de uma especificidade enquanto paisagem. Ou mais ainda, a dimensão natural passa a incorporar-se ao processo de concepção da forma urbana enquanto território: e isto requer uma postura diferente do homem perante a

137 LE CORBUSIER. *Precisões: sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. Cosac & Naify, 2004. p. 228

138 LE CORBUSIER. *Precisões: sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. Cosac & Naify, 2004. p. 227

139 LE CORBUSIER. *Precisões: sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. Cosac & Naify, 2004. p. 229

140 LE CORBUSIER. “Prólogo Americano” In: *Precisões: sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. Cosac & Naify, 2004. p. 29

paisagem. Esta passa de plano neutro de fruição contemplativa para objeto de ação projetual. Lança um fundamento para a afirmação da unidade do sistema arquitetônico à escala da cidade e da paisagem.

*“Então, no Rio de Janeiro, cidade que parece desafiar radiosamente toda colaboração humana com a sua beleza universalmente proclamada, somos possuídos por um desejo violento, louco talvez, de tentar, aqui também, uma aventura humana – o desejo de jogar uma partida a dois, uma partida ‘afirmação-homem’ contra ou com ‘presença-natureza’.”*¹⁴¹

Enfim, os arquitetos cariocas, baseados nesta experiência do olhar estrangeiro sobre a paisagem nativa, também vão começar a explorar as potencialidades formais da linguagem corbusiana através de uma plástica expansiva e dinâmica, incorporando elementos do entorno e gerando uma nova força expressiva possibilitando a construção de uma nova paisagem composta por construção e espaço circundante.

Seguindo este mesmo raciocínio, a maneira como Burle Marx desenvolve sua reflexão sobre o desenho do território, delimitando-o e proporcionando-lhe novo caráter plástico, pode ser entendida como uma re-interpretação e uma re-elaboração do diálogo racional homem/natureza instaurado pelo olhar de Le Corbusier¹⁴². Burle Marx estava já no Rio de Janeiro num momento de debates culturais e de transformações políticas importantes que subsidiavam um momento de tomada de consciência da modernidade¹⁴³ aliada a uma certa brasilidade¹⁴⁴; o Brasil era composto por um ambiente marcado pela contradição e a arquitetura

141 Trecho de conferência proferida por Le Corbusier no Rio de Janeiro em dezembro de 1929. LE CORBUSIER. “Corolário Brasileiro” In: *Le Corbusier e o Brasil*. p.89

142 A cultura francesa exercia uma forte influência sobre as elites das jovens nações.

143 “Quando jovem, vivia na mesma rua que Lúcio Costa. Ele me conheceu quando eu tinha 14 ou 15 anos e esse fato contribuiu para minha carreira. Ele viu o jardim que eu realizava em minha própria casa e, como naquele tempo construía a residência de uma família Schwartz, convidou-me a fazer também aquele jardim” MARX, Roberto Burle. Depoimento. XAVIER, Alberto (org). *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo, ABEA / FVA / Pini, projeto Hunter Douglas, 1987, p. 300-304. Burle Marx conheceu Lúcio Costa no início da década de 20, logo, supõe-se que ele também deva ter lido Le Corbusier.

144 Nesse momento, o país tomava consciência de sua cultura via Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda.

moderna desponta sob a forma de um milagre¹⁴⁵, de acordo com Lúcio Costa, fazendo frutificar em solo brasileiro o que Le Corbusier havia plantado.

Às peculiaridades locais que são acrescidas ao estilo internacional da arquitetura se soma a expansão das possibilidades de incorporar o projeto do edifício ao projeto da paisagem, como que compostos por um único desenho, partes integrantes do mesmo raciocínio, de um mesmo projeto. O edifício não se insere mais em uma superfície natural, mas o gesto projetual de arranjo se estende até essa superfície, esse solo, criando a possibilidade de imprimir no terreno as características detectadas em relação ao lugar e à paisagem. Sobre o sítio desenha-se uma nova geografia: ocorre assim uma contaminação formal entre elementos de arquitetura e paisagismo. As qualidades do conjunto, potencializadas pela planta livre, passam a ser realçadas pela multiplicação das visadas e dos percursos, incorporando a experiência corporal e a possibilidade de “estar ao ar livre”.

Segundo Bruno Zevi¹⁴⁶ o paisagismo de Burle Marx ambienta a arquitetura ligando-a ao terreno. O projeto do jardim, nesse sentido, se aproxima do urbanismo ao se caracterizar como o tratamento da vastidão do território - como já havia notado Lévi-Strauss - uma superfície vazia e intocada à espera de uma ação. É a partir deste solo humanizado que a arquitetura vai se desenvolver e se sustentar, além de, num sentido mais amplo, se integrar à natureza. O ambiente visível é ordenado e o espaço passa a ser determinado através da ação do homem, uma ação racional que supera a caótica realidade existente. Com esse objetivo, coube pensar uma arquitetura que não apenas agregasse as características arquitetônicas de um estilo internacional, com exacerbado racionalismo e neutralidade plástica, mas que também reconhecesse e estabelecesse um vínculo com o lugar onde se insere. Nesse sentido foram fundamentais as práticas paisagísticas em comunhão singular com os projetos de arquitetura.

145 COSTA, Lucio “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre 1951 Depoimento de um Arquiteto Carioca” In: *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

146 ZEVI, Bruno. “O Arquiteto no Jardim” In: *Burle Marx: Homenagem à Natureza*. Petrópolis: Vozes, 1979, p. 42.



Imagem 38: Projeto para o Instituto de Puericultura e Pediatria na Cidade Universitária do Rio de Janeiro - projeto de arquitetura e Jorge Machado Moreira e paisagismo de Roberto Burle Marx – (1949-53)

No projeto para o Conjunto Arquitetônico da Pampulha em Belo Horizonte (1942), por exemplo, Burle Marx cria diversas situações paisagísticas para os diferentes edifícios de Oscar Niemeyer, todos ambientados em um contexto único, ou seja, ao redor da lagoa artificial da Pampulha, construída no início da década de 40 por Juscelino Kubitschek. Nela, a vista do observador segue um percurso sinuoso, porém fechado, pontuado por edifícios isolados (Cassino, Casa de Baile, Iate Clube, Igreja São Francisco de Assis, Golfe Clube e Grande Hotel – os dois últimos não foram construídos). Este movimento congrega estes objetos pontuais numa composição unificada, formada por três camadas distintas: paisagem natural, paisagem construída (paisagismo) e arquitetura. Estes elementos devem manter uma relação constante entre si com o objetivo de manter sempre a vista desimpedida tanto para o panorama quanto para a arquitetura.

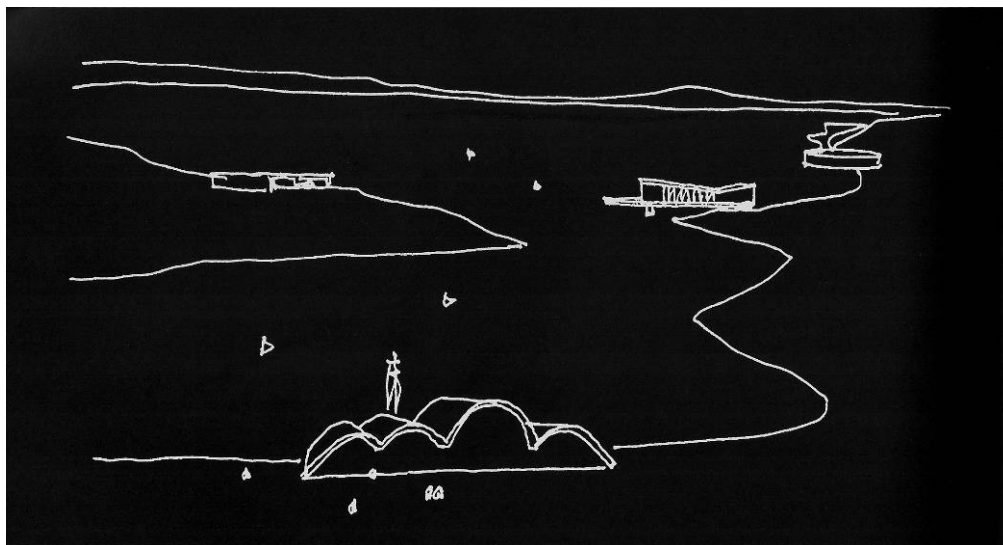


Imagem 39: Complexo da Pampulha – Croquis de Oscar Niemeyer

A relação dos jardins com cada um dos edifícios se dá de maneira bastante variada. No Cassino (atual Museu de Arte da Pampulha), por exemplo, – onde o elemento construído tem uma presença marcante – o jardim não participa efetivamente da arquitetura. As massas vegetais marcadas pela horizontalidade constroem um pano de fundo para o edifício, reforçando o campo visual em direção à arquitetura, assim como para sua entrada centralizada e tradicionalmente estática. O mesmo paisagismo discreto e apaziguador ocorre no entorno do edifício da Igreja, onde o edifício, composto por abóbadas parabólicas combinadas, é também muito marcante na paisagem.



Imagem 40: Cassino (atual Museu de Arte da Pampulha)



Imagem 41: Igreja São Francisco de Assis na Pampulha

A maior liberdade paisagística e relação com a arquitetura foram atingidas na Casa de Baile. Neste projeto, a arquitetura é extremamente exteriorizada, possibilitando um amplo diálogo entre espaços internos e espaços externos. O jardim contorna, enlaça e envolve a arquitetura e esta, por sua vez, retribui com o mesmo movimento envolvente. O terreno e o edifício são construídos juntos; ora o terreno avança sobre a água, ora a água avança sobre o terreno, e a arquitetura participa desta interação. A laje de cobertura se expande a partir do corpo principal na forma de uma marquise sinuosa sobre pilotis que se dirige para o horizonte em busca da paisagem circundante, querendo trazê-la para o conjunto. Esta, por um lado, pode ser interpretada como um elogio à natureza, no sentido em que se torna mais próxima à expansividade e ao caráter natural do meio que cerca a construção. Porém, analisando este mesmo elemento por outro viés, é inegável que se trata de uma laje plana, artificial, que desenha contra a paisagem natural uma linha extremamente horizontal, fazendo com que se torne visível o que é produto cultural, feito pelo homem, e o que é contexto natural, através de uma atitude desafiadora da arquitetura juntamente com o paisagismo, ao propor a criação de uma natureza extremamente artificial, desenhada.

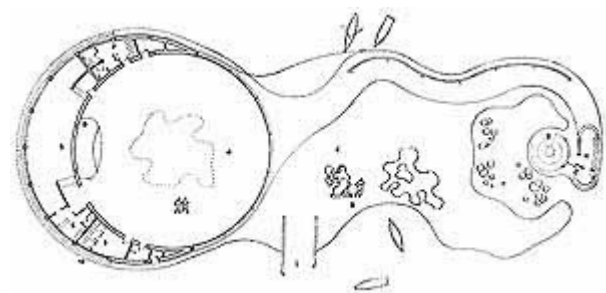


Imagem 42: Planta baixa da Casa do Baile, Pampulha, (1942)



Imagem 43: Casa do Baile, Pampulha. Foto cedida pelo Prof. João Masao Kamita